



# MIMESIS FILOSOFIE

N. 322

Collana diretta da *Pierre Dalla Vigna* (Università "Insubria", Varese)  
e *Luca Taddio* (Università degli Studi di Udine)

COMITATO SCIENTIFICO

Paolo Bellini (Università degli Studi dell'Insubria, Varese-Como)  
Claudio Bonvecchio (Università degli Studi dell'Insubria, Varese-Como)  
Mauro Carbone (Université Jean-Moulin, Lyon 3)  
Morris L. Ghezzi (Università degli Studi di Milano)  
Giuseppe Di Giacomo (Università di Roma La Sapienza)  
Enrica Lisciani-Petrini (Università degli Studi di Salerno)  
Antonio Panaino (Università degli Studi di Bologna, sede di Ravenna)  
Paolo Peticari (Università degli Studi di Bergamo)  
Susan Petrilli (Università degli Studi di Bari)  
Augusto Ponzio (Università degli Studi di Bari)  
Luca Taddio (Università degli Studi di Udine)  
Valentina Tirloni (Université Nice Sophia Antipolis)  
Antonio Valentini (Università di Roma La Sapienza)  
Jean-Jacques Wunemberger (Université Jean-Moulin Lyon 3)



LEONARDO V. DISTASO - RUGGERO TARADEL

# MUSICA PER L'ABISSO

La via di Terezín:  
un'indagine storica ed estetica 1933-1945



MIMESIS  
*Filosofie*

© 2014 – MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
Collana: *Filosofie*, n. 322  
Isbn: 9788857520247  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
Via Risorgimento, 33 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)  
*Telefono* +39 02 24861657 / 24416383  
*Fax*: +39 02 89403935  
*E-mail*: [mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)



# INDICE

PREFAZIONE	9
PRIMA DEL DILUVIO <i>di Ruggero Taradel</i>	13
OPERA INCERTA E OPERA DISPERATA <i>di Leonardo V. Distaso</i>	89
CONCLUSIONE APERTA A DUE VOCI	165
INDICE DELLE ABBREVIAZIONI	185
INDICE DEI NOMI	187
GLI AUTORI	191





Nulla è stato risolto, nessun conflitto è stato sedato, nessun ricordare si è fatto semplice memoria. Quel che è avvenuto, è avvenuto, ma che sia avvenuto non si può facilmente accettare. Mi ribello: contro il mio passato, contro la storia e contro un presente che collocando l'incomprensibile nel freddo deposito della storia, lo falsifica in modo ripugnante.

*Jean Améry*



## PREFAZIONE

Quando una delegazione della Croce Rossa Internazionale giunse per una visita al ghetto di Theresienstadt il 23 giugno 1944 si trovò di fronte ad una messinscena meticolosamente preparata e organizzata dall'RSHA, l'Ufficio Centrale per la Sicurezza del Reich, e dalle SS. Tra il 16 e il 18 maggio 7503 ebrei, uomini, donne, vecchi e bambini erano stati deportati e avviati alle camere a gas di Auschwitz in modo da eliminare ogni impressione di sovraffollamento. Nei mesi precedenti gli internati erano stati obbligati a piantare alberi, piante e fiori, ad allestire giardini e un campo sportivo, a pulire strade, piazzole e viali, a riparare e ridipingere baracconi e alloggi. Erano state allestite finte vetrine di negozi ricolme di generi alimentari. Era stata preparata anche una vetrina di una fittizia pasticceria piena di *bon bon* e paste. Alcuni detenuti, considerati ancora in discrete condizioni fisiche, erano stati ben vestiti e obbligati a disporsi -con l'ordine di comportarsi in modo naturale- in punti precisi, lungo il percorso predisposto per la visita della Croce Rossa. La delegazione vide e ascoltò solo ed unicamente ciò che i nazisti volevano, e che forse, in una certa misura, volle vedere e ascoltare. Un campo sportivo con folla e tifoserie. Piazzole e strade pulite e ben tenute. Alloggi spartani ma decorosi. Internati evidentemente in accettabile stato di salute e dignitosamente vestiti. Uomini e donne che dicevano di essere ben trattati e di essere soddisfatti della vita che conducevano a Theresienstadt. Una nuova opera, *Brundibár*, composta da un musicista del ghetto per i bambini, festosamente rappresentata in una sala teatrale e concertistica che era anch'essa stata appositamente edificata per l'occasione.

Il nome di Auschwitz è diventato sinonimo di crimine e di orrore. Così come quelli, che ad una certa distanza lo seguono nell'immaginario collettivo, di Bergen-Belsen, Dachau, Mauthausen. I nomi di Bełżec, Sobibór, Treblinka, meno universalmente noti, sono sinonimi di sterminio immediato, di annientamento totale. Il nome di Theresienstadt non è diventato, perlomeno nei media e nella cultura di massa, sinonimo di alcunché. Lo status e il ruolo speciale assegnato al ghetto per ebrei anziani, di nazionalità poli-

ticamente delicata o *Prominenten* dalle autorità del III Reich all'interno del proprio sistema concentrazionario e di sterminio sono in generale troppo complessi e ambigui per prestarsi ad essere ridotti a formule semplificate e familiari. Theresienstadt viene spesso trattato con relativa noncuranza, e come un breve paragrafo, o una nota a piè di pagina nel contesto della storia della Shoah.

È ormai ben noto, in particolare grazie alla riflessione di Primo Levi, che il mondo *renversée* organizzato dai nazisti per portare a termine la distruzione degli ebrei d'Europa funzionava in base a meccanismi, leggi e logiche di fronte alle quali le tradizionali e rassicuranti categorie di resistenza, resa, rivolta, acquiescenza, complicità, collaborazione si trovano costrette a fare i conti con un'ἀπορία: ovvero con una via impraticabile, impossibile a percorrersi. Là dove il crimine era legge, il sadismo era metodo, il terrore era politica, la condizione delle vittime veniva deliberatamente strutturata in modo da porle costantemente di fronte ad alternative impossibili, esistenzialmente e moralmente cortocircuitanti. L'universo di Theresienstadt, pur nella sua unicità e peculiarità rispetto a campi di concentramento come Dachau, di lavoro forzato e sterminio come Auschwitz e di sterminio puro e semplice come Bełżec, ripropone alla ragione investigante, *mutatis mutandis*, la stessa ἀπορία. Il percorso di indagine non è retto e lineare come si vorrebbe, ma risulta invece tortuoso, accidentato, labirintico, e colmo di potenziali pericoli e trappole, per coloro che vi si avventurano.

La presente indagine non intende proporre una ricostruzione completa ed esaustiva della storia e dell'esperienza del ghetto di Terezín, né tantomeno proporre formule generali e onninclusive che permettano di coglierne e interpretarne ogni suo aspetto. Il ghetto era ovviamente ben lungi dall'essere il luogo di esistenza relativamente confortevole e privilegiata che i nazisti intendevano presentare alla Croce Rossa. Furono circa 144.000 gli ebrei che vennero deportati a Theresienstadt dal Protettorato di Boemia e Moravia, dalla Germania, dall'Austria, dall'Olanda, dal Lussemburgo, dalla Danimarca, e dall'Ungheria. Di questi 33.000 morirono nel ghetto di fame, stenti, malattie esecuzioni e maltrattamenti; 88.000 internati vennero deportati ad Auschwitz e lì uccisi; dei 15.000 bambini e ragazzi di età inferiore ai 15 anni, ne sopravvisse solo poco più di un decimo.

Queste cifre agghiaccianti rendono se possibile ancora più sorprendente e paradossale la fioritura artistica e culturale del ghetto di Terezín: come è stata possibile? Quali erano i suoi presupposti? Cosa vi è stato creato e prodotto e perché? In che condizioni, in che contesto lavoravano i musicisti e gli artisti che le hanno realizzate? In che modo queste opere, sopravvissute alla liquidazione del ghetto, ci parlando e richiedono la nostra attenzione?

Cosa ci possono dire o rivelare? In che modo ne possiamo o ne dovremmo fruire? Ed è sensato o possibile fruirne?

Lo storico e musicologo James Loeffler ha recentemente espresso la sua preoccupazione e il suo allarme di fronte all'ondata di registrazioni, esecuzioni ed eventi connessi alla cosiddetta musica dell'Olocausto. Il rischio, a suo parere, è quello di creare un *genere* musicale e artistico completamente reificato, sottoposto ai meccanismi più deteriori della produzione e della fruizione culturale di massa, informato dall'idea che la musica prodotta dell'Olocausto debba per forza, sempre e comunque, contenere un messaggio generale e generico sull'Olocausto stesso. Nel far questo, argomenta Loeffler, si rischia di dare ad Hitler un'ennesima, sottile e pericolosa, vittoria postuma: quella di intendere e fruire di queste opere, inconsapevolmente, rimanendo all'*interno* delle coordinate di senso stabilite dai carnefici.

Rispettando, in modo si spera scrupoloso, tutte le complesse coordinate contestuali della storia del ghetto, il nostro libro intende ricostruire la via, il percorso e le logiche – non solo politiche, ma anche ideologiche ed estetiche – che condussero le autorità naziste ad istituirlo e a governarlo in modo del tutto speciale e particolare; e la storia e l'esperienza che condussero alcune delle sue vittime, ad articolare al suo interno un'esperienza di paradossale produzione artistica assolutamente unica nel suo genere, e le cui caratteristiche e implicazioni sono tuttora ben lungi dall'essere state soddisfacentemente studiate e comprese.

Infine, il libro intende suggerire che la questione relativa alla produzione artistica di Terezín trascende, per sua natura e caratteristiche, i campi della ricostruzione storica e dell'interpretazione estetica, e che pone domande che, per essere affrontate chiedono irresistibilmente di espandere l'ambito dell'indagine e della riflessione al campo, che gli storici comprensibilmente guardano con diffidenza e sospetto, della metafisica; così come i filosofi guardano con sussiego e benevola indifferenza il campo degli studi storici. Quest'opera nasce quindi da una collaborazione anomala e rischiosa. È il risultato di un comune sforzo, intrapreso nel reciproco rispetto dei propri campi di specializzazione e competenza, di uno storico che ha alle spalle una formazione anche filosofica e di un filosofo con una formazione anche storica. Da un incontro al crocevia rappresentato da una lunga amicizia intellettuale e da un'interesse comune e condiviso per la storia e l'esperienza di Terezín nasce dunque questo libro, elaborato e scritto nello spirito dell'antico principio secondo cui *τό διαλέγησθαι ἐστὶ τὸ μῆγιστον ἀγαθόν*. Al giudizio dei pazienti e perspicaci lettori, affidiamo dunque il nostro testo, ricordando un momento della visita della Croce Rossa a Theresienstadt. Un membro della delegazione chiese ad un'internata, selezio-

nata dalle SS per essere una delle figuranti della rappresentazione da loro inscenata, com'era la vita a Terezín. La donna, ovviamente impossibilitata a dire la verità in presenza del comandante del ghetto, l'*SS Sturmbannführer* Karl Rahm, rispose disperata: «guardatevi attorno. *Assicuratevi* di guardarvi attorno».

*Gli Autori*

RUGGERO TARADEL  
PRIMA DEL DILUVIO

Gefährlich ist's, den Leu zu wecken,  
Verderblich ist des Tigers Zahn,  
Jedoch der schrecklichste der Schrecken,  
Das ist der Mensch in seinem Wahn

*Friederich Schiller*

1. *Cultura, arte e ideologia nel Terzo Reich*

In un discorso tenuto nel 1978 alla University of Washington Yehuda Bauer disse che il rischio di mistificazioni, in ogni genere di discorso sulla Shoah, è sempre presente. Dai tentativi di negarne l'unicità rispetto ad altri genocidi alla tendenza a mitologizzarla, dal banalizzarla ipersemplicandone la complessità al trasformarla in una costellazione di simboli e categorie astratte, la Shoah ha in effetti, in questi anni, subito più di un *vulnus*. Un'ulteriore mistificazione, denunciata da Bauer come particolarmente insidiosa è **la tendenza a trasformare l'evento «in un vasto mare di note a piè di pagina e di analisi razionalistiche, in un argomento per carriere accademiche, tesi di dottorato, e altre cose simili, evitando l'abisso che fu l'Olocausto»**. A suo giudizio, al fine di evitare questo e altri genere di insidie e di soccombervi, occorre sempre e comunque ricordare e tenere a mente un fatto, tanto innegabile quanto spesso dimenticato o sottovalutato:

L'Olocausto [...] Non è stato il prodotto né di un destino inesplicabile, né di un intervento sovranaturale, ma un risultato logico, possibile, della storia Europea. Venne realizzato da persone ragionevolmente istruite nel cuore del continente più civilizzato della terra, e in effetti le SS, gli assassini, erano guidati da individui altamente istruiti e sofisticati.<sup>1</sup>

Solo in anni relativamente recenti gli studiosi hanno iniziato una disamina sistematica ed analitica dell'ideologia e della politica culturale del III Reich. La *nouvelle vague* di ricerche e studi relativi a questo campo di

1 Y. Bauer, *Against Mystification*, sta in: *The Holocaust in Historical Perspective*, University of Washington Press, Seattle, WA, 1978, pp. 47-48.

ricerca e di indagine ha prodotto risultati estremamente interessanti sotto il profilo non semplicemente storico, ma anche sociologico e filosofico. Molti degli sforzi degli studiosi che si sono cimentati in questa complessa e faticosa impresa sono stati in primo luogo volti a rimuovere e a correggere numerosi e gravi errori che nei decenni precedenti si erano non solo accumulati, ma anche sedimentati al punto di diventare luoghi comuni, assunti dati per definitivamente dimostrati e acclarati.

Al di là della **revisione critica di singole teorie, asserzioni e incaute ricostruzioni** semplificatorie, sono stati messi in luce degli errori di metodo e di concettualizzazione nel modo in cui la questione relativa all'arte e alla politica culturale della Germania nazista era stata studiata e analizzata. Hans Rudolf Vaget, ad esempio, ha denunciato in modo chiaro e convincente l'improprio uso ed abuso del concetto di "influenza", vagamente e imprecisamente inteso e applicato, nel cercare di trovare i precedenti e gli antecedenti ideologici e politici delle concezioni e delle politiche naziste in campo artistico e culturale.<sup>2</sup> Erich Michaud ha conclusivamente dimostrato quanto grave sia stato l'errore di concepire l'estetica nazista, nella sua *pars adstruens e destruens*, come il semplice effetto e risultato dell'ideologia razziale, razzista e antisemita di Adolf Hitler e dei suoi seguaci. Peter Adam ha saldamente ricollocato le politiche artistiche e architettoniche del III Reich al centro – e non più ai margini – **della costellazione delle tematiche** storiografiche riguardanti la Germania nazista.<sup>3</sup> Anche la studiatis-sima relazione ideologica e artistica intercorrente tra Richard Wagner e il nazismo, e l'attività della *Richard Wagner Forschungsstätte* fondata dallo stesso Hitler e guidata da Otto Strobel sono state riesaminate e nuovamente studiate con risultati spesso sorprendenti. Un libro di fondamentale importanza rimane quello di Frederic Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics* del 2004, in cui viene proposta una nuova e più approfondita comprensione dei rapporti intercorrenti tra estetica, ideologia e prassi politica nella Germania nazista.<sup>4</sup> Molti di questi nuovi studi permettono di intendere e osservare sotto una luce nuova e di meglio comprendere fenomeni ed eventi sino a poco tempo fa considerati di non essenziale importanza o rilevanza: la pro-

2 H. R. Vaget, *Hitler's Wagner: Musical Discourse as Cultural Space*, sta in: M. Kater, A. Riethmüller, *Music and Nazism. Art under Tyranny*, Laaber Verlag, Berlin, 2003, pp. 15-31.

3 E. Michaud, *The Cult of Art in Nazi Germany*, Stanford University Press, Stanford, CA, 2004; P. Adam, *Art of the Third Reich*, Harry N. Abrams, New York, NY, 1992.

4 F. Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics*, Overlook Press, Woodstock & New York, NY, 2004.

duzione e l'uso di arte, musica e architettura non come semplici mezzi propagandistici o ricreativi (e quindi strumentali) ma anche e soprattutto come fini, dotati di un valore assoluto; la connessione tra modo di intendere arte e cultura e gerarchia e classificazioni razziali; il concetto di arte germanica o ariana e il suo polo oppositivo, ovvero la *Entartete Kunst*, la cosiddetta arte degenerata. Non solo: iniziamo finalmente a comprendere come un certo modo di intendere l'arte e la cultura non era per l'ideologia nazista la semplice conseguenza di una visione razziale e razzista della storia, ma che costituiva con quest'ultima un sinolo indissolubilmente intrecciato. Comprendere questo punto cruciale permette di considerare le componenti ideologiche e politiche più apertamente distruttive, genocidarie e criminali del III Reich sotto una luce nuova, e sotto una luce nuova guardare a fenomeni quali, in questo contesto, la infelicemente detta arte dell'Olocausto e il modo in cui oggi viene – spesso in modo reificato ed estetizzante – percepita, riprodotta, eseguita, fruita, consumata e concettualizzata.<sup>5</sup> Infine, come eloquentemente detto da Susan Sontag, solo da breve tempo abbiamo cominciato faticosamente a comprendere qualcosa di perturbante, e con cui è tuttora difficile fare i conti:

Si pensa generalmente che il Nazionalsocialismo poggi solo su brutalità e terrore. Ma questo non è vero. Il Nazionalsocialismo – e più in generale il Fascismo – sosteneva un ideale, o meglio ideali, che persistono oggi sotto altre bandiere; l'ideale della vita come arte, il culto della bellezza, il feticismo del coraggio, la dissoluzione dell'alienazione nel senso estatico della comunità, il ripudio dell'intelletto, la famiglia dell'uomo posta sotto la genitorialità dei leader. Questi ideali sono vividi, e commoventi per molte persone, ed è disone-

5 Si propone qui una bibliografia sulle più significative e importanti opere sull'argomento: per le arti figurative v. H. Grosshans, *Hitler and the Artists*, Holmes & Meyer, New York, NY 1983; L. H. Nicholas, *The Rape of Europa: The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*, Vintage Books Print, New York, NY, 1995. Per la musica e l'opera opere di riferimento fondamentali sono adesso: M. Kater, *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*, Oxford University Press, New York, NY, 1999. M. Kater, *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits*, Oxford University Press, New York, NY, 2000; M. Kater, A. Reithmuller, (a cura di) *Music and Nazism; Art under Tyranny*, Lamber Verlag, Berlin, 1992. Un testo insostituibile e con un'approfondita analisi di ogni aspetto della musica del III Reich è E. Levi, *Music in the Third Reich*, Palgrave Macmillan, New York, NY, 1994. Sulla musicologia nazista v. il classico studio di M. Meyer, "The nazi Musicologist as Myth Maker in the Third Reich", *Journal of Contemporary History*, 10(4), 1975, pp. 649-665.

sto, oltre che tautologico dire che si è impressionati dal *Trionfo della Volontà* e *Olympia* solo perché sono stati realizzati da una regista geniale.<sup>6</sup>

Adolf Hitler, nel *Mein Kampf* scritto tra il 1923 e il 1924 durante la sua prigionia nel carcere di Landsberg dopo il fallito *Putsch* di Monaco, aveva chiaramente delineato la propria dottrina razziale e razzista, ed enunciato quale fosse la *norma normans non normata* per distinguere le razze superiori da quelle inferiori, e stabilire una gerarchia razziale che la politica si sarebbe dovuta incaricare di imporre e strutturare. La razza superiore è per Hitler la razza capace di creare e produrre invenzione, arte e cultura, nel senso più ampio e comprensivo del termine. Quale sia la razza «fondatrice di ciò che noi chiamiamo in sintesi: umanità», e quindi la razza per definizione superiore a tutte le altre, è per lui chiaro e lampante. Basta guardarsi attorno e rivolgersi alla storia, a suo parere, per comprendere che si tratta della razza ariana.

Ciò che noi vediamo oggi, in materia di cultura o d'arte o di scienza o di tecnica è quasi esclusivamente il prodotto geniale dell'ariano. E ciò ci conduce alla conclusione ovvia che egli solo è stato il fondatore dei valori umani più alti e rappresenta quindi il prototipo di ciò che noi designamo con la parola uomo. [...] Se si potesse dividere l'umanità in tre specie: fondatori di cultura, portatori di cultura e distruttori di cultura, il rappresentante della prima non potrebbe essere che l'ariano.<sup>7</sup>

Queste idee non erano affatto nuove. L'opera complessiva di Houston Chamberlain (1855-1927), e il suo celebre *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts* del 1899 le aveva rese valuta apprezzata e corrente negli ambienti della destra tedesca ed europea. Chamberlain avrebbe fatto in tempo a diventare membro attivo del neonato partito nazista, il NSDAP, nel 1924 e a conoscere di persona e intrattenere cordiali rapporti con Hitler e Rosenberg.<sup>8</sup> Nel periodo precedente e coevo alla I guerra mondiale le idee

6 S. Sontag, *Fascinating Fascism*, sta in B. Taylor, W. Van der Will, *The Nazification of Art*, The Winchester Press, Winchester, 1990, p. 214.

7 A. Hitler, *La mia vita-La mia battaglia*, Bompiani, Milano, 1939, p. 315. Le citazioni dal *Mein Kampf* sono tratte dall'unica edizione ufficiale in lingua italiana.

8 V. H. S. Chamberlain, *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bruckmann, München 1899; altre opere di Chamberlain che esercitarono notevole influenza si possono citare: *Arische Weltanschauung*, Bruckmann, München, 1905; *Heinrich von Stein und seine Weltanschauung*. Georg Heinrich Meyer, Leipzig 1903; *Kriegsaufsätze: Deutsche Friedensliebe, Deutsche Freiheit, Die deutsche Sprache, Deutschland als führender Weltstaat, England, Deutschland*, Bruckmann, München, 1915; *Lebenswege meines Denkens*. Bruckmann, 1919.

di Chamberlain furono usate da molti per affermare che la Germania aveva il diritto di muovere guerre di conquista, e di edificare un impero coloniale proprio in forza della propria superiore cultura e civiltà. Un esempio eloquente e tipico è fornito dai libri, di grande successo, scritti dal generale e storico militare Friderich A. Von Bernhardi. Nel suo *Deutschland und der Nächste Krieg* (1911), e nel *Vom heutigen Kriege* (1913) affermava l'assoluta preminenza, a partire dal periodo della Riforma protestante, della *Kultur* e civiltà tedesca in tutti i campi della scienza, dell'arte, della cultura e dello scibile umano, e celebrava la Germania come unica vera creatrice e portatrice di civiltà per il mondo intero. Von Bernhardi deduceva da questo assioma il dovere e il diritto di espandere l'impero coloniale tedesco, e di riunire in un unico corpo politico e nazionale i tedeschi di tutto il mondo. La guerra di aggressione contro altri popoli e nazioni veniva giustificata affermando che essi – Bernhardi cita come esempi la Polonia e la Russia – non possedevano alcuna civiltà o cultura che fosse propria o autonoma, e celebrata come necessità biologica e politica per la prosperità e il futuro del popolo tedesco.<sup>9</sup> Von Bernhardi, che vagheggiava la trasformazione della Germania da potenza regionale in superpotenza mondiale, pensava in termini nazionalistici ed etnici, e non ancora biologico-razziali.

Hitler, che aveva respirato – e vissuto e introiettato – questa retorica aggressivamente patriottica, nazionalistica e militaristica, la integrò ben presto all'interno di una visione biologica e razziale della storia, che era oltretutto informata e conforme alle varianti più violente ed estreme dell'an-

---

Su Chamberlain rimangono fondamentali: R. A. Williamson, *Houston Stewart Chamberlain: A Study of the Man and His Ideas, 1855-1927*, University of California, Santa Barbara, CA, 1969; G. Field, *Evangelist of Race. The Germanic Vision of Houston Stewart Chamberlain*, Columbia University Press, New York, NY, 1981. Altro testo di notevole interesse è M. Biddiss, "History as Destiny: Gobineau, H. S. Chamberlain and Spengler", *Transactions of the Royal Historical Society*, Vol. VII, Sixth Series, Cambridge University Press, 1998.

- 9 Le opere in cui Friedrich Adolf Julius von Bernhardi espone queste e simili idee sono le seguenti: *Deutschland und der nächste Krieg*, Cotta, Stuttgart 1912; *Vom heutigen Kriege. Band 1: Grundlagen und Elemente des heutigen Krieges; Band 2: Kampf und Kriegführung*, Mittler, Berlin, 1912. Per le sue esperienze nella guerra sul fronte orientale v. (a cura di): *Wie Helden sterben. Erlebnisse an der Ostfront August/September 1915*. Von Frau C. L. Hirzel, Leipzig 1917. Interessanti sono anche *Eine Weltreise 1911-1912 und der Zusammenbruch Deutschlands. Eindrücke und Betrachtungen aus den Jahren 1911-1914 mit einem Nachwort aus dem Jahr 1919*, Hirzel, Leipzig 1919; *Vom Kriege der Zukunft. Nach den Erfahrungen des Weltkrieges*, Mittler, Berlin 1920. Come libro di memorie è importante: *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. Nach gleichzeitigen Aufzeichnungen und im Lichte der Erinnerung*, Mittler, Berlin, 1927.

tisemitismo diffuso in Austria e Germania tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo. Per Hitler la storia non era né la storia di una lotta tra classi, come per i marxisti, né la storia di una lotta tra nazioni, come volevano Von Bernhardi e molti altri autori e politici a lui coevi. La storia è per Hitler solo ed esclusivamente la storia di una lotta tra razze: questa nozione viene integrata dall'idea secondo cui il presupposto per l'edificazione materiale e storica della civiltà risiede nell'assogettamento e nello sfruttamento, da parte della razza ariana, di razze inferiori destinate a fornire la forza lavoro bruta e l'energia cinetica necessaria a trasformare intuizioni e visioni creative in realtà: «Solo dopo la riduzione a schiavitù delle razze sottomesse, lo stesso destino colpì anche gli animali; e non viceversa, come molti potrebbero credere. Toccò prima al vinto mettersi all'aratro – solo più tardi al cavallo».<sup>10</sup>

Il rapporto istituito da Hitler tra razza – intesa in senso strettamente materiale e biologico – e civiltà è circolare e caratteristicamente *incurvatus in se*: un perfetto circolo vizioso. La razza superiore viene identificata in base all'altezza e al genio delle sue realizzazioni culturali che solo essa è in grado di giudicare e pienamente riconoscere e apprezzare. Ogni elemento fattuale e di realtà che potrebbe disturbare questa concezione viene espulso attribuendolo o a fenomeni imitativi da parte di altre razze, o alla fatale contaminazione di sangue e di generazione tra razza superiore e razze inferiori. Secondo Hitler, la vera sciagura storica, unica responsabile dello stato di degrado e degenerazione dell'intero complesso della civiltà umana, fu provocata da un fatale errore commesso inavvertitamente dalla stessa razza ariana.

L'ariano rinunciò alla purezza del suo sangue, e perse il suo soggiorno in paradiso, che egli stesso si era costruito. Si degradò colla mescolanza, perdette gradualmente le sue qualità di cultura, finché cominciò a rassomigliare ai sottomesi, non solo spiritualmente, ma anche fisicamente. [...] A questo modo crollano le culture e i regni, per dar posto libero a nuovi Stati. La mescolanza di sangue e la conseguente diminuzione del livello della razza è l'unica causa della morte delle antiche culture; gli uomini non si distruggono in conseguenza delle guerre perdute, ma soltanto per la perdita di quella forza di resistenza che è peculiare ad un sangue puro.<sup>11</sup>

Per Hitler, tra le razze inferiori che definisce distruttrici di cultura, quella in assoluto più pericolosa, subdola, agguerrita, infettante e mortale è la

10 A. Hitler, *La mia vita-La mia battaglia*, cit., p. 320

11 Ivi, p. 321.

razza ebraica. Ancora una volta, il giudizio viene emesso usando lo stesso metro con cui viene così positivamente giudicata e apprezzata la razza ariana. La capacità di creare e produrre cultura e civiltà:

Il popolo ebreo, malgrado delle sue apparenti qualità intellettuali, è deserto di vera cultura, specialmente poi di una propria. Ciò che l'ebreo oggi possiede, in fatto di cultura apparente, non è se non un bene preso ad altri popoli, e che gli si è corrotto e guasto nelle mani. Il segno più caratteristico per giudicare gli ebrei nel loro rapporto col problema della cultura umana sta nel fatto che un'arte ebraica non è mai esistita, e che le due regine dell'arte, architettura e musica, non devono nulla di originale all'ebraismo. Ciò che egli produce nel campo dell'arte è o furto spirituale, o paradosso. Gli mancano infatti le qualità che caratterizzano le razze dotate di valori geniali.<sup>12</sup>

Pochi testi, prodotti dai teorici e dai responsabili della politica culturale e artistica nazionalsocialista, sono tanto interessanti e istruttivi quanto i libri scritti da Paul Schultze-Naumburg (1869-1949). Architetto di fama internazionale, critico d'arte e co-fondatore con Alfred Rosenberg, nel 1929, della *Kampfbund für Deutsche Kultur*, e massimamente influente teorico e ideologo nazista. Nel libro *Kunst und Rasse*, pubblicato a Monaco nel 1928 l'autore spiega il rapporto intercorrente tra razza e produzione artistica ricorrendo ad un passo tratto dal *Trattato della Pittura* di Leonardo Da Vinci. Leonardo denuncia quello che reputa il grave difetto da lui spesso osservato nell'opera di molti artisti e pittori: quello di inconsapevolmente creare opere d'arte in cui la propria soggettività altera e corrompe la conformità del proprio lavoro all'oggetto rappresentato.

Ed avendo io più volte considerato la causa di tal difetto, mi pare che sia da giudicare che quell'anima che regge e governa ciascun corpo si è quella che fa il nostro giudizio innanzi sia il proprio giudizio nostro. [...] Ed è di tanta potenza questo tal giudizio, ch'egli muove le braccia al pittore e gli fa replicare se medesimo, parendo ad essa anima che quello sia il suo modo di figurare

12 Ivi, p. 328. Sul *Mein Kampf* di Hitler v'è stato un recente fiorire di studi critici importanti, particolarmente in Germania, in parte stimolato dall'approssimarsi del 2016, anno in cui i diritti d'autore attualmente detenuti dal governo bavarese diverranno di pubblico dominio, come vuole la legislazione corrente, a settant'anni dalla morte dell'autore. Vedi in particolare: B. Zehnpfennig: *Hitlers "Mein Kampf": Eine Interpretation*. W. Fink Verlag, 2006; O. Plöckinger, *Geschichte eines Buches: Adolf Hitlers "Mein Kampf" 1922-1945*, Oldenbourg, München, 2006.

l'uomo, e chi non fa come lei faccia errore. E se trova alcuno che somigli al suo corpo, ch'essa ha composto, essa l'ama, e s'innamora spesso di quello.<sup>13</sup>

Come acutamente rilevato da Erich Michaud, Schultze-Namburg trasforma il difetto osservato da Leonardo da Vinci in molti artisti, criticati per inconsciamente e inconsapevolmente riprodurre se stessi e le proprie caratteristiche nei ritratti o nelle rappresentazioni di altri esseri umani o della natura, nella *chiave ermeneutica* per illustrare il modo misterioso ma inevitabile, tanto rivelatorio quanto infallibile, con cui ogni razza riproduce e rappresenta necessariamente se stessa nell'opera d'arte e nelle proprie produzioni culturali.<sup>14</sup> Secondo Schultze-Namburg, le razze superiori producono arte e cultura che rispecchiano fedelmente le proprie qualità intrinseche e biologicamente e razzialmente determinate: forza, coraggio, lealtà, vitalità, laboriosità, chiarezza etc. Quelle inferiori, degenerate e parassitarie, portatrici di germi infettanti e distruttivi della cultura e della purezza razziale di quelle superiori, non possono che produrre "arte" che riflette le loro caratteristiche che, per quanto dissimulate e nascoste, non possono non emergere in tutta la loro perversa forza corruttrice: passionalità libidica senza regole, debolezza fisica e mentale congenita, perversione morale e civile etc. Il *Leibliche Prinzip* di ogni razza che inevitabilmente informa e pervade le sue produzioni culturali altro non è che il suo *Rassische Prinzip*. Il libro *Kunst und Rasse* rendeva esplicita e palpabile questa relazione indissolubile tra la materialità organica di ogni singola razza e le sue espressioni artistiche proponendo illustrazioni e tavole che giustapponevano comparativamente esseri umani orribilmente deformati o affetti da idiotismo e patologie neurovegetative e psichiatriche e quadri e dipinti di autori denunciati come ebrei o influenzati da ebrei. Schultze-Namburg svolse poi, assieme ad Alfred Rosenberg, un ruolo chiave nell'attribuire alla razza ariana la fioritura culturale e artistica della Grecia antica e del medioevo europeo, identificando nel loro rettaggio ed eredità il modello

13 Cit. in E. Michaud, *The Cult of Art in Nazi Germany*, cit., p. 130. Si è qui dato il testo in italiano, tratto dal testo originale del *Trattato delle Pitture*.

14 Cfr. ivi, p. 132: "Schultze-Namburg continuava dichiarando che l'apprezzamento di un corpo non era mai espresso in modo migliore che nella rappresentazione di una donna, in cui "le aspirazioni erotiche del pittore relative alla sua compagna assumono forme caratteristiche. Venere, Leda, Diana, e Psiche, dipinte da Botticelli, Giorgione, Tiziano, Tintoretto, Bouchet e Proudhon", erano usate per illustrare l'assioma secondo cui "quasi tutte le rappresentazioni del corpo nudo femminile costituivano risposte all'aspirazione erotica, e mostrano e risvegliano in noi sogni e desideri (*Wunschträume*) che vivono nell'artista". Il desiderio sessuale dell'artista era il puro desiderio di sopravvivere a se stesso.

e l'*exemplum* cui rifarsi per rifondare un'arte razzialmente consapevole e produttiva che ripudiasse internazionalismo e contaminazioni.<sup>15</sup>

Nel suo libro *Die Kunst der Deutschen* pubblicato nel 1934, all'indomani della presa del potere di Adolf Hitler scriveva:

L'arte ha bisogno di un terreno diverso da quello fertilizzato dal letame della ricerca artistica internazionale. L'arte del diciannovesimo secolo, **quando il popolo non viveva sotto un'idea unificatrice**, difettava della gioiosa affermazione del nostro tempo presente [...] questa affermazione colma l'intera popolazione di un nuovo, e universalmente sentito, sentimento. Questo è diventato il Mito del XX secolo [...]. Con la rinascita di uno stato *völkisch* cresce la possibilità di un'arte nuova e veritiera, radicata nel popolo tedesco.<sup>16</sup>

Quest'arte "nuova e veritiera", secondo Schultze-Namburg sarebbe stata tale perché sorta ed espressa dall'anima stessa del *Volk*, un popolo inteso non in senso tradizionalmente nazionalistico o etnico, ma in senso rigorosamente biologico e razziale, e ne avrebbe rispecchiato le caratteristiche, nelle quali, in un movimento circolare, il *Volk* si sarebbe a sua volta rispecchiato e riconosciuto trovandosi inesauribile fonte di ispirazione e rinnovato entusiasmo. Schultze-Namburg stabilisce un circolo ermeneutico che dall'esterno può apparire gratuito e vizioso, ma che dal punto di vista di chi si pone al suo interno, non può non apparire che persuasivo, convincente e profondamente rassicurante. L'anima dei popoli ariani del passato aveva espresso e reso tangibili nell'arte greca, romana la propria essenza e le proprie virtù – biologicamente determinate – creatrici, civili e guerriere. I po-

15 Paul Schultze-Namburg esercitò una continua e importante influenza sulle dottrine artistiche e architettoniche naziste. Assieme ad Alexander von Senger, Eugen Honig, Konrad Nonn era membro dell'organizzazione nazista *Kampfbund deutscher Architekten und Ingenieure* (KDAI). Tra le sue opere ideologiche più importanti v. *Flaches oder geneigtes Dach?* Berlin 1927; *Kunst und Rasse. München* 1928; *Kampf um die Kunst*, Eher, München 1932 (Nationalsozialistische Bibliothek Heft 36); *Die Kunst der Deutschen. Ihr Wesen und ihre Werke*. Stuttgart, Berlin 1934; *Nordische Schönheit. Ihr Wunschbild im Leben und in der Kunst*, München 1937. Per la letteratura critica su di lui e la sua opera v. Norbert Borrmann, *Paul Schultze-Naumburg 1869-1949. Maler, Publizist, Architekt. Vom Kultur reformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich. Ein Lebens- und Zeitdokument*, Bacht, Essen, 1989; Ralf Peter Pinkwart, *Paul Schultze-Naumburg. Ein konservativer Architekt des frühen 20. Jahrhunderts. Band 1: Textteil, Band 2: Bautenkatalog, Band 3: Abbildungen*, (Dissertazione dottorale), Universität Halle-Wittenberg 1991. V. anche, per una trattazione generale, H. Grosshans, *Hitler and the Artists*, Holmes & Meyer, New York, NY, 1983.

16 P. Schultze-Namburg, *Die Kunst der Deutschen. Ihr Wesen und ihre Werke*, Stuttgart, Berlin, 1934, p. 152.

poli ariani dell'ora presente riconoscono e *riscoverono* se stessi e la propria anima razziale in questo lascito ed eredità artistica e culturale, ne sposano i canoni estetici e la consapevolezza e l'etica razziale ad essi sottese e ne traggono ispirazione e incoraggiamento per nuove imprese. L'imperativo socratico di *conoscere se stessi* in senso personale si trasforma nell'imperativo di *ri-conoscere se stessi* in un senso collettivo che è simultaneamente – e non potrebbe essere altrimenti – biologico e culturale.

La connessione tra livello biologico-razziale e artistico-culturale viene ulteriormente chiarita, rafforzata e perfezionata da Schultze-Namburg in un suo libro del 1937, *Nordische Schönheit*, in cui le caratteristiche fisiche e fisiognomiche dell'uomo e della donna ariani (armonia, proporzione, definizione delle parti anatomiche, loro nitidezza e leggibilità), vengono assunti ed indicati come ideali che devono stare alla base di ogni loro rappresentazione e idealizzazione artistica. Schultze-Namburg sostiene che la positività e desiderabilità di queste caratteristiche non possono non essere riconosciute istintivamente e intuitivamente da altri ariani, e devono diventare il modello di arte e architettura consapevolmente e orgogliosamente razziali.<sup>17</sup> È impossibile non sentir risuonare in queste pagine le parole pronunciate da Adolf Hitler stesso a Norimberga nel 1934:

L'ellenismo ha trovato un modo di riprodurre uomo e donna che non dovrebbe essere considerato come un modo semplicemente greco [...]. Perché quella rappresentazione esprime non solo certe particolarità che sono condizionate dalla razza, ma anche l'autocomprensione, da parte della razza, dell'assoluta giustezza della rappresentazione formale dei corpi di donna e uomo. [...] Così come l'immagine dell'uomo esprime la più grande forza virile, e quindi mostrando la sua conformità alla propria essenza e vocazione naturale, così l'immagine della donna esalta la maturità della vita e della sacra madre, in conformità con il più alto scopo della donna. La bene intesa e ben riprodotta conformità a questo scopo costituisce la finale misura della bellezza.<sup>18</sup>

I richiami all'arte greca e all'ellenismo indicati come esempio e fonte di ispirazione permettono di comprendere il meccanismo con cui il nazismo articolò la sua relazione con la tradizione artistica occidentale che valutava positivamente, e che interpretò come espressione del *Selbst* razziale ariano. Nel suo celebre *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* Alfred Rosenberg

17 P. Schultze Namburg, *Nordische Schönheit. Ihr Wunschbild im Leben und in der Kunst*, München-Berlin, 1934.

18 Zentralverlag der NSDAP, *Der Kongress zu Nürnberg – Reichsparteitag vom 5. bis 9. September 1934. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Kongressreden*, Franz Eher-Verlag, München, 1936, p. 99.

fornisce un perfetto esempio della metodologia che fu successivamente universalmente adottata. La sezione del libro dedicata all'essenza dell'arte tedesca (*Das Wesen der germanischen Kunst*) si apre con una lunga e cervellotica trattazione dedicata al *Rassische Schönheitsideal*. Rosenberg avvia il suo discorso discutendo la natura e le caratteristiche dell'estetica razziale, passando poi in rassegna e al setaccio l'intero canone artistico occidentale, partendo dall'antica Grecia per passare al Rinascimento e al barocco, per poi concludere con Romanticismo, Modernismo e arte contemporanea. Il modello esemplare cui rifarsi per individuare il metodo da seguire per separare il grano ariano dal loglio non-ariano viene indicato da Rosenberg nell'antitesi, a suo parere fondamentale e fondativa, tra Socrate e Platone:

Platone era essenzialmente un aristocratico, un guerriero olimpico (*ein Olympiakämpfer*), un poeta inebriato dalla bellezza (*ein schönheitstrunkener Dichter*), un formatore plastico (*ein plastischer Gestalter*) e un esuberante pensatore (*ein überschwenglicher Denker*). Al termine della sua vita desiderava salvare il suo popolo dal punto di vista razziale [...]. Nulla di questo era socratico; fu questa l'ultima grande fioritura dello spirito ellenico. Ciò che Prassitele creò successivamente fu una protesta contro l'intero Socratismo. Fu questo il canto del cigno della bellezza razziale greco-nordica (*nordisch-griechische Rassenschönheit*), esemplificato dalla splendida Nike di Samotracia.<sup>19</sup>

Platone, geniale e puro rappresentante dei popoli ariani dell'antichità, dal punto di vista del successivo sviluppo storico (*Entwicklungsgeschichtlich betrachtet*), venne sedotto e sviato da Socrate, "il non-greco" (*der Nichtgriecher*) per eccellenza vera antitesi dell'anima razziale ellenica. Socrate è quindi il rappresentante, e il simbolo spregevole, di gruppi razzialmente inferiori, inconsapevoli e portatori di caos e decadenza, il cui supremo crimine consistette nel sostituire un vano ed illusorio "bene filosofico" al vero e concreto "bene razziale". Quindi, scrive Rosenberg, malgrado tardivi ripensamenti e pentimenti, Platone, rendendo Socrate immortale, aprì inconsapevolmente il vaso di Pandora, causato dalla perdita dell'auto-coscienza razziale della Grecia ariana.

L'Ellade scomparve nel caos razziale (*in dem Rassenchaos*). [...]. Socrate trionfò su Antistene, l'Ellade però (*Sokrates-Anthistenes siegt, Hellas ver-*

19 A. Rosenberg, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, Hoheneichen-Verlag, München 1930, p. 288

ging). Il senso comune distrusse il genio (*der „gesunde Menschenverstand“ hatte das Genie vernichtet*).<sup>20</sup>

Questa ricostruzione fantasiosa permette a Rosenberg di reinterpretare in senso biologico e razziale il rapimento estatico e l'ammirazione che inevitabilmente e fatalmente l'ariano – anche se inconsapevole di essere tale – prova di fronte ai più puri esempi del rettaggio artistico greco. Nel loro entusiasmo per l'Acropoli, secondo Rosenberg, i classicisti non si rendevano ancora conto che ciò che ammiravano non era il prodotto di un generico e indistinto genio che appartiene all'umanità. No: ciò che vedevano sono le creazioni del genio concreto e razzialmente specifico dei popoli ariani del passato. Vediamo l'espressione di caratteristiche dell'uomo nordico e ariano che ancora vivono in noi e che istintivamente riconosciamo e con cui ci sentiamo in sintonia. L'uomo greco-nordico, nota Rosenberg, non era necessariamente *identico* all'attuale uomo germano-nordico (il greco in arte generalizza, l'uomo gotico e romantico personifica) ma nondimeno la Nike di Samotraccia non può non far risuonare nell'intimo dell'ariano una corda speciale, che è **quella dell'anima razziale di fronte ad una manifestazione di se stessa**. V'è quindi un collegamento, evidente e diretto con le concezioni di Houston Chamberlain, e profonda ed essenziale consonanza tra queste tesi del *Mythus* di Alfred Rosenberg, le analisi di Paul Schultze-Namburg e gli assiomi dell'ideologia razziale nazista. Sarà in base a questi

20 Ibidem. Su Alfred Rosenberg vi è una vasta bibliografia. Tra le opere più importanti: A. R. Chandler, *Rosenberg's Nazi Myth*. Greenwood Press, 1945; H. P. Rothfeder, *A Study of Alfred Rosenberg's Organization for National Socialist Ideology* (Dissertazione), 1963, University Microfilms, Ann Arbor, MI; R. Bollmus, *Das Amt Rosenberg und seine Gegner: Studien zum Machtkampf im Nationalsozialistischen Herrschaftssystem*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1970; R. Cecil, *The Myth of the Master Race, Alfred Rosenberg and Nazi Ideology*, Dodd Mead & Co, 1972; F. Nova, *Alfred Rosenberg: Nazi Theorist of the Holocaust*, Buccaneer Books, 1986; J. B. Whisker, *The Philosophy of Alfred Rosenberg*, Noontide Press, 1990; C. Bärsch, *Alfred Rosenbergs "Mythus des 20. Jahrhunderts" als politische Religion*. Sta in H. Maier – M. Schäfer (a cura di), *Totalitarismus und politische Religionen. Konzepte des Diktaturvergleichs* (2 voll.), Paderborn 1997; F.-Lothar Kroll, *Alfred Rosenberg. Der Ideologe als Politiker*. Sta in: M. Garleff (a cura di), *Deutschhalten: Weimarer Republik und Drittes Reich*, Böhlau, Köln, 2001; R. Steigmann-Gall, *The Holy Reich: Nazi Conceptions of Christianity*, Cambridge University Press, 2003. M. Kellogg, *The Russian Roots of Nazism White Émigrés and the Making of National Socialism*, Cambridge, 2005. D. Burkard: *Häresie und Mythus des 20. Jahrhunderts. Rosenbergs nationalsozialistische Weltanschauung vor dem Tribunal der Römischen Inquisition*, Schöningh, Paderborn 2005.

principi assiali che le future strategie e tassonomie del programma, politico, artistico e culturale, del III Reich verranno elaborate.<sup>21</sup>

Il contrasto tra un arte vera e veritiera, radicata nel *Volk*, e prodotta, realizzata e fruita da una *Völkergemeinschaft* razzialmente risvegliata ed autoconsapevole e un arte falsa e corrotta, da estirpare e distruggere, venne espressa in modo estremamente chiaro ed eloquente da Hans Adolf Bühler (1877-1951) in un lungo articolo pubblicato su *Bild* nel 1934:

L'apice della vita artistica tedesca è sempre stato raggiunto in periodi in cui i profondi desideri del popolo hanno trovato la propria espressione artistica. Nel primo periodo, nelle canzoni degli eroi e degli dèi; nel Medioevo, nella costruzione delle nostre cattedrali; e infine nella musica e nella poesia. Il *Geist* tedesco s'innalzò nuovamente come una fiammata gigantesca durante gli ultimi centocinquanta'anni in tutti i campi, per estinguersi quasi completamente all'inizio di questo secolo [...]. Da allora l'arte ufficialmente riconosciuta è divenuta questione di giochi di vuote forme, o di rappresentazione di un mondo distorto, popolato da aborti e da cretini. L'arte diffusa dalle accademie e dai musei menava arrogantemente la sua esistenza al di sopra della gente comune, che non la capiva. Era cosa per una selezionata minoranza – gli intellettuali dell'arte, e il mercato dell'arte. L'arte non aveva valore, solo un prezzo. Non era più una deità amica, risanatrice e benedicente. Era solo una puttana.<sup>22</sup>

- 
- 21 Le opere di Rosenberg particolarmente importanti per la ricostruzione del suo percorso ideologico e politico sono: *Der Zukunftsweg einer deutschen Außenpolitik*, Franz-Eher-Verlag, München 1927; *Freimaurerische Weltpolitik im Lichte der kritischen Forschung*, Franz-Eher-Verlag, München 1929; *Das Wesensgefüge des Nationalsozialismus : Grundlagen der deutschen Wiedergeburt*, Franz-Eher-Verlag, München 1932; *An die Dunkelmänner unserer Zeit. Eine Antwort auf die Angriffe gegen den „Mythus des 20. Jahrhunderts“*, Hoheneichen-Verlag, München 1935. Per i discorsi v. *Der entscheidende Weltkampf: Rede auf dem Parteikongreß in Nürnberg 1936*. Franz-Eher-Verlag, München 1936; *Blut und Ehre Bd. I. Ein Kampf für deutsche Wiedergeburt. Reden und Aufsätze von 1919-1933*. Franz-Eher-Verlag, München 1936; *Blut und Ehre Bd. II. Gestaltung der Idee. Reden und Aufsätze von 1933-1935*. Franz-Eher-Verlag, München 1936. *Blut und Ehre Bd. III. Kampf um die Macht. Aufsätze von 1921-1932*. Franz-Eher-Verlag, München 1937. *Blut und Ehre Bd. IV. Tradition und Gegenwart. Reden und Aufsätze von 1936-1940*. Franz-Eher-Verlag, München 1941. Per le concezioni di Rosenberg in relazione al luteranesimo e alla Riforma v. *Protestantische Rompilger. Der Verrat an Luther und der „Mythus des 20. Jahrhunderts“*, Hoheneichen-Verlag, München 1937.
- 22 H. A. Bühler, “Zum Geleit”, *Das Bild*, 1934. Su Bühler, sula sua posizione all'interno del NSDAP e della *Kampfbund für deutsche Kultur*, come direttore della *Karlsruher Badischen Landeskunstschule* e collaboratore della *Reichskammer der bildenden Künste* v. E. Klee: *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*. S. Fischer, Frankfurt am Main 2007, p. 87 e ss.

La ritrovata autocomprensione e autocoscienza del *Volk* permette nuovamente all'ariano di riconoscersi, rispecchiandovisi, nei prodotti del genio della sua stirpe nel corso di secoli e di millenni; gli permette anche, bruscamente, di vedere con brutale e sicura chiarezza tutte le forme di arte falsa, corruttrice e degenerata che, lungi dal rappresentare un semplice problema estetico o di gusto, costituiscono una minaccia e un attacco diretto alla *Völkergemeinschaft* biologica e razziale di cui fa parte. *Il Kulturkampf* nazista, nell'aggreddire quella che venne bollata come *Entartete Kunst*, non era quindi una battaglia secondaria, o questione marginale, ma un'impresa centrale e fondante.<sup>23</sup> Immediatamente dopo la presa del potere da parte di Hitler nel 1933 venne quindi avviata una offensiva generale per questa rivoluzione conservatrice in tutti campi della produzione artistica. La presenza e la preminenza di arte in divergenza o in aperto contrasto con l'essenza spirituale del popolo tedesco venne denunciata con toni apocalittici, e dichiarata indegna di figurare in gallerie e musei. A questa operazione doveva accompagnarsi la denuncia, e l'esclusione dalla sfera delle attività culturali di coloro che si erano resi direttamente o indirettamente, passivamente o attivamente responsabili della diffusione di un pericoloso germe di corruzione e dissoluzione sociale e civile:

23 Sul concetto dell'*Entartete Kunst* nelle arti figurative e sul suo uso politico e repressivo vedi la fondamentale raccolta di saggi: S. Barron, Stephanie (a cura di), *'Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Harry N. Abrams, Inc., New York, NY, 1991. Un'interessante raccolta di saggi si trova in: B. Taylor, W. Van der Will (a cura di), *The Nazification of Art. Art, Design, Music, Architecture and Film in the Third Reich*, The Winchester Press, Winchester, NH, 1991, Ugualmente importante è il libro di P. Adam, *Art of the Third Reich*, Harry N. Abrams, New York, NY, 1992. Altri studi rilevanti sono: H. Grosshans, *Hitler and the Artists*. Holmes & Meyer, New York, NY 1983; B. Hinz: *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, Heyne, München 1984; C. Zuschlag: *Entartete Kunst. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Werner, Worms 1995; W. Laqueur, *Fascism: Past, Present, Future*, Oxford University Press, New York, NY 1996; H. Lehmann-Haupt, Hellmut, *Art Under a Dictatorship*, Oxford University Press, New York, NY, 1973; M. Nordau, Max; *Degeneration*, Howard Fertig, New York, 1998. Tra gli studi più recenti sono importanti i seguenti: J. Petropoulos, Jonathan *The Faustian Bargain: the Art World in Nazi Germany*. Oxford University Press, New York, NY, 2000. R. J. Evans, *The Coming of the Third Reich*, The Penguin Press, New York, NY 2004; Hans-Peter Lühr, *Die Ausstellung "Entartete Kunst" und der Beginn der NS-Barbarei in Dresden. Geschichtsverein*, Dresden, 2004; J. Minnion, *Hitler's List: an Illustrated Guide to 'Degenerates'*, Checkmate Books, Liverpool, 2005; S. Brantl, *Haus der Kunst München. Ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus*. Allitera, München 2007; M. Wemhoff: *Der Berliner Skulpturenfund: Entartete Kunst im Bombenschutt*, Schnell-Steiner, Regensburg 2010.

Via la fungaglia putrefascente e importata dall'arte della Germania ride-sta! E via tutti coloro che non solo hanno tollerato la rinnovata invasione del bolscevismo artistico nel nuovo Reich, ma che in parte l'hanno persino incoraggiato. Qui sta la radice del male, e qui sarà soprattutto necessario effettuare una trasformazione e rimuovere i resti della patetica eredità bolscevica [...].<sup>24</sup>

Questo programma sarebbe stato presto aggressivamente spiegato alla popolazione e propagandato utilizzando tutte le risorse mediatiche a disposizione dello Stato nazista. L'intero sistema e mondo artistico e culturale si sarebbe dovuto piegare al *diktat* imperioso del nazionalsocialismo, unico partito e unico movimento legittimato a parlare a nome del *Volk* e del genio non della specie umana, ma della razza ariana. Come ebbe a scrivere Otto Klein nel 1934:

La filosofia del nazionalsocialismo è sorta dalla natura e dalla cultura del nostro popolo. È questo il terreno appropriato per l'arte e la cultura, che cresceranno più vitali e naturali qui, piuttosto che nella cultura d'asfalto degli intellettuali dei secoli passati. I nostri musei dovranno essere ristrutturati. Non basta rimuovere alcuni pericolosi dipinti. [...]. I nostri musei dovranno ritornare ad essere musei per il popolo. Luoghi di consapevolezza nazionale e razziale, non più semplicemente luoghi per studiare valori commerciali e mai più luoghi per il virus della decadenza.<sup>25</sup>

Il meccanismo che verrà con successo adottato, sarà un meccanismo di *appropriazione selettiva* della tradizione estetica e artistica tedesca e occidentale, cui farà **da contrappunto un simultaneo e simmetrico meccanismo di espulsione selettiva** degli elementi individuati come indesiderabili e contaminati. Questo meccanismo implacabile non si limitava a identificare autori e opere accettabili o inaccettabili, sani e salutari o perversi o degenerati da includere o da escludere dallo spazio culturale del III Reich: si spingeva a valutare e all'occorrenza purificare anche le opere degli autori complessivamente considerati degni rappresentanti dell'arte e della *Kultur* tedesca e nazionalsocialista. Questo genere di operazioni proseguirono e si intensificarono, raggiungendo vertici ossessivi, dopo l'inizio della guerra. Il *Parsifal* del solitamente osannato e celebrato Richard Wagner, ad esem-

24 Bettina Feistel-Rohmeder, *Aus der Deutschen Kunstgesellschaft, Das Bild*, gennaio 1935, p. 32.

25 O. Klein, *Das Deutsche Volksmuseum*. Sta in: W. Stapel-A. E. Gunther (a cura di), *Deutsche Volkstum: Monatsschrift für deutsche Geistesleben*, Hanseatische Verlagsanstalt, Berlin, 1934, p. 942.

pio, fu bandito e le sue rappresentazioni vietate perché **considerata un'opera** troppo cristiana e filosemita.<sup>26</sup>

Lo scopo di queste politiche, se considerate nel loro complesso e contestualmente ad una rinnovata proiezione mossa alla conquista del *Lebensraum*, era quello di ridisegnare e rifondare interamente il *Kulturaum*, lo spazio culturale della nazione che avrebbe dovuto formarlo e informarlo. Il circolo ermeneutico della filosofia politica nazista, se considerato sotto questo profilo, può essere paragonato ad una ellisse dotata di due fuochi, che si configurano come poli indissolubilmente correlati. Uno è rappresentato dal concetto di razza, e l'altro dal concetto di *Kultur*, di cui l'arte è componente essenziale. La superiorità della razza ariana è dimostrata e provata dalla sua innata e biologicamente determinata capacità di creare e produrre arte e cultura. A sua volta quest'arte e questa cultura esprimono le caratteristiche e i valori della razza che le ha prodotte. La razza si rispetta e si ritrova in esse, in esse si riconosce e meglio comprende se stessa, e per loro tramite preserva, difende e corrobora la propria autocoscienza razziale: autocoscienza che sola la può mettere in grado di resistere all'assalto delle razze inferiori, parassitarie, infettanti e distruttrici e dai loro infidi e subdoli *stratagemata* valoriali, politici ed economici.

Come scritto da Bettina Feistel-Rohmeder, attivista *völkisch* della prima ora e vera forza propulsiva delle attività politiche e culturali della *Deutsche Kunstgesellschaft*, la Società per l'Arte Tedesca fondata nel 1920, il rapporto intercorrente tra il tedesco ariano e l'arte prodotta dalla sua stirpe è un rapporto simbiotico ed osmotico, che trascende qualunque categoria concettuale articolata. Qui le elecbrazioni di Schultze-Namburg, che la Feistel-Rohmeder conosceva bene e da cui traeva spesso idee e ispirazione, venivano portate alle loro estreme e grottesche conseguenze:

Come facciamo a sapere che un'opera d'arte è tedesca? Non è questa la prima domanda con cui dobbiamo fare i conti. Piuttosto, la domanda è: *tu sei tedesco?* Ovvero, hai la chiara percezione che tutto quello che i nostri immortali

26 Sulla relazione intercorrente tra Richard Wagner, la sua opera musicale e teorica e il regime nazista v. in particolare: J. Eckhardt, *La musique dans la système concentrationnaire nazi*, in *Le troisième Reich et la Musique*, ed. Pascal Huynh, Paris, 2004; J. Katz, "The Darker side of Genius: Richard Wagner's Anti-Semitism", Brandeis University Press, 1986; B. Magee, *The Tristan Chord*, Owl Books, New York, NY, 2002; B. Millington, Barry (a cura di), *The Wagner Compendium: A Guide to Wagner's Life and Music*, Thames and Hudson Ltd., London, 1992; P. L. Rose, *Wagner: Race and Revolution*, Yale University Press, 1992. Interessante per il rapporto Hitler-Wagner è H. R. Veget, "Wagnerian Self-Fashioning: The Case of Adolf Hitler", *New German Critique*, n. 101 (2007), pp. 95-114.

ci hanno dato scorre attraverso di te come un torrente vitale, che la tua essenza non può fare a meno di pulsare e fluire con questo fiume primigenio? Se sei tedesco in *questo* modo, allora non c'è bisogno di porre la domanda, quando ti trovi di fronte ad un'opera d'arte. Tu già *sai!*<sup>27</sup>

Il concetto di *umanità* inteso come complesso di qualità e caratteristiche fondanti e condivise dall'intera specie umana, perde, nell'ideologia e nella dottrina naziste, la sua connotazione universalistica e umanitaria per assumere un significato totalmente diverso, radicato nella biologia e nella mistica del *Blut und Boden*. Hitler stesso si era espresso a questo proposito nel *Mein Kampf* con chiarezza: l'umanità astrattamente intesa è un concetto senza senso, ed è una nozione che acquista significato positivo solo se posta in relazione agli elementi razziali costitutivi dei popoli superiori, creatori di cultura.

La concezione nazionale, razzista, riconosce il valore dell'umanità nei suoi primordiali elementi di razza. In conformità coi suoi principi, essa ravvisa nello Stato soltanto un mezzo per raggiungere un fine, il fine della conservazione dell'esistenza razzista degli uomini. [...]. Crede nella necessità di idealizzare l'umanità, ravvisando solo in questa idealizzazione la premessa dell'esistenza dell'umanità stessa. Ma non può concedere ad un'idea etica il diritto di esistere se questa idea costituisce un pericolo per la vita razziale dei portatori di un'etica superiore, perché in un mondo imbastardito e «negrizzato» sarebbero perduti per sempre i concetti dell'umanamente bello e sublime, nonché ogni nozione d'un avvenire idealizzato del genere umano. Nel nostro continente, la cultura e la civiltà sono connesse, in modo indissolubile, con la presenza degli Ari. Il tramonto e la scomparsa dell'Ario ricondurrebbe sul globo terrestre tempi di barbarie.<sup>28</sup>

Senza una razza superiore capace di preservare la propria purezza razziale e con essa il proprio genio, non vi possono essere né vera civiltà, né vera cultura, né vera umanità. L'ambizione della dirigenza del III Reich era quella di stabilire uno stato totalitario le cui istituzioni, strutture e funzioni fossero al diretto servizio di una *Völkergemeinschaft* razzialmente intesa, purificata e protetta a tutti i livelli: a livello biologico, tramite le leggi e le disposizioni eugenetiche e razziali; a livello politico, tramite l'eliminazione e distruzione di ogni opposizione e dissenso; a livello culturale, tramite l'identificazione e l'espulsione dal *Kulturaum* nazionalsocialista della cultura e dell'arte degenerata e foriera di dissoluzione dell'autocoscienza razziale del *Volk* e dei loro

27 B. Feistel-Rohmeder, *Frühlingsfahrt*, p. 29

28 A. Hitler, *La mia vita-La mia battaglia*, op. cit., pp 15-16.

rappresentanti. La politica culturale e artistica, in questo progetto e visione giocava un ruolo centrale e insostituibile. Al di là dell'ubiqua propaganda, dell'indottrinamento, della radicale nazificazione dei sistemi scolastico e universitario, la creazione e la promozione di un'arte informata dal sistema valoriale nazista prometteva lucrosi dividendi sociali e politici.

Non è mai stata conclusivamente risolta la questione, materia di acceso dibattito tra gli studiosi, se l'estetica nazista privilegiasse, e in che modo, il bello o il sublime. Entrambe le categorie venivano utilizzate correntemente nel III Reich per descrivere scopi e valore delle opere d'arte, e non tutti i teorici e gli ideologi usavano questi termini in modo chiaro e univoco. Molte volte i termini venivano usati in modo interscambiabile e ambiguo, altre volte venivano nettamente distinti, anche se in modo spesso poco chiaro e approssimativo. Una cosa è però certa. L'opera d'arte, bella o sublime che fosse, doveva esprimere in modo chiaro e inequivocabile un contenuto valoriale assoluto determinato a monte.

L'artista era "libero" di seguire la propria ispirazione solo a patto che questa fosse in sintonia con il *Blut* e il *Geist del Volk* di cui faceva parte, e di cui doveva esprimere in modo bello o sublime che fosse, l'essenza. Reinhold Brinkmann nota che nel *Mein Kampf* Hitler utilizza il termine *Ästhetik*, prevalentemente, per denotare il bello; ma mostra anche di prediligere, ai fini dell'autocelebrazione e rispecchiamento del *Volk*, chiaramente il sublime, anche se ne ha una «specifica, selettiva visione». Il sublime, per Hitler esiste solo se è espresso dal genio ariano, ed è al servizio della razza e del suo *conatus sese conservandi* e della sua volontà di potenza. Secondo Brinkmann, l'attacco violento che Rosenberg, nel suo *Mythus* porta a Kant non si spiega altrimenti se non analizzando e comprendendo appieno le implicazioni della sua visione totalitaria dell'arte. Nell'*Analitica del sublime*, infatti, Kant «vede l'impatto del sublime come un attacco contro il soggetto e la sua indipendenza, la sua libertà» cui il soggetto reagisce ponendo l'immensità matematica e dinamica della natura all'interno delle proprie facoltà.<sup>29</sup> Kant dunque contempera il concetto di sovranità con quello di libertà individuale, e fa dipendere l'esperienza del sublime da quest'ultima. Il sublime non sta nell'oggetto artistico o naturale contemplato ed esperito ma è il risultato, nota giustamente Brinkmann, «della capacità umana di pensare, giudicare e quindi categorizzare il potere di

29 R. Brinkmann, *The Distorted Sublime. Music and National Socialist Ideology*, sta in: M. Kater – A. Reithmüller, (a cura di) *Music and Nazism; Art under Tyranny*, op. cit., p. 46

queste forze». Questa concezione risulta intollerabile per Rosenberg che la liquida ponendo

[...] il sublime all'interno dell'oggetto stesso. Come conseguenza la capacità del soggetto di fronte al sublime di esercitare autodeterminazione e affermare la propria autonomia, ovvero, di controllare il sublime viene perduta o negata. Ciò che rimane è il potere soverchiante del grandioso e del monumentale, della volontà collettiva, a cui il soggetto deve sottomettersi. Verso questo potere collettivo – al centro del quale, in termini di pensiero nazionalsocialista, sta il Führer – l'atteggiamento del soggetto può essere solo di accettazione, fede e sottomissione.<sup>30</sup>

Il problema, all'indomani della presa del potere e della conclusione del periodo del *Kampfzeit*, era ora quello di stabilire delle tassonomie non solo teoriche, ma anche operative e politicamente gestibili per distinguere tra arte tedesca e ariana e arte degenerata, e, nell'immenso patrimonio artistico dell'Occidente di cosa ci si potesse con successo appropriare, e reclamare come creazione del genio ariano, o respingere ed espellere. La questione non era semplice, e non poteva essere certo risolta con le formule spontanee di una Bettina Feistel-Rohmeder e dei suoi epigoni.

## 2. Arte degenerata e purificazione del Kulturaum

Tra la *Machtergreifung* di Hitler del 31 gennaio 1933 e la *Kristallnacht* svoltasi nella notte tra il 9 e il 10 novembre 1938 intercorrono poco meno di sei anni. In questo periodo lo stato e la società civile tedesca, in ogni loro aspetto della propria vita istituzionale, politica, economica e culturale vennero nazificati attraverso un processo politico che venne chiamato *Gleichschaltung* (coordinamento), oppure, per enfatizzare la propaganda che lo voleva presentare come spontaneo e libero da costrizione, *Selbstgleichschaltung* (autocoordinamento). Ogni aspetto ed ambito della vita dei cittadini del Reich nazista, non importa quanto apparentemente secondari o marginali potessero apparire dovevano essere trasformati e regolati dai principi ideologici, dottrinali e legislativi imposti dalla nuova *Weltanschauung* razzista. Il mondo della cultura e della arti fu investito immediatamente, e con piena forza dall'impeto della rivoluzione culturale nazista.

La *Kampfbund für Deutsche Kultur* (KfDK) di Alfred Rosenberg, che pure agli occhi di Hitler aveva ben meritato durante il periodo del

---

30 Ivi, p. 47.

*Kampfzeit*, della lotta per la presa del potere, venne giudicata ben presto una struttura ormai inadatta a gestire la riorganizzazione totale del mondo della cultura e della arti. Dopo aver con successo emarginato Rosenberg, fu Joseph Goebbels a prendere risolutamente in mano la situazione, lavorando alla creazione e all'organizzazione di quella che divenne nota come l'onnipotente RKK, la *Reichskulturkammer*. Questa struttura dipendeva direttamente dal Ministero della Propaganda, che Goebbels volle fosse pomposamente chiamato il *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*, ed era divisa in sette diversi dipartimenti, ognuno dei quali aveva l'incarico di occuparsi dei diversi settori della vita culturale tedesca.

La RKK venne istituita il 22 settembre 1933. Secondo la legge istitutiva la sua missione sarebbe stata quella di «promuovere la cultura tedesca a beneficio del Volk tedesco e del Reich, regolare gli affari economici e sociali delle professioni culturali e creare un compromesso tra i gruppi che ne fanno parte».<sup>31</sup> I suoi sette dipartimenti, che avrebbero dovuto lavorare in subordinazione al Ministero della Propaganda e con esso attivamente collaborare erano: la *Reichsrundfunkkammer* (radio), la *Reichsfilmkammer* (cinema), la *Reichsmusikkammer* (musica), la *Reichskammer der bildenden Künste* (arte), la *Reichstheaterkammer* (teatro), la *Reichsschrifttumskammer* (letteratura) e la *Reichspressekammer* (stampa). Nelle parole di uno dei suoi dirigenti e responsabili, Karl-Friederich Schreiber, il compito della RKK era e sarebbe stato d'ora in avanti:

[...] quello di operare all'interno delle professioni culturali separando *il grano dalla crusca*, e di decidere cosa sia *appropriato e inappropriato*. Ma l'appropriatezza non sarà determinata da questa o quella tendenza artistica, sul cui valore ultimo saranno solo le generazioni future potranno decidere; ma [sarà determinata] attraverso *la conformità interna con la volontà e l'essere del Volk*. Decidere tra il solido e il transitorio, e *separare secondo il sangue e lo spirito ciò che è tedesco da ciò che è alieno*, questa è la direzione della dirigenza cul-

31 V. in proposito: H. Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*. Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1963; V. Dahm, "Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer. Die „Berufsgemeinschaft“ als Instrument kulturpolitischer Steuerung und sozialer Reglementierung". Sta in: *Vierteljahrshäfte für Zeitgeschichte* (VfZ), 34, 1, 1986, pp. 53-84; P. Longerich, *Goebbels. Biographie*. Siedler Verlag, München 2010; A. Steinweis: *Art, Ideology and Economics in Nazi Germany. The Reich Chambers of Music, Theater and the Visual Arts*. University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC, 1996; J. Wulf (a cura di.): *Kultur im Dritten Reich. 5 Bände*. Ullstein, Frankfurt am Main, 1989; *Reichskulturkammer und ihre Einzelkammern* : Bestand R 56 / bearb. von Wolfram Werner. - Koblenz: Bundesarchiv, 1987.

turale nazionalsocialista, dal momento che questa è la direzione della volontà nazionalsocialista.<sup>32</sup>

Nel 1934 la *Kampfbund* di Rosenberg venne rinominata *Nationalsozialistische Kulturgemeinde* (NSKG) e da allora la sua influenza sulle politiche culturali naziste divenne marginale, se non a tratti quasi irrilevante. Come rilevato da Robert Brody, lo scopo di questa operazione era chiaro: per tramite della RKK e della sua tentacolare organizzazione il Ministero della Propaganda prendeva in mano la situazione, e avrebbe da allora ferreamente controllato tutti gli aspetti e fasi della vita culturale del Reich. Secondo la legge istitutiva della RKK, infatti, il Ministro della Propaganda era anche il suo presidente, cumulando quindi i due mandati, e avrebbe nominato personalmente i responsabili dei suoi singoli dipartimenti. Il paragrafo 22 della legge dava inoltre al presidente la facoltà di veto su ogni decisione presa dai responsabili da lui stesso nominati. Il modo in cui il controllo sulla cultura e sulle arti doveva essere esercitato venne chiaramente espresso da Goebbels in un discorso tenuto ai responsabili della *Reichskulturkammer*. L'arte veramente libera, disse, non è, e non può essere, un'arte in preda all'anarchia e abbandonata all'irresponsabilità e ai capricci dell'individuo. L'arte vera, veritiera e veramente libera

Deve sentirsi intimamente connessa con le leggi elementali della vita nazionale. Arte e civiltà sono radicate nella Terra Madre della nazione. Esse sono, di conseguenza, sempre dipendenti dai principi morali, sociali e nazionali dello Stato.<sup>33</sup>

Il programma della politica culturale del III Reich viene qui espresso, sinteticamente, nella sua forma più chiara e concentrata. Dal momento che il Ministero della Propaganda, secondo le parole dello stesso Hitler, era responsabile di tutti i compiti relativi allo sviluppo culturale e spirituale della nazione, l'impostazione delle sue politiche e la sua azione furono informate, dal punto di vista dei principi generali, alle teorizzazioni di Rosenberg, di Schultze-Namburg e di molti altri. Arte e cultura, bello e sublime possono legittimamente esistere solo se osmoticamente e misticamente unite al sangue e allo spirito del del *Volk*, ponendosi quindi direttamente al servizio e sotto lo scrutinio del *Totalstaat* nazista che lo serve, lo incarna, lo difende e ne promuove benessere e prosperità materiale e spirituale.

32 K.F. Schreiber, *Deutsche Kulturrecht*, Hamburg, 1936, p.18. Cfr. K-F. Schreiber, *Das Recht der Reichskulturkammer*, Berlin, 1937.

33 J. Goebbels, *Nationalsozialistische Briefe*, vol. 5, 1933.

Ancora prima della costituzione della RKK Goebbels aveva voluto dare un segnale pubblico ed eclatante del nuovo corso inauguratosi con la presa del potere da parte di Hitler organizzando a Berlino, il 10 maggio 1933, il primo grande e spettacolare *Bücherverbrennung*, il rogo dei libri considerati indegni e pericolosi per la coesione politica e razziale del *Volk*. Dalle ceneri dei libri e della cultura degenerata dietro i quali, disse Goebbels, si celava sempre e comunque l'imperialismo ebraico, sarebbe risorta una nuova Germania. Tra i libri gettati alle fiamme e inceneriti sotto il vigile occhio delle cineprese, spiccavano quelli di autori considerati "ebrei" a tutti gli effetti e diffusori di idee pericolose e degenerate come Sigmund Freud, Karl Marx, Vladimir Lenin, e quelli di autori di stirpe germanica considerati disfattisti e traditori: Erich Maria Remarque, Heinrich Mann, Thomas Mann, Erich Kästner, Alfred Kerr e molti altri. Numerosi testi dei tipi più disparati vennero dati alle fiamme semplicemente perché i loro autori erano "ebrei": Helen Keller, Èmile Zola, Marcel Proust, H. G. Wells, Albert Einstein, Jacob Wassermann e altri ancora. Nuovi roghi spettacolari sarebbero ben presto seguiti in molte altre città tedesche come Colonia, Monaco, Dresda, Francoforte, e in particolare in città che erano importanti centri universitari e culturali.<sup>34</sup>

La *Reichskulturkammer* avrebbe svolto negli anni successivi un ruolo centrale nel nazificare la cultura e la società civile del Reich. Ogni cittadino impegnato in professioni culturali doveva obbligatoriamente farne parte, se voleva continuare a lavorare, e nel diventarne membro doveva abbandonare ogni pretesa o illusione di autonomia creativa e di pensiero. Come rilevato da Alan E. Steinweiss, La RKK svolse i suoi compiti di purificazione e arianizzazione della cultura tedesca da una parte esercitando una

34 Sui roghi dei libri organizzati nel 1933 vedi: Th. Friedrich (a cura di), *Das Vorspiel. Die Bücherverbrennung am 10. Mai 1933*, LitPol Verlagsgesellschaft, Berlin 1983; G. Sauder: *Die Bücherverbrennung. Zum 10. Mai 1933*, Carl Hanser Verlag, München/Wien, 1983; C. Schelle (a cura di), *Stichtag der Barbarei. Anmerkungen zur Bücherverbrennung 1933*, Postskriptum Verlag, Hannover 1983; K. Schöffling, *Dort wo man Bücher verbrennt. Stimmen der Betroffenen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1983; J. H. Schoeps- W. Treß (a cura di), *Orte der Bücherverbrennungen in Deutschland 1933*, Olms, Hildesheim 2008; J. H. Schoeps (a cura di), *Bibliothek verbrannter Bücher. Eine Auswahl der von den Nationalsozialisten verfeimten und verbotenen Literatur*, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2008. Sulla letteratura bandita nel III Reich e le politiche di controllo e repressione vedi anche: J-P.Barbia, *Literaturpolitik im Dritten Reich: Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder*, DTV, München 1995; D. Damwerth, *Schriftstellerinnen und Schriftsteller zur NS-Zeit: Eine Dokumentation zum 70. Jahrestag der Bücherverbrennung*, 2003.

censura artistica e culturale sempre più severa nei confronti di coloro che abilitava ad esercitare una professione nel campo delle arti e della cultura, e dall'altra usando l'arma dell'ostracismo professionale (*Berufsverbot*) contro gli ebrei, altri non-ariani e persone considerate sgradite per motivi politici o ideologici. Ogni artista, come ogni cittadino che fosse un fedele *Volkgenosse*, doveva far sua la volontà di fondersi con il suo popolo, e porre le proprie capacità al servizio diretto e fedele del *Volk*. Era questa l'intenzione apertamente dichiarata da Goebbels: la RKK avrebbe infatti escluso e condannato ad emarginazione ed inattività tutti gli elementi indesiderati e dannosi. Tutte le persone direttamente o indirettamente impegnate a produrre e a diffondere quello che veniva chiamato dai nazisti – con un termine studiatamente generico e interpretato di volta in volta con il massimo arbitrio – *Kulturbolschewismus* sarebbero state identificate ed espulse dal *Kulturaum* del III Reich. L'appartenenza alla RKK era dunque indispensabile per svolgere una qualunque attività culturale nella Germania nazista, che riguardasse “la creazione, la riproduzione, la lavorazione intellettuale o tecnica, la diffusione, la conservazione e la vendita di beni culturali”. Come ebbe a scrivere Winfried Wiedeland, curatore del Museo delle Arti Applicate e funzionario del Ministero della Propaganda, in tutti questi campi, il vero artista è l'artista razzialmente e politicamente consapevole che:

[...] vuole nuovamente partecipare alla vita del *Volk*. Vuole essere parte della sua battaglia, delle sue sofferenze e delle sue privazioni. L'artista non vuole più essere ‘libero’ ma vuole che la sua arte serva un'idea, uno stato, una chiesa, una comunità [...]. Questa filosofia del nuovo Reich tedesco fornisce all'arte il suo scopo e il suo contenuto.<sup>35</sup>

Il concetto di *umanità* era stato dall'ideologia nazista svuotato del suo contenuto universale e inclusivo per indicare invece le caratteristiche particolari ed esclusive di una pretesa razza superiore. Il concetto di *pace* era stato nel *Mein Kampf* da Hitler stravolto per indicare l'ordine che doveva regnare dopo la conquista dello spazio vitale ariano e la riduzione in schiavitù delle razze inferiori. Il concetto di *libertà* (e in particolare il concetto di libertà intellettuale e artistica) veniva svuotato al fine di esprimere un'idea che ne era la completa e radicale negazione. La sola libertà del cittadino e dell'intellettuale è quella di sempre più perfettamente e consapevolmente aderire all'essenza della propria razza e della propria nazione, di radicarsi

35 W. Wiedeland, *Kunst und Nation: Ziel und Wege den Kunst im neuen Deutschland. Mit 46 Abb. auf 44 Kunstdrucktaf.*, Hobbings, Berlin, 1934, p.19.

sempre meglio nel *Blut und Boden* del proprio popolo e di esprimerne sempre più perfettamente le caratteristiche e le aspirazioni. Tutto questo, sotto l'occhio vigile e onnipresente dello Stato nazista che del *Volk* è l'organo amministrativo, legislativo, giudiziario ed esecutivo.

L'artista tedesco di oggi si sente più libero e più svincolato che mai. Serve con gioia il popolo e lo Stato. Il nazionalsocialismo ha conquistato gli artisti tedeschi creativi. Ci appartengono, e noi apparteniamo loro. [...] Come potrebbe l'artista non sentirsi protetto in questo Stato? [...] è lui che realizza il compito che un grande momento gli ha assegnato. Un vero servitore del popolo.<sup>36</sup>

Il periodo successivo alla creazione della *Reichskulturkammer*, posta sotto il controllo diretto di Goebbels (che rispondeva delle sue decisioni e iniziative solo e direttamente al *Führer*), e della *Nationalsozialistische Kulturgemeinde*, controllata e coordinata da un progressivamente sempre più ostracizzato e amareggiato Rosenberg, fu caratterizzato da un costante e crescente contrasto tra due divergenti visioni, all'interno del regime nazionalsocialista, circa il modo di intendere e realizzare l'arianizzazione e la nazificazione della mondo della cultura e delle arti. Alfred Rosenberg si sarebbe distinto come guida ideologica e politica della fazione più radicale e oltranzista. Goebbels avrebbe invece rappresentato e infine fatto prevalere l'ala più flessibile e pragmatica. Il vantaggio decisivo di Goebbels era costituito da due fattori. Il primo consisteva nel fatto che, a differenza di Rosenberg, le cui carica e funzione era di tipo eminentemente culturale e consultiva, la posizione di Goebbels era governativa ed esecutiva. Il secondo, quello in ultima analisi decisivo, va identificato nell'atteggiamento dello stesso Hitler che considerava – e non ne faceva mistero – molte delle idee e delle teorie di Rosenberg come astruse farneticazioni, e le sue idee di riforma delle arti come inutilmente oltranziste, incomprensibili e politicamente controproducenti. Rosenberg, nondimeno, riuscì comunque a mantenere una certa, anche se secondaria, influenza su numerose questioni. Molte delle sconcertanti contraddizioni e illogicità della politica culturale del Reich furono il risultato di un clima di contrasto permanente e cronico tra Goebbels e Rosenberg che, sia pure rigorosamente *intrai-*

36 J. Goebbels, *Rede zur Jahrestagung der Reichskulturkammer*, 26 Nov. 1937. Sta in H. Volz (cura di) *Von der Großmacht zur Weltmacht*, Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1938, pp. 152-154.

*deologico*, non mancò di avere interessanti e rilevanti ricadute pratiche e politiche.<sup>37</sup>

Rosenberg aveva una visione completamente negativa del Modernismo in tutte le sue forme e articolazioni, e propugnava il suo totale rigetto e distruzione. Goebbels propendeva invece per un'impostazione più duttile e pragmatica, che avrebbe portato l'arte del III Reich ad essere – se non contenuticamente, stilisticamente – molto più sincretistica ed eclettica di quanto in generale sia dato pensare o immaginare. Uno dei motivi di questa maggiore flessibilità risiedeva nel fatto che Goebbels aveva compreso, probabilmente meglio di chiunque altro nell'*entourage* che ruotava attorno a Hitler sin dai tempi del *Kampfzeit*, che l'illuminazione propagandistica del *Volk* doveva configurarsi come una manovra a tenaglia. *Indottrinamento* e *intrattenimento* dovevano svolgere entrambi il compito, e perseguire il fine, di trasformare radicalmente e completamente il sistema valoriale civile e morale della società tedesca. Meno di due settimane dopo la sua nomina a Ministro della Propaganda Goebbels pronunciò, il 25 marzo 1933, un discorso che dimostra in modo inequivocabile quanto chiara fosse la sua visione:

Io rigetto la nozione secondo cui la propaganda sarebbe qualcosa di valore inferiore, perché non saremmo qui, in poltrone ministeriali, se non fossimo diventati i grandi artisti della propaganda. [...] Questo è il segreto della propaganda: colui che la propaganda deve afferrare, deve essere completamente saturato dalle idee della propaganda, senza rendersene conto. Ovviamente la propaganda ha uno scopo, ma lo scopo deve essere così intelligentemente e virtuosamente nascosto che chi ne deve essere pervaso deve esserne inconsapevole.<sup>38</sup>

L'importanza di esercitare un controllo assoluto e capillare su ogni aspetto della vita culturale del Reich era considerata vitale. Il 7 aprile seguente, meno di due settimane dopo il discorso tenuto da Goebbels alla RKK venne promulgata la legge sulla riforma del servizio civile e professionale (*Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*) che avviava il processo che avrebbe di lì a poco espulso dalle istituzioni universitarie, museali, musicali e artistiche migliaia di persone. Su di una cosa Alfred Rosenberg e Joseph Goebbels, al di là della loro lotta di potere e dei loro disaccordi ide-

37 V. In proposito, A. E. Steinweiss, *Art, Ideology and Economics in Nazi Germany*, University of North Carolina Press, Chapel Hill & London, 1993, pp. 33 e ss. V. anche pp. 53 e ss.

38 J. Goebbels, *Die zukünftige Arbeit und Gestaltung des Deutsches Rundfunks*. Sta in H. Heiber, (a cura di) *Goebbels-Reden: 1932-1939*, Droste Verlag, Düsseldorf, 1972, p. 95.

ologici concordavano: il *Kulturaum* tedesco doveva essere completamente purificato di ogni elemento culturale e artistico che risultasse in contraddizione o in dissonanza con l'ideologia che da adesso in poi avrebbe dovuto informare lo Stato e ogni aspetto della vita della *Völkergemeinschaft*. Il destino della Bauhaus è sintomatico: i primi attacchi e intimidazioni naziste contro i suoi rappresentanti ed esponenti erano iniziati in Turingia già a partire dal 1930. Dopo la presa del potere di Hitler la scuola venne quasi immediatamente chiusa, avviando così la sua diaspora.<sup>39</sup>

Occorreva separare, nella cultura e nelle arti, ciò che era razzialmente puro (*arteigene*) da ciò che era razzialmente alieno e pericoloso (*artfremde*). Il concetto di *Entartete Kunst*, arte degenerata, non era certamente nuovo, ed era stato più volte usato, negli tumultuosi anni della Repubblica di Weimar, per attaccare e criticare praticamente tutte le forme di innovazione o avanguardia artistica che tra la fine della I guerra mondiale e l'avvento del nazismo stavano radicalmente trasformando la scena culturale tedesca ed europea.<sup>40</sup> Mostre dedicate ad esibire esempi ed esemplari di un'arte

39 Un interessante e stimolante saggio sulla relazione intercorrente tra Bauhaus e nazismo è quello di S. Farrel, "The Janus Coin of Artistic Vision: Construction, Craftsmanship and Class in the Bauhaus and the Nazi Aesthetics", *Journal of Art History*, vol. 3 2008: «Much writing has been devoted to the heroic efforts of the Bauhausers as they sought to thrive in an increasingly regimented, hierarchical, short-sighted and violent society. However, deeper questions must be asked: to what extent were the Bauhaus and the Nazi Party diametrically opposed, and to what extent did they share commonalities born of their shared heritage as post-war institutions? In what ways did the organizations use art for ideological ends, and what traces of modernist ideology exist within the intellectual landscape of both? When these questions are addressed, a vista of deep aesthetic and ideological conflict opens to view. In this context, the opposing forces of Nazi and Bauhaus can be seen as two sides of a coin, one destructive and one constructive, but intrinsically related».

40 Il concetto di *Entartung* applicato alle arti si era affermato in Germania dopo la diffusione delle tesi sul rapporto tra genio, devianza e degenerazioni propuginate da Max Nordau. Nel libro *Entartung* del 1892 Nordau, partendo da, e facendo sue le tesi di Cesare Lombroso attaccava violentemente le nuove correnti artistiche e di avanguardia, riconducendo a patologie fisiche e psichiche le cause della degenerazione delle arti. Cesare Lombroso avrebbe scritto una lusinghiera introduzione all'edizione italiana di *Entartung*: C. Lombroso, "La Degenerazione del genio e l'opera di Max Nordau". Sta in M. Nordau, *Degenerazione*, Biblioteca antropologico-giuridica. Serie III, 8, Torino: fratelli Bocca. pp. XXXIX-568, 1896. Su Max Nordau e la sua influenza v. Anna Nordau-Max Nordau. *A Biography*, New York, NY, 1943; M. Ben-Horin: *Max Nordau*, New York, NY, 1957; C. Schulte, *Psychopathologie des Fin de Siècle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau*, Fischer, Frankfurt am Main, 1997; M. Stanislawski, *Zionism and the*

descritta come falsa, immorale, infettante, illusoria e dissolutoria del *Geist* e dell'autocoscienza del popolo tedesco vennero quasi immediatamente organizzate e proposte al pubblico in diverse città tedesche. L'attacco si concentrò all'inizio sulle arti visive, pittura e scultura. La prima mostra di cui si abbia notizia certa è quella inaugurata alla *Kunsthalle* di Mannheim intitolata *Kulturbolschewistische Bilder* (immagini di bolscevismo culturale) il 4 aprile 1933. Vi figuravano 64 dipinti ad olio, e molti disegni e incisioni tra cui vi erano opere di Chagall, Dix, Grosz, Kokoshka, Munch, Adler e molti altri importanti autori. Annessa alla mostra e ad essa collegata, in modo da farvi da contrappunto, vi era una sala dedicata alla "buona arte" rappresentata da artisti di Mannheim. Pochi giorni dopo ne sarebbe stata aperta un'altra, molto simile ma più piccola, a Karlsruhe, intitolata sarcasticamente *Regierungskunst 1918-1933* (Arte di Regime 1918-1933). A questa e a diverse altre simili mostre aperte in questo periodo, non erano ammessi minori. A Norimberga, alla *Städtische Galerie* venne aperta poco dopo la mostra chiamata *Screchenskammer* (galleria degli orrori). Tra i dipinti figurava il famoso ritratto di Albert Einstein dipinto da Scharl. Per l'organizzatore della mostra, Emil Stahl, erano ovviamente un orrore sia il dipinto sia il suo soggetto. Tra il 1933 e il 1937 si contarono almeno altre tredici mostre, a volte autonome, a volte itineranti dello stesso tenore, tutte esibite da istituzioni museali pubbliche e statali e organizzate da critici d'arte e docenti universitari ansiosi di autocordinarsi con i voleri della dirigenza nazista. I titoli di queste prime mostre svoltesi nel 1933 sono tanto interessanti quanto significativi: *Kunst die nicht unserer Seele kam* (Arte che non proviene dalla nostra anima); *Kunst im Dienste der Zersetzung* (Arte a servizio della sovversione); *Kunst der Geisterichtung* (Arte intellettuale). Le opere esposte al pubblico ludibrio variavano notevolmente a seconda delle esibizioni. Si andava da opere dell'impressionismo, in particolare tedesco, al realismo socialmente critico. I testi delle mostre e le recensioni ad esse dedicate ribattevano costantemente il parallelismo tra l'arte degenerata e gli artisti che l'avevano realizzata e il mondo della malattia mentale, dell'idiotismo e del cretinismo. I titoli fantasiosi e pittoreschi di queste prime mostre vennero ben presto rimpiazzati da un solo ed un univoco titolo, che il pubblico avrebbe ritrovato proposto e ripetuto continuamente: *Entartete Kunst* (arte degenerata). Questa espressione fu adottata per la prima volta per la mostra organizzata a Dresda presso la

*Neue Rathaus* da Richard Müller, il direttore della *Kunstakademie* e aperta al pubblico tra il 23 settembre e il 18 ottobre 1933.

Queste e altre simili mostre venivano presentate insistendo sul fatto che si intendeva dare al pubblico la possibilità di vedere queste opere, formarne un'opinione ed emettere un giudizio che si voleva e pretendeva libero e spontaneo. Era una pretesa surreale e paradossale, visto che le opere erano già state selezionate, catalogate e bollate come orrende, immorali e degenerate, e proprio in quanto tali raccolte, tra loro caoticamente giustapposte e proposte al pubblico. Nella mostra di Monaco del 1937, ad esempio, accanto alle opere esposte comparivano scritte cubitali ed esplicative: *Rivelazione dell'anima ebraica; L'ideale: cretino e puttana; Sabotaggio deliberato della difesa nazionale; La follia diventa metodo; la natura vista da menti malate; Insulto alla donna tedesca*. Lo scopo di Goebbels e dei suoi collaboratori era quello di costruire, passo dopo passo, mostra dopo mostra, l'impressione che era stato il *Volk*, con la sua *vox populi* razziale infallibile, e non un manipolo di propagandisti, a giudicare negativamente, a condannare e a decretare l'espulsione e la distruzione di queste opere. Nel 1937 Wolfgang Willrich, uno degli artisti e teorici nazisti più influenti e prolifici pubblicò il libro *Säuberung des Kunsttempels* (Purificazione del tempio dell'arte).<sup>41</sup> Il *Kunstraum* tedesco, secondo Willrich doveva essere urgentemente purificato dall'arte degenerata, perché lo scopo principale dell'arte del III Reich doveva essere quello di rappresentare e definire per il *Volk* l'ideale dell'uomo nuovo, e presentarlo come realizzabile e invariabile. Willrich notava che, mentre «**la dottrina razziale sta lavorando alla creazione di una nuova nobiltà tedesca, che serva da guida al popolo, come specie e nell'azione, attraverso la sua volontà superiore e il suo valoroso esempio**», all'arte rigenerata e purificata spetta il compito di

Risvegliare il popolo tedesco a questo nostalgico desiderio per questa nobiltà, stabilire il bello e il sublime chiaramente e scolpirlo in modo persuasivo nel suo intimo, non semplicemente come un privilegio degli dèi, ma come un'umana possibilità e il fine ultimo della rigenerazione.<sup>42</sup>

41 *Kunst und Volksgesundheit, Reichsausschuß für Volksgesundheitsdienst*, Berlin 1934; *Bauernum als Hegeer deutschen Blutes*, Blut und Boden Verlag, Goslar 1935; *Vom Lebensbaum deutscher Art. Bilder und Gedanken zur Rassenfrage*, Blut und Boden Verlag, Goslar 1937; *Das deutsche Antlitz* (Verlag Sigrune, Erfurt 1938), *Säuberung des Kunsttempels*, Lehmann, München 1938.

42 W. Willrich, *Säuberung des Kunsttempels*, Lehmanns, München-Berlin, 1937, p. 104.

La grande mostra nazionale dedicata all' *Entartete Kunst* e inaugurata a Monaco il 19 luglio 1937 in pompa magna dal *gotha* della dirigenza nazista era molto ambiziosa, e per proporzioni e meticolosità organizzativa oscurava tutte le altre precedentemente proposte al pubblico. Doveva fare da contrappunto negativo alla *Grosse Deutsche Kunstausstellung* inaugurata il giorno prima da Adolf Hitler stesso, sempre a Monaco, presso la *Haus Der Deutsche Kunst*.<sup>43</sup> Adolf Ziegler, il direttore di uno dei dipartimenti della RKK, la *Reichskammer der bildenden Künste*, nel suo discorso inaugurale disse che, malgrado il gran numero di opere presenti,

siamo di fronte ad un'esposizione che contiene solo una frazione di ciò che è stato acquistato con i duramente guadagnati risparmi del popolo tedesco, ed esibito come arte da un gran numero di musei in tutta la Germania. Tutt'attorno a voi vedete le mostruose creature dell'insania, dell'impudenza, dell'inettitudine e pura e semplice degenerazione. Ciò che questa mostra offre ispira orrore e disgusto in tutti noi.<sup>44</sup>

Joseph Goebbels si esprime, se possibile, in modo ancora più brutale ed esplicito ritornando sui suoi temi da sempre preferiti: la minaccia ebraica e la ritrovata libertà del popolo tedesco:

Quanto profondamente lo spirito ebraico abbia penetrato la vita culturale tedesca è mostrato nelle terrificanti e orribili forme della mostra sull'arte degenerata [...]. Questo non ha niente a che vedere con la soppressione della libertà artistica e il progresso moderno. Al contrario, le fallimentari opere artistiche lì esposte e i loro creatori sono di ieri e avant'ieri. Sono rappresentanti senili, da non prendere più seriamente, di un periodo che abbiamo superato intellettualmente e politicamente, e le cui mostruose, degenerate creazioni ancora infestano il campo delle arti del nostro tempo.<sup>45</sup>

Gli scopi dell'esibizione erano esposti in modo molto chiaro, e ad uso del pubblico, nel libretto illustrativo della mostra, che è tuttora altamente istruttivo, e che è opportuno citare *in extenso*:

43 Sugli artisti esposti in questa e nelle successive edizioni annuali v. R. Thoms: *Große Deutsche Kunstausstellung München 1937-1944. Verzeichnis der Künstler in zwei Bänden, Band I: Maler und Graphiker, Bildhauer*, Berlin 2010; *Große Deutsche Kunstausstellung München 1937-1944. Verzeichnis der Künstler in zwei Bänden, Band II, Bildhauer*, Berlin, 2011.

44 A. Ziegler, discorso inaugurale della mostra *Entartete Kunst*, cit. in S. Barron, op. cit., p. 45.

45 J. Goebbels, *Von Dern Grossmacht zur Weltmacht*, 26 novembre, 1937.

Cosa vuole la mostra “Entartete Kunst”? [...] *Vuole (sie will)* rendere chiaro che questa degenerazione dell’arte era qualcosa di più del genere di follia, di idiozia e assurda sperimentazione dalla vita breve che si sarebbe consumata e sarebbe morta anche senza la rivoluzione nazionalsocialista. *Vuole* mostrare che questo non era un “necessario fermento” ma una deliberata e calcolata aggressione contro l’essenza e la sopravvivenza dell’arte stessa. *Vuole* denunciare le radici comuni dell’anarchia *politica e culturale*, e smascherare l’arte degenerata come *boscelvismo artistico (Kunstbolschewismus)* in ogni senso del termine. *Vuole* rivelare gli obiettivi filosofici, politici, razziali e morali perseguiti da coloro che hanno promosso sovversione. [...] *Vuole* mostrare in questo modo il vero pericolo di una tendenza che, manovrata da pochi caporioni ebrei e bolscevichi poteva aver successo nell’arruolare simili individui per lavorare verso l’anarchia bolscevica nella *politica culturale (kulturpolitisch)* permettendo agli stessi individui di negare in modo indignato qualunque affiliazione con il bolscevismo nelle *politiche di partito (parteipolitisches)*.<sup>46</sup>

Il testo della presentazione della mostra proseguiva chiarendo anche gli scopi che la mostra *non* si prefiggeva: non intendeva affermare che tutti gli artisti presentati facevano formalmente parte di partiti comunisti o di organizzazioni bolscheviche, né voleva negare che alcuni degli artisti denunciati dalla mostra avessero, in altri momenti o periodi della loro attività, prodotto “qualcosa di differente” (*auch ander gesonnt*).<sup>47</sup> Nella sua ultima parte, si offriva un ramoscello d’ulivo: un’ultima possibilità di pentimento, ravvedimento e conversione per gli artisti – che fossero, beninteso, ariani – colpevoli, per cupidigia o dabbenaggine, di essersi fatti traviare, subornare e strumentalizzare da ebrei e comunisti. La mostra, conclude infatti il testo,

*Non vuole (sie will nicht)* prevenire gli artisti qui esposti che siano di sangue tedesco (*Deutschblütigen*), e che non hanno seguito all’estero i loro amici ebrei, dall’onestamente lottare e combattere d’ora in poi per le basi di una nuova e sana creatività. *Vuole e deve impedire*, comunque, alle cricche ciarliere di un passato oscuro dal proporre al nuovo Stato (*Neue Staat*) e al suo popolo dallo sguardo rivolto in avanti come i naturali portabandiera (*berufene banner-träger*) di un’arte del Terzo Reich.<sup>48</sup>

La mostra dedicata all’*Entartete Kunst* fu organizzata in correlazione oppositiva, e creando un drammatico e spettacolare contrasto, alla *Grosse*

46 *Entartete Kunst Ausstellungsführer. Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst*, Fritz Kaiser Verlag, München/Verlag für Kultur und Wirtschaftswerbung, Berlin, 1937 p. 2.

47 Ivi, p. 3.

48 Ibidem.

*Deutsche Kunstausstellung* che fu inaugurata simultaneamente, e sempre a Monaco, da Adolf Hitler. La mostra intendeva proporre in modo solenne e ufficiale al pubblico un'arte tedesca e razzialmente pura, rifondata e rigenerata dalle politiche nazionalsocialiste. Qui il cittadino del Reich poteva vedere e toccare con mano quella che si pretendeva fosse l'autentica e veritiera espressione artistica e spirituale della propria nazione finalmente liberata dal *Kulturbolschewismus* e dal *Kunstbolschewismus* imperversanti durante gli anni di decadenza e degrado dell'odiata e vituperata Repubblica di Weimar. Per tramite delle due mostre lo Stato nazista si presentava come il giudice supremo e inappellabile, agente per conto e su mandato del *Volk*, della vita culturale del Reich. Nel 1939 a Berlino vennero pubblicamente date alle fiamme, in un *auto-da-fé* nazionalsocialista, ben 4829 opere d'arte considerate degenerate.

Il regime nazista si presentava come il dio Giano, esibendo simultaneamente un doppio volto. I suoi giudizi dovevano essere percepite come benigni e salvifici per la vera arte prodotta dalla *Völkergemeinschaft*, e spietati e implacabili per l'arte degenerata con cui ebraismo e bolscevismo avevano tentato di infettarla e distruggerla dall'interno. Tramite la fruizione di 'vera' arte e l'esercizio di un senso critico fondato non più su intellettualismi ma sul sangue, e da esso purificato il cittadino, e il *Volk* nel suo complesso, potevano finalmente rispecchiarsi, riconoscersi e ritrovarsi nell'arte della propria razza e riconoscere dell'*Entartete Kunst* provvidenzialmente smascherata, l'altro da sé, l'alterità negativa da espellere e distruggere. Tutto questo poteva avvenire grazie alla produzione propagandisticamente orchestrata di una *Erlebnis* persuasiva ed irresistibile. Sotto questo punto di vista, le due mostre erano entrambe al diretto servizio del progetto politico-razziale del Reich. Puntavano anche, come notato da Wilfried Von der Will, a inculcare nel cittadino il principio che era il corollario inevitabile della *Weltanschauung* nazionalsocialista: *Die bist nichts, Dein Volk ist alles* (tu non sei nulla, il *Volk* è tutto).<sup>49</sup>

Alle arti del III Reich era stato assegnato il compito di risvegliare l'autocoscienza della nazione e della razza, e di rappresentarla in tutte le sue sfaccettature: dalle più alte e spettacolari (i condottieri, gli eroi, gli antenati e i loro corpi perfetti e prototipici) alle più apparentemente umili e

49 W. Von der Will, *The Body and the Body Politic as Symptom and Metaphor in the Transition of German Culture to National Socialism*, sta in B. Taylor-W. Van der Will (a cura di), *The Nazification of Art*, op. cit., pp. 14-52. V. in proposito: N. Levi, "Judge for Yourself!-The Degenerate Art Exhibition as Political Spectacle", *October*, Vol. 85 (1998), pp. 41-64; M. Goggin, "Decent vs. Degenerate Art: The National Socialist Case", *Art Journal*, Vol. 50, n. 4, (1991), pp. 84-92.

secondarie (il lavoro, la vita agreste, la maternità, la vita familiare). Come sottolineato da Baldur Von Schirach (1907-1974), il *Reichsjugendführer*, in occasione dell'inaugurazione di una mostra a Düsseldorf nel 1941, l'arte nazionalsocialista, e l'arte in quanto tale, non doveva affatto preoccuparsi di riprodurre la banale e disprezzabile realtà, bensì la verità, concetto che se rettamente inteso, nota, non ha nulla a che vedere con "la verità della realtà". Von Schirach identifica due derive opposte e ugualmente condannabili, nell'arte del XX secolo: quella rappresentata dalle tendenze artistiche che prendono deliberatamente congedo dalla realtà (Von Schirach indica come esempi surrealismo, espressionismo, astrattismo etc.) e quella rappresentata dalle tendenze che si sforzano di aderirvi in modo meccanico e ottusamente fedele. Le mele delle nature morte fiamminghe, ammirate per il loro 'realismo' sono false e menzognere, dice Von Schirach, tanto quanto quelle dipinte da Coubert o Vincent Van Gogh. La vera arte ha quindi per sorgente, oggetto e fine *la verità* nascosta e velata dalla realtà e *l'eternità* nascosta e velata dal tempo.

Il nostro popolo non ha creato il Reich per il proprio tempo. Il soldato non combatte e cade solo per il proprio tempo. Ogni dedizione da parte della Nazione abbraccia l'eternità intera. [...]. Lo stesso principio si applica all'arte, che è lotta (*kampf*) per l'immortalità da parte dei mortali. [...] ogni opera che abbia la pretesa di essere opera d'arte deve assolutamente manifestare una sete e un pressante desiderio d'eternità. Gli artisti perfetti, Michelangelo e Rembrandt, e Beethoven e Goethe, non rappresentano un'appello di ritorno al passato, ma ci mostrano il futuro che è nostro e al quale apparteniamo.<sup>50</sup>

È difficile trovare, nella sterminata letteratura estetica celebrativa e panegiristica del Reich, un discorso in cui il processo di appropriazione selettiva di temi e idee desunti dal Platonismo, dal Rinascimento e dal Romanticismo e la loro sincretistica incorporazione all'interno di una *Weltanschauung* razzista e militaristica sia più chiaro e lampante.

50 B. Von Schirach, "Kunst und Wirklichkeit", *Koralle: Wochenschrift für Unterhaltung, Wissen, Lebensfreude*, 9 novembre 1941, n.45, pp. 1806-1088. Su Schirach e la sua carriera v. in particolare: J. von Lang, *Der Hitlerjunge. Baldur von Schirach, der Mann, der Deutschlands Jugend erzog*. Droemer Knauer, München 1991. K. Schönhammer, "Der Ehrenhandel Baldur von Schirachs", sta in: *Einst und Jetzt. Jahrbuch des Vereins für corpsstudentische Geschichtsforschung* 30 (1985), pp. 69-86; M. Wortmann: *Baldur von Schirach, Hitlers Jugendführer*, Böhlau, Köln 1982. Interessanti sono i seguenti memoriali e riflessioni: Henriette von Schirach, *Der Preis der Herrlichkeit. Erfahrene Zeitgeschichte*, Ullstein, Frankfurt am Main, 1995; Richard von Schirach, *Der Schatten meines Vaters*, Hanser, München 2005;

I principi adottati e applicati dalla leadership nazista alla purificazione e alla rivoluzione conservatrice del mondo culturale tedesco investì con particolare violenza, oltre alle arti figurative e alla letteratura, anche il mondo della musica e dell'opera. La *Reichsmusikkammer*, dipartimento della RKK, era una struttura enormemente complessa e articolata. Il suo presidente, per un primo periodo fu Richard Strauss, compositore e musicista di altissimo prestigio e autorevolezza internazionale che Goebbels fortemente volle per dare alla RMK una certa aura di rispettabilità culturale e politica<sup>51</sup>. L'organigramma ufficiale della RMK, pubblicato sulla sua rivista ufficiale, l'*Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer* (AMR) nel 1934 mostra un'organizzazione che funzionava a quattro diversi livelli: al primo livello gerarchico, quello più alto, stava il Consiglio interno, vero organo decisionale ed esecutivo.

In ordine gerarchico discendente veniva poi il complesso dell'organizzazione amministrativa, delegata ad occuparsi in particolare di pubblicità, propaganda culturale, controllo finanziario e legislativo. Seguiva un terzo livello diviso in sette dipartimenti distinti e correlati che si occupavano di tutte le diverse professioni possibili nel campo musicale: compositori, musicisti ed esecutori, gestione concerti, diritti d'autore e arrangiamenti musicali, musica folkloristica, amatoriale e corale, editori musicali, negozi musicali e persino costruzione di strumenti musicali. L'ultimo e quarto livello era costituito da 31 distretti regionali che dovevano occuparsi di monitorare il territorio e garantire l'applicazione delle direttive dell'RMK.<sup>52</sup>

51 Richard Strauss fu costretto a rassegnare le dimissioni quando Goebbels scoprì la sua segreta corrispondenza con Stefan Zweig. V. in proposito M. Kennedy, *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, pp. 297-302.

52 *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer*, Vaterländische Verlags und Kunstanstalt, Berlin 1934-1943. Per altre fonti primarie sulla RMK v. H. Ihler, *Die Reichsmusikkammer. Ziele, Leistungen und Organisation*, Junker und Dünnhaupt, Berlin 1935; Karl-Friedrich Schrieber, Karl-Heinz Wachenfeld, *Musikrecht. Sammlung der für die Reichsmusikkammer geltenden Gesetze und Verordnungen, der amtlichen Anordnungen und Bekanntmachungen der Reichskulturkammer und der Reichsmusikkammer*. Junker und Dünnhaupt, Berlin 1936; per una raccolta di documenti relativi alla RMK v. J. Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Rowohlt, Reinbek 1966. Vedi inoltre i seguenti studi: F.K. Prieberg: *Musik im NS-Staat*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main, 1982; H.-W. Heister, Hans-Günter Klein, *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main 1984. Sulla presidenza della RMK di Richard Strauss v. G. Splitt, *Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft*,

Il compito ufficialmente dichiarato della RMK era quello di promuovere la “buona musica tedesca” e le arti musicali nel III Reich, rendendo possibile un alto livello di assistenza materiale e professionale per i musicisti e i compositori, di fatto essa funzionava come un organismo di controllo e censura esercitati sull'intero mondo musicale e operistico tedesco. La *Reichskulturkammer*, applicando la legge sulla riorganizzazione professionale del 1933 tolse in brevissimo tempo tutti i compositori, tutti i musicisti, tutti gli editori e organizzatori di concerti, tutti i negozianti di strumenti e partiture musicali e tutti i costruttori di strumenti musicali che fossero ebrei, non-ariani o politicamente, ideologicamente o artisticamente sgraditi la possibilità di svolgere legalmente la loro professione. Come rilevato da Erik Levi, nessun altro dipartimento della RKK espulse, tra il 1933 e il 1938, tanti membri previamente accettati e considerati ariani e degni di continuare a lavorare nel proprio campo artistico quanti ne espulse la RMK.<sup>53</sup>

Al di là del compito di espellere dalle professioni artisti ebrei, non ariani o politicamente e artisticamente sospetti, l'attività culturale della RMK, affiancata e a volte pungolata dall'ideologicamente più radicale *Nationalsozialistische Kulturgemeinde* di Alfred Rosenberg, si concentrò nel vietare l'esecuzione, l'incisione e la distribuzione di opere scritte od eseguite da ebrei, e nell'identificare, all'interno della musica e dell'opera tedesche, ogni elemento che potesse essere ascritto all'influenza, diretta o indiretta, degli ebrei e dei loro accoliti e complici. Se nel campo delle arti figurative i bersagli della politica culturale del Reich erano il Modernismo, le avanguardie, l'astrattismo, l'espressionismo etc., nel campo operistico e musicale la *Entartete Musik* era rappresentata in sostanza dall'internazionalismo (variamente definito e interpretato) dal modernismo, dalla dodecafonìa, dall'atonalismo, dallo Swing (musica considerata ebraica per eccellenza) e dal Jazz, musica definita, prevedibilmente, *Negermusik*, e quindi degenerata e primitiva.

Al cuore del criterio che permetteva ai musicologi e agli esperti nazisti di distinguere tra musica buona e salutare per il *Volk*, e musica infettata da ebraismo e bolscevismo, e portatrice di germi di dissoluzione e distruzione nazionale e razziale sta la difesa ad oltranza della cittadella della serie armonica fondamentale, la sacra triade armonica costituita dagli intervalli di

---

Centaurus Verlag, Pfaffenweiler, 1987; M. H. Kater: *Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich*, Europa-Verlag, München, 1998.

53 Cfr. E. Levi, *Music in the Third Reich*, St. Martin Press, New York, NY, 1994, pp. 46 e ss.

terza, quinta e ottava; e quindi della musica tonale basata sulla scala temperata. Su questo punto tutti i teorici, anche quelli che su altre questioni si trovano spesso in contrasto, concordavano. Questo coro unanime si basava, tra le altre cose, sulle ricerche di Hans Joachim Moser (1889-1967), compositore e musicologo che sarebbe divenuto, tra il 1940 e il 1945, Segretario generale della *Reichsstelle für Musikbearbeitungen* del Ministero della Propaganda nazista. Moser aveva sostenuto sin dal 1914 che la musica tedesca si era evoluta su basi interamente ed esclusivamente nordiche, e che il suo tratto fondamentale e distintivo era la predilezione per gli intervalli armonici fondamentali. Il contrasto tra musica ariana e musica non-ariana fu quindi identificato da teorici come Richard Eichenauer nel contrasto tra musica diatonica, nobilmente e puramente tedesca, e musica cromatica, descritta come di origine levantina ed orientale, e in quanto tale inferiore, caotica e decadente. Per Alfred Rosenberg la musica atonale era un attacco portato contro il sangue e l'anima del popolo tedesco. Per Herbert Gerigk la stessa musica distruggeva, con tipica perfidia giudaica, l'ordine naturale delle note e dell'ordine cosmico che esse esprimevano. Per Karl Blessinger l'atonalità minacciava di realizzare la completa distruzione della tradizione musicale dell'occidente. Veniva insomma unanimemente denunciata come la quintessenza del *Musikbolschewismus*.<sup>54</sup> Nel 1938, visto il grande successo della mostra sull'arte degenerata, Hans Severus Ziegler, sovrintendente del Teatro Nazionale di Weimar, decise di organizzare una mostra dedicata alla *Entartete Musik*. Con l'aiuto di diversi musicologi ed esperti del settore, Ziegler mise assieme una mostra che non aveva né le dimensioni, né la parata di illustri ospiti che aveva avuto la mostra sull'arte degenerata del 1937. Si trattava comunque di una mostra che godeva ad ogni modo dell'ufficialità garantita dal presidente della *Reichskulturkammer*, ovvero Joseph Goebbels in persona. La mostra, di proporzioni relativamente mo-

54 Sul rapporto tra musica e ideologia e propaganda nel III Reich v. Meyer, "The Nazi Musicologist as Myth Maker in the Third Reich", *Journal of Contemporary History*, Vol. 10, n. 4 (1975), pp. 649-665; M. Meyer, "Prospects of a New Music Culture in the Third Reich in Light of the Relationship Between High and Popular Culture in European Musical Life", *Historical Reflections*, Vol. 4, No. 1 (1977), pp. 3-26; L. E. Moller, "Music in Germany during the Third Reich: The Use of Music for Propaganda", *Music Educators Journal*, Vol. 67, n. 3 (1980), pp. 40-44; E. Levi, "The Aryanization of Music in Nazi Germany", *The Musical Times*, Vol. 131, n. 1763 (1990), pp. 19-23. V. anche, per la musicologia nazista: P. M. Potter "Musicology under Hitler: New Sources in Context", *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 49, N. 1 (1996), pp. 70-113. Per la situazione relativa al Jazz nella Germania nazista v. M.H. Kater, "Forbidden Fruit? Jazz in the Third Reich", *The American Historical Review*, Vol. 94, n. 1 (1989), pp. 11-43.

deste, era organizzata in sette diversi settori che erano dedicati a mostrare l'influenza del giudaismo in musica e a denunciare i suoi protagonisti, unitamente alle loro opere: i compositori messi alla gogna erano Arnold Schönberg, Kurt Weill ed Ernst Krenek. Venivano poi autori meno noti o considerati meno importanti come Franz Schreker, Alban Berg, Ernst Toch e diversi altri. In altre sezioni venivano messe all'indice le opere di Hindemith e di Igor Stravinskij. Non poteva poi mancare una sezione interamente dedicata al Jazz, che negli anni della Repubblica di Weimar aveva goduto di grande popolarità. Curiosamente, un'intera sezione veniva dedicata al vituperio e all'invettiva contro Leo Kestenberg, responsabile governativo dell'educazione musicale in Germania prima del 1933.<sup>55</sup>

La musica degenerata veniva identificata usando due coordinate: quella dell'appartenenza razziale del compositore e del musicista e quella rappresentata dallo stile compositivo e armonico. Se un compositore ebreo scriveva opere in uno stile accettabile, veniva considerato un parassita e un imitatore spregevole del genio tedesco. Se un compositore ariano scriveva opere in uno stile inaccettabile, veniva considerato un degenerato e un traditore del proprio *Volk*. La bestia nera, per Ziegler, quindi, non poteva che essere rappresentata da Arnold Schönberg, compositore ebreo che con la teoria dell'atonalità e lo stile dodecafonico aveva cercato di distruggere il giusto e naturale ordine armonico.

Dal momento che l'atonalità ha le sue basi nella *Harmonielehere* dell'ebreo Arnold Schönberg, dichiaro che essa è il prodotto dello spirito ebraico. Chiunque ne mangi, ne morrà. Chiunque si formi alla scuola di Beethoven non può trovare il modo di varcare la soglia del laboratorio (*Werkstatt*) di Schönberg. Chiunque, però, sia rimasto a lungo nella bottega di Schönberg, necessariamente perde la percezione della purezza del genio tedesco, Beethoven.<sup>56</sup>

- 
- 55 Sulla mostra dedicata alla *Entartete Musik* le fonti primarie sono: H. S. Ziegler, *Entartete Musik – Eine Abrechnung von Staatsrat Dr. H.S.Ziegler*, Völkischer Verlag, Düsseldorf, 1938; H. Gerigk – Theo Stengel (a cura di), *Lexikon der Juden in der Musik*, Hahnfeld Verlag, Berlin, 1943. Tra gli studi v. Bente-Helene van Lambalgen, Emanuel Overbeeke, Leo Samama, *Entartete Musik: verboden muziek onder het nazi-bewind*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2004; Albrecht Dümmling/Peter Girth (a cura di), *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Der Kleine Verlag, Düsseldorf, 1988/ 1993.
- 56 Per il discorso inaugurale integrale v. H. S. Ziegler, *Entartete Musik. Eine Abrechnung*, Völkischer Verlag, Düsseldorf, 1938. Per un'analisi esaustiva della mostra v. il saggio di Albrecht Dümmling, *The Target of Racial Purity: The Degenerate Music Exhibition in Düsseldorf*, 1938. Sta in: R. A. Etlin, *Art, Culture, and Media Under the Third Reich*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2002, pp. 43-72. Su Hans Severus Ziegler v. A. von Heinemann, *Hans Severus*

La “buona musica tedesca” approvata e promossa dalla RMK si identificava in sostanza con la tradizione musicale tedesca inaugurata da Johann Sebastian Bach e Georg Friedrich Händel, gli alfieri e i pionieri della scala temperata, sviluppata da Haydn e Mozart e giunta a piena maturazione con la musica romantica e tardoromantica di Beethoven, Brahms e Wagner. Erano questi i musicisti che le autorità del III Reich, Hitler in testa, consideravano – unanimemente – genî autenticamente tedeschi e ariani. Una certa incertezza regnava, cosa interessante, riguardo a Schubert. La sua musica veniva giudicata da molti critici nazisti come troppo individualistica, troppo sentimentale e femminile. Difettava in altre parole degli elementi epici, eroici e virili che venivano tanto apprezzati negli altri compositori. Il senso generale dell’attività antisemita, censoria e repressiva della RMK si trova ben esposto in un libro di Karl Blessinger, compositore e direttore d’orchestra e musicologo, distintosi negli anni ‘30 per il suo attivismo nell’attaccare il giudaismo in musica. Il suo *Judentum und Musik* del 1944 era interamente dedicato a riassumere le tesi delle sue opere precedenti, e ad esporre il percorso storico del complotto ebraico per la distruzione della musica tedesca e occidentale.

In primo luogo l’unità della cultura europea venne atomizzata [...]. Questo stadio è rappresentato da Mendelssohn, l’ebreo assimilato [...]. Poi, idee provenienti da contesti diversi vennero unite in un collage colorato, che non possedeva alcun significato – una tecnica usata da Meyerbeer, l’ebreo affarista e senza scrupoli [...]. Infine, impostura talmudica e artifici magici vennero presentati come la più alta realizzazione della filosofia nordica e del panorama mondiale. Questo fu fatto per condurre l’intero sviluppo della musica europea in acque ebraiche navigabili. Il risultato di questa terza epoca sembra dissolvere l’intero cosmo dell’ordine tonale occidentale per rimpiazzarlo con un caos in cui il non-ebreo non trova un luogo su cui posare i piedi. Questo processo di distruzione è iniziato surrettiziamente, ma è riflesso nell’opera di Mahler, l’ebreo orientale e fanatico.<sup>57</sup>

---

Ziegler, Fink, Weimar, 1933; J. M. Fischer, *Richard Wagners ‘Das Judentum in der Musik. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Insel, Frankfurt am Main, 2000; E. Klee, *Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2005.

- 57 K. Blessinger, *Judentum und Musik. Ein Beitrag zur Kultur- und Rassenpolitik*, Verlag Bernhard Hahnfeld, Berlin, 1944, pp. 16-17. Nel libro si trova anche un capitolo intitolato *Der Jude als Kulturparasit* in cui Gustav Mahler viene definito un *jüdischen Propheten* (v. p.11). Un altro libro dello stesso autore in cui si trovano espresse idee simili, anche se in forma meno estrema è K. Blessinger,

Il vero *Malleus Iudaeorum* in questo campo, compendio enciclopedico e riassuntivo della “purificazione” della musica del III Reich, fu rappresentato dal *Lexikon der Juden in der Musik* di Herbert Gerigk, musicologo di fama internazionale e fanaticamente dedito alla causa nazista pubblicato nel 1940. Gerigk osservava che il *Lexicon* serviva non tanto a fornire liste di proscrizione, visto che ormai ebrei e giudaizzanti erano stati espulsi da tempo da ogni attività professionale e artistica del III Reich. La cultura e le arti erano ormai secondo lui state soddisfacentemente purificate e rifondate negli anni precedenti: il libro serviva soprattutto, a futura memoria, a documentare in modo definitivo tutte le interconnessioni occulte con cui gli ebrei avevano tentato di minare e di distruggere dall'interno la musica e la cultura del popolo tedesco.<sup>58</sup>

### 3. Resistenza e resa: il Jüdischer Kulturbund

Negli anni che vanno dal 1933 al 1939 gli ebrei del Reich vennero progressivamente esclusi da ogni possibile attività lavorativa e professionale, da ogni frequentazione quotidiana degli spazi pubblici tedeschi, e privati di ogni diritto politico e civile. Il momento di avvio di questo processo è rappresentato dalla legge sulla riorganizzazione professionale (RGBL, I, p. 175) del 7 aprile 1933, corredata dal suo decreto integrativo dell'11 dello stesso mese (RGBL, I, p. 195). La legge, che usava *de iure* l'eufemismo *non-ariano* per indicare *de facto* gli ebrei, ordinava la rimozione e il pensionamento anticipato e obbligatorio di tutto il personale “non-ariano” impiegato nel settore pubblico (scuola, università, accademie, conservatori, musei, ospedali, esercito, amministrazione etc.). Il decreto integrativo chiariva che era da considerarsi cittadino non-ariano:

[...] una persona che discenda da genitori non-ariani, particolarmente genitori o nonni ebrei, anche se uno solo dei genitori o dei nonni è non ariano.

---

*Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler. 3 Kapitel Judentum in der Musik als Schlüssel z. Musikgeschichte d. 19. Jhs.*, Verlag Bernhard Hahnefeld, Berlin, 1938.

58 H. Gerigk, *Lexikon der Juden in der Musik*, Verlag Bernhard Hahnefeld, Berlin, 1940. L'impatto e il significato politico del *Lexicon* è stato oggetto di relativamente recenti e approfonditi studi. Particolarmente illuminanti sono: W. de Vries, *Sonderstab Musik. Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940-45*. Dittrich, Köln 1998; E. Weissweiler, *Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*, Dittrich, Köln 1999.

Questo si presume specialmente se uno dei genitori o dei nonni risulti di fede ebraica.<sup>59</sup>

Questa definizione si sarebbe rivelata non pienamente soddisfacente, lasciando un certo margine di discrezionalità amministrativa sul modo di interpretarla. Nondimeno, il suo impatto sugli ebrei tedeschi, adesso identificati con un criterio che fondeva coordinate razziali e religiose, fu devastante. Tra l'aprile e l'ottobre del 1933 vennero emanate diverse altre leggi che ai non-ariani: vietavano l'esercizio della professione legale (RGBL, I, p. 188, 7 aprile 1933); proibivano ai medici la professione nei servizi dell'assicurazione sanitaria nazionale, (RGBL I, p. 222, 23 aprile 1933); limitavano drasticamente l'accesso di studenti non-ariani a scuole e università; (RGBL, I, p. 225, 25 aprile 1933); vietavano l'esercizio della professione di redattori e pubblicisti per qualunque tipo di giornale o rivista o editore (RGBL, I, p. 713, 4 Ottobre 1933).<sup>60</sup>

Tutte queste leggi erano state rese possibili dalla legge sui poteri speciali, la *Ermächtigungsgesetz*, ottenuta da Hitler il 24 marzo 1933. La legge, detta *Gesetz zur Behebung der Not von Volk und Reich* (RGBL, I, p. 41, 24 marzo 1933) prevedeva che le leggi del Reich potessero essere promulgate e attuate senza l'approvazione del *Reichstag*; senza la firma o l'approvazione del Presidente del Reich; che le leggi potessero contraddire il dettato costituzionale; che le leggi potessero essere promulgate anche dal solo Cancelliere del Reich, ovvero Adolf Hitler.<sup>61</sup> Su insistenza e pressione del presidente del Reich Paul von Hindenburg, anziano e malato, le leggi antiebraiche del 1933 prevedevano una serie di esenzioni, in apparenza limitate, ma in realtà importanti: erano in sostanza esentati tutti i "non-ariani" che avessero ricevuto il loro incarico o abilitazione professionale prima del 1 agosto 1914; che avessero prestato servizio militare al fronte durante la guerra dei 1914-1918; che avessero avuto un genitore o un figlio uccisi nel corso del conflitto. Per l'accesso a scuole ed università erano esentati dai provvedimenti restrittivi anche tutti coloro il cui padre avesse combattuto nel I conflitto mondiale, e gli studenti non-ariani i cui genitori

59 *Reichsgesetzblatt, Teil I*, 11 aprile 1933, p. 195.

60 Per il testo originale di queste leggi v. I numeri e le pagine della *Reichsgesetzblatt* (RGBL) indicate nel testo. Una fonte unitaria di tutte le leggi razziali naziste è quella fornita dal *The Black Book. The Nazi Crime against the Jewish People*, The Jewish Black Book Committee, New York, NY, 1946. Tutte le leggi e i provvedimenti antiebraici si trovano riuniti, riprodotti in copia fotostatica (e parzialmente tradotti) alle pp. 469-519.

61 Per il testo integrale della legge v. RGBL, I, p. 41, 24 marzo 1933.

si fossero sposati prima dell'emanazione della legge, a patto che un genitore o due nonni risultassero di "discendenza ariana".<sup>62</sup> Queste esenzioni, che implicavano la distinzione, tipica e corrente tra molti agitatori e politici e antisemiti di fine '800, tra un "buon ebreo" e un "cattivo ebreo" vennero inizialmente tollerate, per puro e semplice pragmatismo politico, da Hitler. Queste eccezioni si applicavano anche alla possibilità di far parte della *Reichskulturkammer* contestualmente istituita dal governo nazista, e in un primo momento permisero a molti ebrei di continuare a svolgere, sia pure in un clima molto pesante e intimidatorio la propria professione o di proseguire i propri studi.

Un ruolo non secondario nell'ammorbidire parzialmente l'applicazione delle leggi e dei decreti che si susseguivano fu in questo primo periodo giocato anche da Hjalmar Schacht, il presidente della *Reichsbank*. Fece infatti ripetutamente presente ad Hitler che un'espulsione repentina degli ebrei da ogni settore lavorativo e produttivo, in particolare nel campo della cultura e delle arti, avrebbe avuto conseguenze economiche gravi e indesiderabili<sup>63</sup>. Questa situazione cambiò rapidamente dopo la morte di Hindenburg avvenuta il 2 agosto 1934, evento che permise a Hitler di cumulare immediatamente le cariche di Cancelliere e presidente del Reich, e di assumere ufficialmente il titolo di *Führer*. Molte delle esenzioni precedentemente stabilite o tollerate per i non-ariani vennero subito revocate. L'impatto viene così descritto da Fritz Goldstein, uno scrittore teatrale – veterano della I guerra mondiale – che sino ad allora, pur essendo ebreo, aveva potuto avvantaggiarsene diventando membro della RKK.

la nostra situazione si deteriorò notevolmente dopo la morte del presidente del Reich Hindenburg. I nazisti lasciarono cadere tutte le loro precedenti inibizioni. [...]. Anche le esenzioni speciali per soldati che erano stati al fronte furono sospese [...]. Una mattina, il postino mi svegliò per recapitarmi una lettera con ricevuta che annunciava la mia espulsione dalla *Reichskulturkam-*

62 Su Paul Von Hindenburg, e sul suo ruolo nell'ascesa del III Reich v. W. Maser, *Hindenburg. Eine politische Biographie*, Moewig, Rastatt, 1989; W. Rauscher, *Hindenburg. Feldmarschall und Reichspräsident. Ueberreuter*, Wien, 1997; sulla strumentalizzazione della figura di Hindenburg da parte dei nazisti v. J. von Hogen, *Der Held von Tannenberg. Genese und Funktion des Hindenburg-Mythos (1914-1934)* Böhlau, Köln, 2007. Sui suoi tempestosi e contraddittori rapporti con Hitler v. W. Pyta, *Hindenburg. Herrschaft zwischen Hohenzollern und Hitler*, Siedler, München, 2007; v. anche A. von der Goltz, *Hindenburg. Power, Myth, and the Rise of the Nazis*, Oxford University Press, Oxford, 2009

63 V., in proposito: A. E. Steinweiss, *Art, ideology and Economics in Nazi Germany*, cit., pp. 107-120.

mer. Affermava che non ero né politicamente né moralmente adatto a proporre cultura tedesca, e che comunque non lo potevo fare a causa di chi ero. Dovevo restituire il mio distintivo e la mia carta d'identità nel giro di pochi giorni. [...] Questa fu la fine della mia carriera professionale, dal momento che solo i membri dell'organizzazione avevano il permesso di essere attivi nel campo culturale.<sup>64</sup>

Tra il 1933 e il 1935 la situazione, per gli ebrei tedeschi, andò progressivamente peggiorando. Organizzazioni come la *Reichsvertretung der Deutschen Juden* (Deputazione degli ebrei tedeschi) e il *Zentrastelle für jüdische Wirtschaftshilfe* (Ufficio centrale per l'assistenza economica ebraica), entrambe fondate nel 1933, svolsero un importante ruolo nel fornire assistenza e sostegno agli ebrei che si trovavano in sempre più gravi e ingestibili difficoltà, causate dal continuo susseguirsi e inasprirsi dei provvedimenti.<sup>65</sup> La legge sulle proprietà contadine vietò ai non-ariani di essere fattori o contadini (RGBL, I, pp. 685 e ss., 29 settembre 1933); quella sulla naturalizzazione e la cittadinanza rendeva possibile l'annullamento retroattivo di quelle giudicate "indesiderabili" (RGBL., I, p. 480, 14 luglio 1933). Infine, le leggi di Norimberga, le *Nürnberger Rassengesetze*, emanate il 15 settembre 1935 declassavano gli ebrei tedeschi da *Reichsbürger* (cittadini del Reich) a *Staatsangehörige* (soggetti dello Stato); vietavano matrimonio e rapporti sessuali tra ariani e non-ariani, dichiaravano nulli i matrimoni contratti – in Germania o all'estero – violando la nuova legge; vietavano agli ebrei di impiegare personale ariano; definivano in modo più dettagliato e legalmente chiaro chi fosse da considerarsi ebreo (*Jude*) mezzosangue di primo grado (*Mischling ersten Grades*) o di secondo grado (*Mischling zweiten Grades*). Il complesso delle leggi emanate in questo periodo, interpretate in modo sempre più rigido e restrittivo resero praticamente impossibile agli ebrei tedeschi continuare a svolgere o intraprendere sempre più professioni, specialmente nel campo dell'avvocatura, della medicina,

64 F. Goldberg, *Hitting a Wall*. Sta in M. Limberg, H. Rübsaat (a cura di), *Germans no More. Accounts of Jewish Everyday Life, 1933-1938*, Berghahn Books, New York, Oxford, 2006, p. 114.

65 La *Reichsvertretung der Deutschen Juden* fu fondata il 17 September 1933. Il Presidente era il rabbino capo di Berlino Leo Baeck. L'organizzazione coordinava la mutua assistenza, forniva aiuto economico in difficoltà, assisteva il processo di emigrazione e gestiva scuole e centri d'istruzione. Nel 1935 le autorità naziste imposero di cambiare il nome in *Reichsvertretung der Juden in Deutschland*. Nel 1938 il nome cambiò ancora, diventando *Reichsverband der Juden in Deutschland*. Infine, nel 1939, il nome divenne *Reichsvereinigung der Juden in Deutschland*.

della docenza scolastica e universitaria.<sup>66</sup> È dunque più che altro un mito storiografico, come conclusivamente dimostrato da Avraham Barkai, l'idea secondo cui il periodo che va tra il 1934 e il 1937 fu un periodo di relativa "moderazione" della persecuzione antiebraica. Sebbene «la violenza aperta contro gli ebrei fu confinata a incidenti sporadici [...] il processo di espulsione degli ebrei dall'economia tedesca e l'esproprio dei loro beni procedette con inesorabile coerenza».<sup>67</sup> La RKK, in particolare, inasprendo progressivamente i requisiti e i controlli sulla discendenza ariana dei suoi membri pose fine all'attività e alla carriera di migliaia e migliaia di persone negando loro accesso lavorativo nel campo del teatro, del cinema, della radio, dell'editoria, delle istituzioni culturali di qualunque tipo, delle arti musicali e figurative, dell'architettura. La struttura creata da Goebbels e posta sotto il suo diretto controllo si rivelò, una volta rimossi gli ultimi ostacoli che sino al 1935 ne avevano parzialmente attenuata l'azione, un efficientissimo strumento di espulsione degli ebrei e dei non-ariani dal *Kulturraum* nazista e al tempo stesso un potente meccanismo inquisitorio e censorio nei confronti di chiunque, pur essendo abilitato ad esercitare una professione in ambito culturale, osasse contravvenire alle direttive, che continuamente piovevano dall'alto su cosa costituisse una buona arte, una buona musica, un buon cinema, un buon teatro etc.

Già del 1933 era diventato chiaro a tutti che la legge sulla riorganizzazione professionale segnavano un momento di trasformazione radicale della condizione degli ebrei all'interno della società, e della cultura tedesca. Il periodo dell'emancipazione, dell'assimilazione e della simbiosi civile e

66 Sulle leggi di Norimberga e il loro impatto v. L. Gruchmann, "'Blutschutzgesetz' und Justiz: Zur Entstehung und Auswirkung des Nürnberger Gesetzes von 15 September 1935", *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 31, 1983, pp. 418-442; O. D. Kulka, "Die Nürnberger Rassengesetze und die deutsche Bevölkerung um Lichte geheimer NS-Lage und Stimmungsberichte", *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 32, 1984, pp. 582-62; B. Meyer, "*Jüdische Mischlinge*": *Rassenpolitik und Verfolgungserfahrung 1933-1945*, Dölling und Galitz, Hamburg, 1999; A. Saša Vuletić, *Christen jüdischer Herkunft im Dritten Reich: Verfolgung und organisierte Selbsthilfe 1933-1939*, von Zabern, Mainz, 1999; D. Bankier, "Nuremberg Laws", *The the Encyclopedia of the Holocaust* Macmillan, New York NY, 1990, vol. 3, pp. 1076-1077; J. F. Tent, *In the shadow of the Holocaust: Nazi persecution of Jewish-Christian Germans*, University Press of Kansas, Lawrence, KA, 2003; E. Ehrenreich, *The Nazi Ancestral Proof: Genealogy, Racial Science, and the Final Solution*, Indiana University Press, Bloomington IN, 2007; A. Margaliot, "The Reaction of the Jewish Public in Germany to the Nuremberg Laws", *Vad Yashem Studies*, 12, 1977 pp. 193-229.

67 A. Barkai, *From Boycott to Annihilation. The Economic Struggle of German Jews 1933-1943*, University Press of New England, Hanover & London, 1989, p. 54.

culturale era giunto al termine, e si stavano mettendo in moto gli ingranaggi della de-emancipazione, della ghettizzazione e della distruzione della *koinè* culturale tedesca di cui gli ebrei avevano sino ad allora fatto parte integrante e a cui avevano contribuito in modo relevantissimo. Al di là dei roghi di libri, e l'attacco contro l'arte degenerata nelle arti visive, il 1933 vide anche il dispiegarsi di una violenta offensiva contro il mondo della musica, dell'opera e del teatro: compositori, direttori d'orchestra, musicisti, musicologi e critici musicali ebrei o politicamente indesiderabili vennero espulsi o licenziati dalle istituzioni presso cui lavoravano. L'elenco delle vittime illustri di questa prima ondata di purghe è molto lungo: per i direttori d'orchestra si va da Bruno Walter a Otto Klemperer, da Fritz Zweig a Joseph Rosenstock. Per i compositori, l'elenco va Franz Schreker ad Arnold Schönberg. Tra i critici d'arte e musicologi da Alfred Einstein ad Adolf Weissmann. Entro la fine di quell'anno circa 37.000 ebrei avrebbero lasciato la Germania per espatriare ed emigrare all'estero. La maggioranza degli ebrei del Reich, tuttavia, era ancora o incerta sul da farsi o ancora convinta che vivere nel III Reich, sia pure nelle nuovi, terribili circostanze, fosse ancora possibile. Nella primavera del 1933 Kurt Baumann (1907-1983), giovane assistente del Teatro Nazionale dell'Opera di Berlino, vista una situazione che a suo avviso avrebbe solo potuto peggiorare, ebbe l'idea di creare un'organizzazione che permettesse alla vita culturale ebraica di proseguire la sua esistenza. Come ricorda nel suo memoriale, scritto all'indomani della sua fuga negli Stati Uniti nel 1939:

Basavo la mia idea di creare un circolo culturale ebraico su delle cifre molto semplici: all'epoca, vivevano nella solo Berlino circa 175.000 ebrei, e molte altre grandi città avevano simili concentrazioni. Calcolai che una città con 175.000 abitanti poteva mantenere un teatro, un'opera, un'orchestra sinfonica, musei, conferenze, e persino un'università; esattamente come un città di medie dimensioni.<sup>68</sup>

Baumann aveva avuto quella che gli sembrava un'ottima idea, ma si rendeva anche conto di non avere la capacità di trasformarla in un progetto, e ancor meno la possibilità di porla in essere: «Mi rendevo conto che all'età di ventisei anni ero uno sconosciuto sia per gli ebrei sia per i funzionari tedeschi, e che ero troppo insignificante. Avrebbe dovuto essere qualcuno che avesse un buon nome, e familiare, nei circoli artistici».<sup>69</sup>

68 K. Baumann, *The Kuturbund-Ghetto and Home*, ivi, p. 118.

69 Ivi, p. 119

Baumann decise quindi di rivolgersi a Kurt Singer (1885-1944), di cui era stato assistente personale al Teatro dell'opera. Singer era all'epoca una personalità nota e universalmente rispettata in Germania. Medico, psichiatra, neurologo, direttore d'orchestra, compositore e musicologo era sovrintendente e direttore artistico della prestigiosa *Städtische Oper* di Berlino dal 1927. Ne era stato licenziato quasi immediatamente dopo la presa del potere di Hitler. Agli occhi di Baumann Singer aveva anche altre caratteristiche che avrebbe potuto essere preziose, in future trattative con le autorità del Reich:

[...] non era soltanto un ben noto musicista e organizzatore, ma aveva anche un altro grande vantaggio: era stato un soldato al fronte durante la I guerra mondiale e aveva contribuito grandemente alla canzone popolare tedesca come direttore del coro dei medici di Berlino, nei suoi scritti e sul podio. Persino nei circoli nazionalsocialisti era apprezzato e amato, anche se era un democratico liberale ed era stato probabilmente un socialista.<sup>70</sup>

Singer si gettò con entusiasmo nell'impresa. Dopo aver convinto della bontà dell'idea di Baumann, e raccolto attorno a sé, importanti altri esponenti della cultura ebraica dell'epoca avviò immediatamente le trattative con le autorità del Reich, in questo caso rappresentate da Hans Hinkel (1901-1960), responsabile organizzativo del *Kampfbund für Deutsche Kultur* (KfDK) di Rosenberg e dirigente della *Reichskulturkammer*. Hinkel fu scelto come interlocutore da Singer per diversi motivi: era un uomo molto vicino a Hitler (era stato un nazista della prima ora e aveva partecipato al fallito *Putsch* di Monaco nel 1923) ed era ben noto per la sua pubblica e dichiarata passione per la cultura, le belle arti, la musica e l'opera. Il fatto che fosse anche uno *Sturbannführer* delle SS, lungi dall'essere un deterrente, costituiva al contrario un ulteriore vantaggio<sup>71</sup>. Una sua approvazione avrebbe tacitato qualunque possibile protesta, rimostranza o malumore da parte sia di Rosenberg sia da parte delle *Schultz Staffen*. Martin Goldsmith così i motivi dell'interesse di Hinkel per il progetto, e della sua convinta approvazione:

70 Ibidem.

71 Su Hans Hinkel v. A. E. Steinweis, *Hans Hinkel and German Jewry, 1933-1941*, *Leo Baeck Institute Yearbook* 38, 1993, pp. 209-219; E. Stockhorst: 5000 Köpfe. Wer war was im Dritten Reich. Arndt, Kiel 2000; H. Dvorak: *Biographisches Lexikon der Deutschen Burschenschaft. Band I Politiker, Teilband 2, F-H*. Heidelberg 1999, pp. 342-343; E. Klee: *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, S. Fischer, Frankfurt am Main 2007, pp. 249-250.

Prima di tutto, l'idea di Singer risolveva il problema di cosa fare di tutti gli artisti ebrei adesso disoccupati e al tempo stesso assicurare che non si sarebbero infiltrati nella vita culturale tedesca da una porta sul retro [...]. Una seconda ragione [...] veniva direttamente dalle regole di Goebbels per una propaganda efficace [...] i nazisti avrebbero potuto rispondere alle critiche internazionali al trattamento degli ebrei semplicemente chiedendo "Ma quanto è brutta la loro situazione, dopotutto? guardate: hanno il loro teatro, la loro orchestra, le loro conferenze. Sono ovviamente felici e trattati bene". Infine la nascente organizzazione appresentava un'opportunità per il suo avanzamento di carriera [...]. Il suo successo sarebbe anche stato il suo successo.<sup>72</sup>

Dopo aver attentamente studiato e valutato la proposta e il progetto di Singer, Hinkel comunicò le ferree condizioni a cui la nascente organizzazione avrebbe dovuto attenersi: i suoi membri, pubblico, artisti e amministratori sarebbero dovuti essere esclusivamente ebrei, e solo ebrei avrebbero potuto assistere a concerti, conferenze, esposizioni e rappresentazioni operistiche e teatrali del *Kulturbund*; la programmazione doveva essere sottoposta alla valutazione e alla censura della competente autorità del Reich; non si sarebbero potuti vendere biglietti (l'ingresso sarebbe stato garantito solo ai sottoscrittori) e non si sarebbe potuta fare pubblicità su giornali o media che non fossero esclusivamente ebraici. Una volta ottenuta da Singer l'assicurazione che tutte le condizioni sarebbero state meticolosamente rispettate, Hinkel approvò il progetto, e, ansioso di sfruttarne le potenzialità propagandistiche, organizzò una cerimonia ufficiale di istituzione del *Kulturbund* cui partecipò Hermann Göring in persona. Hinkel ebbe quanto desiderava: la nomina a *Staatskommissar* e *Reichskulturwalter* dell'organizzazione sognata da Baumann appena pochi mesi prima e realizzata a tempo di record da Singer. Il 17 agosto 1933 apparve sul *Central-Verein Zeitung* (CVZ), uno dei più diffusi giornali della stampa ebraica tedesca dell'epoca l'annuncio della nascita del *Kulturbund Deutscher Juden*:

Ci appelliamo a voi! Unitevi al *Kulturbund Deutscher Juden* (un'organizzazione ufficialmente approvata con lo scopo di incoraggiare la vita spirituale e culturale nel Giudaismo). Ecco cosa vogliamo! Dare lavoro, vita, ottimismo e scopo a centinaia di persone scoraggiate che stanno per arrendersi! Rendere manifesta la solidarietà etnica e religiosa degli ebrei! Edificare orgogliosa consapevolezza per tempi migliori sulla base di un'affermazione del Giudaismo in tempi difficili! Vedere e far esperienza di grande opere d'arte! Ascoltare e comprendere la musica! Irrobustire il nostro spirito con lo spirito dei grandi!

72 M. Goldsmith, *The Inextinguishable Symphony. A True Story of Music and Love in Nazi Germany*, John Wiley & Sons, New York, NY, 2000, pp. 55-56.

Sforzarci di essere una parte grata e umile di un'insieme più grande, uniti alla comunità da convinzione e azione! Una Lega – Una Comunità – Una Volontà – Una Religione.<sup>73</sup>

All'appello seguiva una sezione che presentava la struttura organizzativa del *Kulturbund*, i responsabili e i collaboratori dei suoi vari dipartimenti, e una programmazione di imminente realizzazione di opere e concerti. I primi dipartimenti presentati erano: Teatro (direttore artistico: Kurt Singer); Dramma (direttore: Karl Loewenberg); Opera (Direttore: Kurt Singer). A questo punto il testo annunciava i concerti e le opere già in programma. Venivano presentati come imminenti concerti di musiche di "Handel, Haydn, Beethoven, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Brahms, Mahler". Per il teatro e l'opera il programma proposto prevedeva *Nathan il Saggio* di Gotthold Ephraim Lessing, *Il Misanthropo* di Molière, *Le Nozze di Figaro* di Mozart, il *Fidelio* di Beethoven, il *Don Pasquale* di Donizetti, il *Rigoletto* di Verdi e il *Giuseppe in Egitto* di Étienne Nicolas Mehul.

Seguiva l'elenco degli altri dipartimenti del *Kulturbund*: Conferenze e scienze umane (Rav Leo Baeck, David Baumgart, Rav Joachim Prinz, Erwin Strauss, A. Herzberg); Letteratura (Julius Bab, Arthur Eloesser, Kurt Walter Goldschmidt, Lutz Weltmann); Musicologia (Anneliese Landau, Alfred Einstein); Storia dell'arte (Max Osborn, Hedwig Fechheimer, E. Spiro).<sup>74</sup> Era un elenco di nomi oggettivamente impressionante, in cui erano rappresentate figure di primo piano e di rilevanza internazionale nel mondo della cultura e delle arti. Il programma era stato previamente valutato e approvato da Hinkel in persona: si può notare la presenza di quasi tutti i più grandi compositori classici e romantici tedeschi e austriaci, e opere considerate dai nazisti "ebraiche" che sarebbero state certamente

73 *Central-Verein Zeitung. Blätter für Deutschum und Judentum. Allgemeine Zeitung des Judentums. Organ des Central-Vereins deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens*, Berlin Mosse, Berlin, 17 agosto 1933. Il giornale *Central-Verein Zeitung* sarebbe stato soppresso dai nazisti nel 1938. Sino ad allora la sua stampa e diffusione rimasero legali e tollerate dalle autorità del Reich, e svolse ruoli di primo piano nella stampa ebraica in Germania tra l'avvento di Hitler e la sua chiusura. V. in proposito: Jürgen Matthäus, "Kampf ohne Verbündete. Der Centralverein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens 1933-1938", *Jahrbuch für Antisemitismusforschung*, 8, 1999; K. Diehl, *Die jüdische Presse im Dritten Reich: zwischen Selbstbehauptung und Fremdbestimmung*, Niemeyer, Tübingen, 1998; O. Dov Kulka – E. Hildesheimer, *The Central Organisation of German Jews in the Third Reich and its Archives (On the Completion of the Reconstruction Project)*. Sta in: Leo Baeck Institute Yearbook, 34, 1989, pp. 187-205.

74 Ibidem.

censurate in teatri e sale da concerto per ariani, ma che in questo contesto erano non solo accettabili, ma altamente desiderabili.<sup>75</sup> Kurt Baumann ricordava così le indicazioni generali date da Hinkel sul repertorio considerato accettabile:

Le direttive per il *Kulturbund* ebraico erano apparentemente molto semplici: materiale considerato particolarmente tedesco, soprattutto le opere dei romantici tedeschi, era più o meno vietato. Gli autori tedeschi classici, con l'eccezione di Schiller, rimasero accettabili sino alla fine. Temi del medioevo tedesco o della cosiddetta epoca eroica erano proibiti. [...] Ovviamente, i cosiddetti autori di sinistra dell'era di Weimar erano vietati sia ai tedeschi che a noi sin dall'inizio.<sup>76</sup>

Il lancio dell'organizzazione e le sue prime iniziative e rappresentazioni furono coronate da un notevole successo: il debutto del *Kulturbund* fu la rappresentazione teatrale di *Nathan il saggio* di Lessing. Kurt Singer in-

75 Sulla storia del *Jüdische Kulturbund* v'è adesso un crescente corpus di ottima letteratura: v. in particolare: Akademie der Künste (a cura di), *Fritz Wisten. Drei Leben für das Theater*, Edition Hentrich, Berlin 1990; E. Geisel, H. M. Broder, *Premiere und Pogrom. Der JKB 1933-1942*, Siedler, Berlin 1992; W. Levie, *Arbeitsbericht des Jüdischen Kulturbundes in Deutschland e.V. vom 1.10.1938 – 30.6.1939*. Sta in: Akademie der Künste (a cura di), *Geschlossene Vorstellung: Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933-1941*, Edition Hentrich, Berlin, 1992, pp. 223-230; B. Braun, *Bücher im Schlussverkauf: Die Verlagsabteilung des Jüdischen Kulturbunds*. sta in: Akademie der Künste (a cura di), *Geschlossene Vorstellung: Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933-1941*, Edition Hentrich, Berlin, 1992, pp. 155-168; Müller-Wesemann, *Theater als geistiger Widerstand. Der Jüdische Kulturbund in Hamburg 1934-1941*, Metzler, Stuttgart 1996; K. Michael, *The Twisted Muse: Musicians and their Music in the Third Reich*, Oxford University Press, Oxford, 1997; S. Rogge-Gau, *Julius Bab und der Jüdische Kulturbund*, Metropol, Berlin, 1999; R. Rovit, *An Artistic Mission in Nazi Berlin: The Jewish Kulturbund Theater as Sanctuary*, Sta in: R. Rovit-A. Goldfarb (a cura di), *Theatrical Performance during the Holocaust: Texts, Documents, Memoirs*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1999; 28-39; M. Goldsmith, *The Inextinguishable Symphony. A True Story of Music and Love in Nazi Germany*, John Wiley & Sons, New York, NY, 2000, Studi particolarmente recenti e interessanti sono: L. E. Hirsch, *A Jewish Orchestra in Nazi Germany. Musical Politics and the Berlin Jewish Culture League*, The University of Michigan Press, Ann Arbor MI, 2010; R. Rovit, *The Jewish Kulturbund Theatre Company in Nazi Berlin*, University of Iowa Press., Iowa City IO, 2012; G. Fritsch-Vivié, *Gegen alle Widerstände. Der Jüdische Kulturbund 1933-1941*, Hentrich & Hentrich Verlag, Berlin, 2013.

76 K. Baumann, *The Kulturbund-Ghetto and Home*, Sta in M. Limberg, H. Rübsaat (a cura di), *Germans no More, Accounts of Jewish Everyday Life, 1933-1938*, cit. p. 126.

trodusse la rappresentazione dicendo: «quando calerà il sipario sulla scena finale, porterete con voi l'immagine dell'ebreo isolato e amante di Dio. Ci troviamo isolati e in quanto comunità isolata siamo diventati un popolo amante di Dio più grato e più unito – noi, ebrei in Germania, noi ebrei tedeschi». <sup>77</sup>

L'idea era quella di creare e far prosperare un'organizzazione che, al di là della soluzione a impellenti e gravissime questioni pratiche, potesse permettere ad un gruppo umano diventato ostaggio del *Totalstaat* nazista di mantenere, sia pure in circostanze difficili e avverse, una propria vita culturale e comunitaria. Agli ebrei tedeschi non era stata ancora revocata la cittadinanza e non era stato vietato di recarsi, come un qualunque cittadino "ariano" all'opera, al cinema, al teatro. Singer dunque si rivolgeva ad un pubblico che ancora poteva scegliere dove recarsi per la propria ricreazione ed edificazione culturale e che poteva ancora pensare – tragicamente illudendosi – che vi fosse ancora spazio e possibilità di essere considerati e riconosciuti dal Reich come *ebrei e tedeschi*. Nel solo primo anno di vita il *Kulturbund* di Berlino (chiamato familiarmente il *Kubu*) organizzò e produsse 69 opere, dette 117 concerti, dando lavoro a circa 200 persone, tra musicisti, personale amministrativo e attori. Baumann, nel suo memoriale del 1940 scriveva:

Successivamente la gente ha detto che fondammo il *Kulturbund* per offrire ad alcuni artisti ebrei lavoro e pane, ma questo è vero solo per metà [...]. Per noi, in quei giorni, era molto più importante offrire al pubblico ebraico in Germania, che era stato un elemento di primo piano della vita culturale tedesca una casa, e per il più lungo tempo possibile. <sup>78</sup>

Sotto la sorveglianza di Hans Hinkel, tra il 1933 e il 1935, il *Kulturbund* ebbe modo di espandere rapidamente le sue attività, trascendendo ben presto il suo ambito berlinese per diventare un modello anche per altre città tedesche con una comunità ebraica sufficientemente grande da poterne sostenere logistica e costi. All'inizio l'idea e il progetto vennero adottati a Colonia e Francoforte. Seguirono Amburgo, Monaco di Baviera, Mannheim, Breslau, Kassel Stoccarda e altre località minori. La successiva creazione di un sistema di comunicazione tra i diversi centri del *Kulturbund* avrebbero presto offerto la possibilità per orchestre e artisti di spostarsi da un luogo all'altro con

77 *Monatsblätter des Kulturbundes Deutsche Juden*, Novembre 1933.

78 K. Baumann, *The Kulturbund-Ghetto and Home*. Sta in M. Limberg, H. Rübsaat (a cura di), *Germans no More. Accounts of Jewish Everyday Life, 1933-1938*, cit., p. 120.

relativa facilità. Come ricordava Baumann: «Nei giorni gloriosi della Lega avevamo a volte diversi eventi al giorno. C'erano conferenze ed esposizioni, con concerti, teatro e rappresentazioni d'opera. A volte l'orchestra andava in tournée, a volte furono il teatro e l'opera a spostarsi».<sup>79</sup>

Visto il successo dell'iniziativa, che aveva raggiunto proporzioni nazionali, Hans Hinkel decise nel 1935 di porre il complesso delle 46 località che avevano istituito un Kulturbund sotto la direzione e il controllo di un ente statale vero e proprio, e appositamente costituito, ovvero il *Reichsverband der jüdischen Kulturbünde*. V'era poi un altro fattore che guidava l'interesse di Hans Hinkel per i JKB, giustamente messo in evidenza da Alan Steinweiss: Hinkel era anche il responsabile dei procedimenti, sempre più draconiani di espulsione di artisti considerati ebrei o *Mischlinge* secondo i nuovi parametri delle leggi di Norimberga dalla *Reichskulturkammer*. Come nota Steinweiss, spesso, nell'approdare ai *Jüdischen Kulturbünde*, «gli ebrei vittime delle purghe della *Reichskulturkammer* venivano trasferiti da una delle sfere della giurisdizione di Hinkel ad un'altra».<sup>80</sup>

Questo primo e breve periodo di relativa tranquillità ed espansione, ottenuta al prezzo di estenuanti e continue trattative con le autorità naziste finì bruscamente all'indomani dell'emanazione delle leggi di Norimberga nel 1935. L'illusione che si potesse essere ebrei e tedeschi, ed essere discriminati e ghettizzati ma ancora in quanto cittadini si infranse definitivamente. Già nel 1934 alla *Kulturbund Deutscher Juden* era stato imposto l'obbligo di cambiare il proprio nome in *Judischer Kulturbund*. Era stato anche imposto di cancellare dal proprio statuto la propria data di fondazione (1933) perché era inaccettabile che l'anno di nascita del III Reich coincidesse con quella di un'organizzazione ebraica. Fu anche imposto un drastico giro di vite, foriero di altri che sarebbero presto seguiti, sulla musica e sui compositori che si potevano eseguire.

Nel 1933 Hinkel aveva sin dall'inizio tassativamente vietato a Singer la possibilità di eseguire musiche di Bruckner, Wagner e Richard Strauss (allora presidente della RMK). Il motivo è chiaro: questi erano autori considerati come centrali e assiali dall'estetica nazista e dallo stesso Hitler. Sarebbe stato impensabile concedere a degli ebrei il diritto di appropriarsene e di eseguirne l'opera. Nel 1936 fu vietata l'esecuzione di opere Beethoven. Successivamente sarebbe stato vietato al *Kulturbund* di eseguire opere di Bach, Brahms e Schumann (1937), poi di Händel, Mozart e Schubert (1938). Questa progressione inesorabile accompagnò in modo concreto

79 Ivi, p. 124.

80 A. E. Steinweiss, *Art, Ideology and Economics in the Third Reich*, cit., p. 121.

e simbolico le leggi e i provvedimenti con cui gli ebrei vennero resi nel Reich prima dei *non-cittadini* e poi delle *non-persone* a tutti gli effetti. Dal punto di vista di Goebbels e Hinkel, non bastava che la società tedesca venisse de-giudaizzata ad ogni livello e in ogni ambito; anche la comunità ebraica doveva essere a tappe forzate de-germanizzata. Le tassonomie ideologiche dovevano in altre parole essere ingegneristicamente trasformate in realtà. Nulla di ebraico doveva rimanere in una Germania ariana, e nulla della Germania ariana doveva rimanere negli ebrei. Il risultato paradossale fu che nella Germania degli anni '30 gli unici luoghi dove ancora si potevano ascoltare opere di compositori altrimenti tassativamente vietati come Mendelssohn, Mahler, Schönberg, Offenbach etc. erano le sale da concerto dei JKB, che dettero, nello stesso periodo la possibilità a più di altri 70 compositori ebrei, altrimenti banditi, di vedere eseguite le proprie opere.

Nonostante le crescenti difficoltà economiche, logistiche, organizzative e di una programmazione sempre più rigidamente controllata e censurata, Singer tentò in questi anni di tenere diritta la barra del timone del *Kulturbund*, costretto a navigare in acque sempre più turbolente e minacciose. Nell'anno seguito all'emanazione delle leggi di Norimberga altri 90.000 ebrei erano fuggiti dalla Germania, e di conseguenza le risorse economiche e logistiche dei JKB si erano drammaticamente ridotte. Con la creazione della *Reichsverband der jüdischen Kulturbünde* il controllo sull'attività di Hinkel era passato da un relativamente malleabile Hermann Göring all'inflessibile e attento Joseph Goebbels. All'espansione dei JKB corrispondeva una restrizione drastica dello spettro delle opzioni artistiche e culturali che i nazisti erano disposti a concedere. Come ricorda Kurt Baumann

La questione della censura divenne particolarmente critica a partire dal 1936 perché adesso eravamo alle prese con un altro Ministero, e non sapevamo se i nostri errori potenziali sarebbero stati trattati con una sufficiente dose di umorismo. Le pressioni di Hinkel ci avevano dato meno opportunità di presentare materiale tedesco, ma eravamo particolarmente incerti su quale materiale tedesco fosse permesso e quale no. Anche se mi rendevo conto che i bei giorni del *Kulturbund* erano finiti, nondimeno non volevo lasciare il mio lavoro perché sino a quel momento *Herr Hinkel* ci aveva assicurato che altre agenzie naziste non avrebbero interferito, e non eravamo stati raggiunti da nessuna lettera minacciosa.<sup>81</sup>

81 K. Baumann, *The Kulturbund-Ghetto and Home*. Sta in M. Limberg, H. Rübsaat (a cura di), *Germans no More. Accounts of Jewish Everyday Life, 1933-1938*, cit., p. 126. Cfr. Infra: «**Tutti i testi, tutta la musica e così via che dovevano essere eseguiti o mostrati all'interno dei circoli culturali ebraici dovevano essere approvati dalle autorità. Dal momento che questo doveva avvenire a livello del Reich, era**

Uno dei problemi più gravi era, per Singer, quello di trovare un modo di gestire i contrasti interni al *Kulturbund* stesso relativi alla programmazione: alcuni premevano per un repertorio il più possibile classico, tedesco e internazionale, mentre altri per un repertorio più chiaramente e marcatamente ebraico (anche se su cosa questo dovesse significare vi erano altri contrasti). Allo stesso tempo occorreva obbedire agli ordini di Hinkel e rispettare la sempre più ossessiva censura nazista. Alfred Rosenberg, che aveva accettato, sia pure con diffidenza, la nascita e l'attività del *Kulturbund* (si era anche recato ad assistere ad alcune rappresentazioni) si era a più riprese lamentato con Hinkel che i programmi del JKB, visto che era un'organizzazione ebraica che si rivolgeva ad un pubblico ebraico non erano affatto "ebraici", o che lo erano troppo poco. Anche Goebbels non aveva fatto mistero della propria opinione: il JKB doveva diventare più "ebraico" possibile dal punto di vista della propria proposta culturale. Reinhard Heydrich in persona, nella sua qualità di comandante della Gestapo era pesantemente intervenuto sulla materia nel 1935, dando voce a coloro che temevano che le attività dei JKB potessero trattenere in Germania ebrei che si voleva espatriassero il prima possibile lasciando dietro di sé i loro beni e proprietà. Heydrich perorava una maggiore presenza di personalità "sioniste" all'interno dei JKB in modo da ridurre l'influenza degli ebrei come Singer e altri, che erano ostinatamente assimilazionisti e desiderosi di mantenere in vita, in un modo o nell'altro, le comunità ebraiche all'interno del III Reich: «È dovere speciale per la Gestapo controllare che gli sforzi assimilazionisti dei *Kulturbünde* locali siano soppressi. Se questi sforzi dovessero apparire, devono essermi riferiti».<sup>82</sup>

Nel 1936 si tenne la conferenza nazionale dei JKB – sotto la sorveglianza di Hans Hinkel e del suo apparato di controllo e censura – in cui la futura direzione ed evoluzione dell'organizzazione venne accanitamente dibattuto dai suoi rappresentanti. Al di là delle argomentazioni presentate e vivacemente dibattute, il *Kulturbund* non aveva molte scelte: la lista degli autori considerati dai nazisti "ariani" si assottigliava sempre più, e anche quella delle loro opere considerate eseguibili e fruibili da ebrei. Allo stesso tempo, la pressione di Hinkel, Rosenberg e Goebbels affinché i JKB proponessero musiche e opere da loro giudicate tipicamente e chiaramente "ebraiche" si stava facendo sempre più grande, ed era praticamente impossibile resistervi.

---

assolutamente necessario che qualcuno leggesse i nostri programmi con gli occhi di un nazista, per così dire, al fine di assicurare che non venissero vietati».

82 Cit. in S. Rogge-Gau, *Die doppelte Wurzel des Daseins: Julius Bab und der Jüdischer Kulturbund Berlin*, Metropol, Berlin, 1999, p. 89.

La conferenza si concluse con la prevedibile decisione di “ebraicizzare” quanto più possibile la propria programmazione per la stagione 1936-1937 proponendo non solo opere di compositori ebrei, ma opere che fossero legate a liturgie, tradizioni e tematiche ebraiche.<sup>83</sup> Singer, con il suo inveterato ottimismo, era ancora convinto che – *fluctuat nec mergitur* – i JKB avessero di fronte a sé un futuro e una funzione importante da svolgere. Al termine della conferenza, in una riunione a porte chiuse, disse:

Chissà? Forse un giorno potremmo riuscire a rappresentare la stessa opera due volte, prima in tedesco e poi in ebraico, e avvinarci alla fonte di ogni tradizione letteraria: la lingua. Abbiamo di fronte a noi una strada lunga cento anni; si chiuderà dove tutta la cultura ebraica deve cominciare: in *Eretz Israel*.<sup>84</sup>

In questo periodo Kurt Singer cominciò progressivamente e tragicamente a perdere il contatto con la realtà. L’impegno di tenere in vita e, nei limiti del possibile, far prosperare i JKB era diventata per lui una missione che lo portava sempre di più a sottovalutare la portata della drammatica svolta rappresentata dalle leggi di Norimberga. Singer si trovò anche, in questi primi tre anni di vita del *Kulturbund*, al centro di spinte e contropunte contraddittorie provenienti da diversi ambiti e livelli dell’amministrazione nazista. Hans Hinkel era ben lieto – a certe condizioni – di veder prosperare i JKB, ma la Gestapo e settori delle SS non facevano mistero della loro ostilità verso la sua relativa liberalità nell’accordare protezione a questa organizzazione ebraica. Singer, nel disperato e titanico sforzo di far funzionare, logisticamente, artisticamente e politicamente i JKB si convinse che la cosa migliore da fare era contrattare piegandosi, e piegarsi contrattando. Questa tendenza, lo indusse ad un *appeasement* generale nei confronti delle sempre più dure e tassative richieste e censure naziste, cosa che a diversi osservatori cominciava ad assomigliare ad un’inconsapevole forma di collaborazione. La resistenza inizialmente rappresentata dall’attività dei JKB

83 Per una descrizione e analisi dettagliata della conferenza, del suo svolgimento, dei diversi interventi e delle conclusioni vedi la ricostruzione di L. E. Hirsch, *A Jewish Orchestra in Nazi Germany. Musical Politics and the Berlin Jewish Culture League*, cit., pp. 37-59.

84 Cit. in M. Goldsmith, *the Inextinguishable Symphony*, cit., p. 126. Nel discorso conclusivo con cui pose fine alla conferenza Singer aveva detto: «Riconosciamo il carattere dei nostri tempi. E intendiamo abbracciarli, non esserne sopraffatti o sorpresi. Recupereremo per noi nuovo territorio culturale. Ma non guarderemo a questa nuova cultura ebraica in Germania da lontano. No, la perseguiremo e la saluteremo, con una melodia ebraica nei nostril cuori, forti nel carattere, mossi da amore e sempre sostenuti dall’onestà delle nostre azioni».



cominciava a trasformarsi, sembrava a molti, in una resa senza condizioni. Viktor Klemperer, a ridosso del grande successo propagandistico e politico dei giochi olimpici di Berlino tenutisi durante l'estate del 1936, dette sfogo in data 9 settembre, al suo scoramento, rabbia e disperazione nel suo diario nel modo seguente:

Il regime nazista è più che mai saldo in sella; in questo preciso momento trionfano a Norimberga [...] e fanno piani per l'eternità. E il mondo intero, dentro e fuori la Germania tiene la testa bassa. I *Jüdischen Kulturbünde* (dovrebbero essere impiccati) hanno diffuso una dichiarazione secondo cui loro non hanno niente a che fare con le notizie sensazionalistiche della stampa internazionale circa la situazione degli ebrei in Germania. Domani certificheranno che il *Der Stürmer* pubblica solo la pura e semplice verità – il bolscevismo infuria in Spagna mentre qui ci sono pace, ordine, giustizia, vera democrazia.<sup>85</sup>

L'utilizzo propagandistico dell'esistenza e delle attività dei JKB nel III Reich era stato particolarmente ampio e ben orchestrato da Goebbels ed Hinkel nel 1936, anno dei giochi olimpici di Berlino che rappresentavano per il regime nazista un'occasione imperdibile al fine di proiettare all'estero l'immagine di una Germania risorta, forte, che aveva ritrovato se stessa e che aveva purificato la propria vita con misure dure ma non brutali. Le discriminazioni, le persecuzioni e l'espulsione dalla vita pubblica degli ebrei tedeschi si rovesciava nella spudorata pretesa di aver assicurato loro una vita autonoma e protetta – anche se separata – all'interno del Reich nazista. Tutto questo è ben rappresentato da un discorso tenuto dallo stesso Hinkel proprio nel 1936. I *Jüdischen Kulturbünde* rappresentavano un sistema istituito dal III Reich in cui si poteva vedere chiaramente uno scena rassicurante, ovvero

[...] ebrei che lavorano per ebrei. Possono lavorare indisturbati nella misura in cui si limitano alla coltivazione della vita culturale e artistica ebraica, e sin quando non tentano, apertamente, segretamente o infidamente, di influenzare la nostra cultura.[...]. La dirigenza del *Reichsverband der jüdischen Kulturbünde* ci ha ripetutamente assicurato che le misure da noi adottate sono umane, sia per gli artisti ebrei sia per la coltivazione dell'arte ebraica.<sup>86</sup>

85 V. Klemperer, *I Shall Bear Witness 1933-1941. A Diary of the Nazi Years*, Random House, New York NY, 1999, p. 189.

86 Cit in V. Dahm, *Kulturelles und geistigen Leben*. Sta in W. Benz (a cura di), *Die Juden in Deutschland 1933-1945: Leben unter nationalsozialistischer Herrschaft*, C.H. Beck, München, p. 111. Cfr. A. E. Steinweiss, *Art, Ideology and Economics in the Third Reich*, cit., p. 121 e ss.



Gli spazi di manovra per Singer e i suoi collaboratori si restrinsero sempre più. Nondimeno, Singer, alla conclusione della stagione 1937-1938, stupendo anche i suoi più stretti amici e collaboratori, continuava ad ostentare ottimismo:

[...] Abbiamo fatto tutto ciò che potevamo per illuminare lo spirito umano, e abbiamo dedicato ogni nostra capacità a questa impresa: ogni gesto, ogni respiro, ogni suono musicale, ogni coreografia, ogni sentimento di gioia e dolore, ogni risata, ogni lacrima. Siamo rimasti ebrei nel nostro impegno e nel nostro lavoro per la nostra cultura. Questo è ciò che siamo. [...]. Accanto al tempio della religione abbiamo edificato il tempio del palcoscenico, il tempio della musica. In quanto ebrei serviamo la verità, la bellezza, l'arte, la fede, la comunità, la religione e Dio. [...] E così entriamo nel nostro sesto anno di attività.<sup>87</sup>

Questi toni e accenti sono davvero difficili da riconciliare con quanto stava avvenendo in Germania e di riflesso al *Kulturbund*. Con una nuova ondata di espatri dal III Reich il numero di sottoscrittori era calato drammaticamente, e così le risorse umane e logistiche dei JKB. Si era ormai alla vigilia della *Kristallnacht*, e sull'orlo di una drammatica svolta nelle politiche antisemite naziste. Il *Kulturbund* era in attività da ormai cinque anni. Singer continuava, malgrado tutte le difficoltà, ad rimanere persuaso che occorresse continuare a tutti i costi nell'impresa, e fare il possibile per assicurare un futuro ai *Jüdischen Kulturbünde*. Per i nazisti, all'inizio colti di sorpresa dalla proposta di Baumann e Singer, l'intera operazione si era rivelata un successo con alti e indubitabili dividendi politici, amministrativi e propagandistici. Per molti degli ebrei che vi parteciparono come artisti, organizzatori o pubblico, costituivano un modello di come, all'interno di una situazione tragica e in condizioni sempre più impossibili, si potesse comunque trovare un modo – per quanto tortuoso, penoso, difficile e accidentato – per mantenere uno scampolo, o una parvenza di vita che non fosse ridotta alla mera lotta per la sopravvivenza fisica. Secondo alcuni storici le attività del *Kulturbund* devono essere interpretate come una forma di resistenza, sia pure simbolica e sottile. Secondo Carolina Petrescu, ad esempio, i JKB, non dovrebbero essere visti in modo semplicistico come una forma di tragica forma di acquiescenza degli ebrei perseguitati nei confronti delle autorità naziste, o come una forma di perversa collaborazione tra vittime e carnefici, ma come uno spazio di autentica resistenza e sovversione culturale e politica:

87 Cit. in M. Goldsmith, *The Inextinguishable Symphony*, cit. pp. 131-132.

L'elemento sovversivo dell'esistenza del *Kulturbund* consisteva precisamente nella difesa di valori che avevano cessato di esistere nel mondo ad esso circostante. [...]. Il *Kulturbund* fu un tentativo di mantenere una normalità e di sopravvivere nel contesto politico del III Reich. Anche se questa forma di espressione autoliberatoria non produsse libertà fisica, dette senso di dignità e forza ai membri che eseguivano o assistevano alle sue produzioni.<sup>88</sup>

Alcuni dei membri del *Kulturbund* – ma non tutti – guardando indietro, videro nell'esperienza complessiva il risultato di un tragico inganno perpetrato dai nazisti contro di loro, e che li aveva trasformati in pedine di un gioco su cui non avevano nessun controllo. Come scritto nel 1992 dalla ballerina Hanna Kroner-Segal, sopravvissuta alla Shoah, e che aveva fatto parte del *Kulturbund*:

[...] Solo adesso, in retrospettiva, sappiamo che in effetti fummo usati per mostrare al mondo esterno come ben trattati fossero ancora gli ebrei in Germania, avendo il loro teatro etc. All'epoca non ce ne rendevamo conto, ed eravamo solo felici di poter continuare a lavorare in un'atmosfera molto professionale con artisti che avevano calcato le scene dell'Opera e delle sale di concerto di Berlino sino a poco prima.<sup>89</sup>

#### 4. Oltre i confini del Reich: preludio all'Endlösung

Il 12 marzo 1938 l'ottava armata della Wehrmacht varcava senza incontrare resistenza il confine con l'Austria, concretizzando così il sogno nazista e pangermanista della sua unificazione (*Anschluss*) con il III Reich. In realtà si trattava di un'annessione vera e propria, ottenuta da Hitler con la minaccia di un'invasione e con le dimissioni forzate l'arresto del Cancelliere Kurt Schuschnigg (1897-1977), che invano aveva cercato di evitare la catastrofe appellandosi a Francia e Inghilterra. Il 15 marzo, Hitler annunciò trionfalmente, nella spettacolare cornice della *Heldendplatz* stipata da un pubblico di 200.000 persone, l'incorporazione (*den Eintritt*) della propria terra natia (*meiner Heimat*) nel III Reich: «la più antica provincia orientale del Volk tedesco sarà, da questo momento in poi, il più nuovo bastione del Reich tedesco».<sup>90</sup>

88 C.L. Petrescu, *Against the Odds. Models of Subversive Spaces in National Socialist Germany*, International Academic Publishers, Bern, 2010, p. 242

89 Cit. in L. H. Hirsch, *A Jewish Orchestra in Nazi Germany*, cit., p. 149.

90 Cit. in V. G. Liulevicius, *The German Myth of the East: 1800 to the Present*, Oxford University Press, New York, NY, 2009, p. 184.

L'intero *corpus* della legislazione tedesca e nazista divenne immediatamente legge della defunta Austria e del neonato *Ostmark*. L'Austria era sempre stata un obiettivo strategico essenziale per Hitler. Vienna, città da cui si era visto e sentito respinto, e di cui aveva odiato il cosmopolitismo e l'internazionalismo, era per lui la città simbolo della detestata tolleranza asburgica della *Felix Austria*.<sup>91</sup> Gli Asburgo avevano fatto di Vienna uno dei massimi centri culturali europei e gli ebrei, a partire dagli inizi del XIX secolo ne facevano parte integrante in tutti i campi delle arti, della letteratura, della politica, dell'economia, delle scienze umane ed esatte.

I movimenti antisemiti austriaci di fine '800 e inizi '900, per quanto virulenti e chiassosi, non erano mai riusciti ad ottenere un cambiamento sostanziale di questo stato di cose: con loro disappunto, il massimo esponente istituzionale cui facevano riferimento, il sindaco di Vienna Karl Lueger, una volta ottenuti i dividendi politici della propria retorica antisemita, aveva pragmaticamente rinunciato a cercare di realizzare i programmi antiebraici. Baluardo insormontabile alle spinte razziste e de-emancipatorie della società e della politica austriache erano stati gli Asburgo, che da ormai due secoli vedevano nella piena integrazione degli ebrei nella vita sociale, culturale e politica austriaca non un problema ma un elemento positivo e importante per il benessere e il progresso del loro Impero multinazionale.<sup>92</sup> Con la fine della I guerra mondiale, la dissoluzione dell'Impero austroungarico e la caduta della casata degli Asburgo, L'Austria era precipitata, come la Germania, in un periodo di convulsa e turbolenta crisi economica e politica. Le spinte pangermaniste si erano considerevolmente rafforzate. Il Partito nazista austriaco (*DSNAP: Deutsche Nationalsozialistische Arbeiterpartei*) fondato nel 1918 si era mostrato, dalla seconda metà degli anni '20, tanto aggressivo e violento da risultare intollerabile persino per il governo autoritario del *Vaterländische Front* di Engelbert Dolfuss (1892-1934) che

91 V. in proposito B. Hamann, *Hitler's Vienna: A Dictator's Apprenticeship*, Oxford University Press, New York NY, 1999.

92 W. Häusler, *Die Revolution von 1848 und die österreichischen Juden*, Österreichisches Jüdisches Museum, Eisenstadt 1974; M. Keil (a cura di) K. Lohrmann (a cura di), *Studien zur Geschichte der Juden in Österreich*, Philo Verlag, Bodenheim 1997; K. Schubert: *Die Geschichte des österreichischen Judentums*. Böhlau, Wien 2008; W. Sulzgruber, *Die jüdische Gemeinde Wiener Neustadt. Von ihren Anfängen bis zu ihrer Zerstörung*, Mandelbaum, Wien 2005; W. Sulzgruber, *Das jüdische Wiener Neustadt. Geschichte und Zeugnisse jüdischen Lebens vom 13. bis ins 20. Jahrhundert*, Mandelbaum, Wien 2010; G. Botz (a cura di), *Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert*, Czernin, Wien 2002; H. Tietze, *Die Juden Wiens. Geschichte, Wirtschaft, Kultur*, Wiener Journal-Verlag, Himberg/Wien 1987

lo dichiarò fuorilegge e dissolto nel 1933. Dolfuss venne assassinato da un gruppo di nazisti austriaci nel corso di un fallito colpo di stato il 25 giugno 1934. A succedergli fu Schuschnigg (1897-1977), che invano sperò, tra il 1934 e il 1938, che l'Italia di Mussolini, la Francia e l'Inghilterra potessero frenare le ambizioni e i progetti nazisti sull'Austria.<sup>93</sup>

Con l'*Anschluss* gli ebrei austriaci persero subito tutti i loro diritti politici e civili, e si ritrovarono soggetti a tutte le leggi e ai decreti razziali emanati in Germania dal 1933 al 1938. Dal referendum del 10 aprile 1938 che retroattivamente convalidava e legittimava l'annessione fu così escluso circa il 10% del corpo elettorale, ovvero circa 400.000 persone, secondo le leggi di Norimberga del 1935 ebrei o mezzosangue, che avevano perso la cittadinanza austriaca per vedersi negata quella tedesca.<sup>94</sup> Ciò che accadde

93 Schuschnigg avrebbe trascorso i seguenti anni sballottato tra diversi campi di concentramento nazisti. Liberato nel 1945 si trasferì negli Stati Uniti dove divenne docente universitario. Importanti sono i suoi libri di memorie: K. Schuschnigg, *Ein Requiem in Rot-Weiß-Rot. Aufzeichnungen des Häftlings Dr. Auster*. Verlag Amstutz, Zürich 1946; Österreich. Eine historische Schau, Verlag Thomas Morus, Sarnen 1946; *Im Kampf gegen Hitler. Die Überwindung der Anschlussidee*, Verlag Amaltea, Wien 1988. Sull'argomento vedi i seguenti studi: A. Hopfgartner, *Kurt Schuschnigg. Ein Mann gegen Hitler*, Verlag Styria, Graz/Wien 1989; L. O. Meysels: *Der Austrofaschismus – Das Ende der ersten Republik und ihr letzter Kanzler*, Amaltea, Wien-München 1992.

94 Sull'*Anschluss* del 1938 sono importanti i libri, usciti subito dopo gli eventi: W. Frischauer, *Twilight in Vienna: The Capital Without a Country*, Houghton Mifflin, Boston MA, 1938; M. Fuchs, *Showdown in Vienna: The Death of Austria*, Putnam's Sons, New York NY 1939. Essenziali le memorie dell'allora Cancelliere austriaco: K. von Schuschnigg, *Austrian Requiem*, G. P. Putnam's Sons, New York, NY. 1946; memoriali di ebrei austriaci perseguitati sono in: A. Wimmer, *Strangers at Home and Abroad: Recollections of Austrian Jews who Escaped Hitler*, McFarland, Jefferson, NC, 2000. Studi generali su Vienna e l'Austria dopo l'incorporazione nel III Reich sono: E. B. Bukey, *Hitler's Austria: Popular Sentiment in the Nazi Era, 1938-1945*, University of North Carolina Press, Chapel Hill NC, 2000; T. Weyr, *The Setting of the Pearl: Vienna Under Hitler*, Oxford University Press, Oxford, 2005; D. Rabinovici, *Instanzen der Ohnmacht: Wien 1938-1945. Der Weg zum Judenrat*, Jüdischer Verlag, Frankfurt am Main, 2000. Sul partito e i movimenti nazisti austriaci v. D. Hänisch, *Die Österreichischen NSDAP-Wähler: eine empirische Analyse ihrer politischen Herkunft und ihres Sozialprofils*, Böhlau Vienna, 1998. Sull'annessione e sulle sue dinamiche v. E. A. Schmidl, *Der Anschluß Österreichs: Der deutsche Einmarsch im März 1938. 3., verb. Auflage*, Bernard und Graefe, Bonn 1994; E. Schmidl, Erwin, *Der "Anschluss" Österreichs: der Deutsche Einmarsch im März 1938*, Bernard & Graefe, Bonn, 1994. H. Arnberger (a cura di), *Anschluss 1938: Eine Dokumentation*, Österreichischer Bundesverlag, Wien 1988; G. Botz, *Wien vom Anschluss zum Krieg. Nationalsozialistische Machtübernahme und politisch-soziale Umgestal-*

in Austria fu una *Blitzverfolgung* (persecuzione-lampo) di una brutalità che non aveva precedenti neanche nella Germania hitleriana. Molti degli stessi ufficiali e soldati tedeschi rimasero sorpresi dalle scene di violenza, sadismo e distruzione cui si trovarono ad assistere. Sinagoghe e centri culturali vennero attaccati e devastati. Molti uomini, donne, vecchi e ragazzi vennero raggruppati, insultati, malmenati e costretti a pulire pubblicamente le strade di Vienna, usando i propri vestiti o cappotti, o spazzolini da denti, o le proprie parrucche. Altri ebrei, uomini e donne vennero costretti a denudarsi pubblicamente, a calpestare i propri libri sacri, o a danzarvi sopra. Altri furono costretti a sputarsi vicendevolmente in faccia. Altri ancora a mangiare l'erba del *Praterstern*. A ragazzi e a ragazze ebrei fu imposto di scrivere personalmente e grandi caratteri "JUD" sulla porta della casa della propria famiglia o del negozio dei genitori. L'ondata di violenze non risparmiò personaggi noti e famosi: il direttore dell'Opera di Vienna, Rudolf Beer fu brutalmente pestato a morte; il medico e scienziato Heimann von Neumann venne incarcerato costringendo Galeazzo Ciano, in qualità di ministro degli Esteri di Mussolini, a intervenire a suo favore; il Barone Philip von Rothschild fu arrestato all'aeroporto dalla Gestapo, sequestrato, e maltrattato. Questa orgia di violenza incontrollata non fu apprezzata dalla Gestapo e dalla *Sicherheitsdienst*. Reinhard Heydrich, il 17 marzo scrisse al Gauleiter Bürckel che non avrebbe esitato a far arrestare chiunque se la situazione non fosse tornata ad una parvenza di normalità.

Sfortunatamente, in giorni recenti membri del partito hanno partecipato ad attacchi su larga scala, completamente indisciplinati. [...] Sarebbe cosa deplorabile se la Gestapo venisse costretta ad arrestare i nostri compagni di partito su scala ancora più grande. Quindi chiedo urgentemente che vengano emanate le istruzioni appropriate a tutte le agenzie del partito.<sup>95</sup>

Per Heydrich la gestione della questione ebraica in Austria doveva essere condotta in modo ordinato e controllato, puntando ad un sistema di persecuzione e intimidazione il più efficace e il meno spettacolare possibile, al fine di ottenere l'emigrazione forzata di tutti gli ebrei dell'*Östmark*. Ovviamente tutti gli ebrei impegnati nel mondo della cultura e delle arti

---

*tung am Beispiel der Stadt Wien 1938/39. 2. Auflage.* Jugend und Volk, Wien/München 1978. Per il periodo precedente v. G. Gedye, *Als die Bastionen fielen. Die Errichtung der Dollfuss-Diktatur und Hitlers Einmarsch in Wien und den Sudeten. Eine Reportage über die Jahre 1927-1938*, Junius, Wien 1981.

95 Cit. in R. Gerwart, *Hitler's Hangman. The Life of Heydrich*, Yale University Press, New Haven and London, p.123

persero il loro lavoro o la possibilità di svolgere una qualunque attività professionale. Non solo: precedendo la stessa Germania, in tutto il territorio fu vietato agli ebrei di andare al teatro, o al cinema o all'opera. Fu vietato loro di frequentare birrerie, caffè, ristoranti, piscine, bagni pubblici. Fu vietato anche di sedersi sulle panchine dei parchi pubblici. Negozi, esercizi commerciali e case private vennero arianizzati in capo a pochi mesi, e arresti e deportazioni iniziarono già nell'aprile del 1938.

È in questo periodo che fece la sua apparizione sulla scena di Vienna Adolf Eichmann (1906-1962). Eichmann era cittadino austriaco e membro del DSNAP sino alla sua messa al bando nel 1933. Rifugiatosi in Germania nel 1933 vi aveva fatto brillante carriera nelle SS: da semplice caporale (*SS-Scharführer*) assegnato alla guarnigione nei pressi di Dachau era stato trasferito al *Sicherheitsdienst* (SD – Servizio di Sicurezza) riuscendo ad ottenere un incarico presso quartier generale dell'SD a Berlino nel 1934. Nel 1936 era stato promosso a *SS-Hauptscharführer* e nel 1937 a *SS-Untersturmführer*. Essendosi riuscito a costruire in questi anni fama di esperto di questioni ebraiche e sioniste, Eichmann era finalmente potuto ritornare in Austria immediatamente dopo l'*Anschluss*. Non vi fu in Austria, ovviamente, alcuna possibilità di creare qualcosa di simile al *Kulturbund* degli ebrei tedeschi, che stava per entrare nella fase finale della sua difficile storia. Tutte le associazioni ebraiche, di ogni ordine e grado vennero dissolte. Solo al *Kultusgemeinde* venne concesso di riaprire i battenti, al quale, a partire dal maggio 1938 Eichmann impose di lavorare al fine di rendere più spedita la spoliazione e l'emigrazione forzata. Il *Kultusgemeinde*, nel periodo che seguì, dovette anche, con limitatissime risorse, organizzare gli sforzi per aiutare gli ebrei che a causa di sfratti e confische si trovavano in gravissima difficoltà materiale. Gli ebrei, da questo momento in poi, ebbero due sole alternative: o l'espatrio, per coloro che avevano i mezzi economici e le connessioni all'estero per poterlo porre in atto, o la fuga, dall'esito massimamente incerto, verso paesi velatamente o apertamente ostili, o deportazione in campi di concentramento.<sup>96</sup> Eichmann, adesso con il grado *SS-Obersturmführer*, perfezionò il sistema di espulsione coatta degli ebrei austriaci creando la *Zentralstelle für jüdische Auswanderung* (ufficio centrale per l'emigrazione ebraica) alle cui dipendenze doveva lavorare il *Kultusbunde*. Questa era una struttura dalle caratteristiche totalmente nuove.

96 Vedi. R. Rabinovic, *Eichmann's Jews. The Jewish Administration of the Holocaust. Vienna, 1938-1945*, Polity, Malden, MA, 2011, pp. 33-56.

L'ufficio centrale divenne il principale strumento di controllo sul Kultusgemeinde affiancando la Gestapo [...]. Era in grado di obbligare gli ebrei a lasciare [L'Austria] e di ricattarli al fine di rinunciare a tutto ciò che avevano per potersi salvare. Venivano obbligati a lasciare tutto ciò che avevano per ottenere di farsi espellere. Questo modello fu usato a Berlino, a Praga e in altri paesi. L'ufficio centrale funzionava come una catena di montaggio: le persone [...] lo lasciavano espropriate dei loro beni ma con un visto per l'emigrazione per andarsene dal paese. Se non lasciavano il Reich entro dieci giorni, era probabile che venissero arrestate e deportate in campi di concentramento.<sup>97</sup>

Alcuni storici vedono in questa struttura il prototipo degli *Judenräte* che in seguito le autorità naziste avrebbero in seguito usato per i fini ben più distruttivi. Heydrich ed Eichmann, in questo periodo, erano persuasi che violenza, soprusi, prevaricazioni e intimidazioni dovessero essere razionalmente finalizzate alla spoliazione e all'emigrazione forzata degli ebrei, e sempre rigidamente pianificate e controllate dall'alto. Per entrambi valeva lo stesso mandato ricevuto da Hitler: rendere l'intero territorio totalmente *judenrein* il prima possibile.<sup>98</sup>

Furono molti, in realtà, coloro che scelsero un'estrema terza alternativa. L'ondata di suicidi che accompagnò e seguì gli eventi del 1938 fu tragica e impressionante. Centinaia di ebrei, uomini e donne, e a volte intere famiglie, si suicidarono, specie nel momento in cui si ritrovarono preclusa ogni via di fuga o all'emigrazione.

97 Ivi, p. 52.

98 Su Adolf Eichmann esiste una vasta letteratura critica. Tra le opere tradotte in italiano v. H. Arendt, *La banalità del male: Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano, 1964; D. Cesarani, *Adolf Eichmann. Anatomia di un criminale*, Mondadori, Milano, 2006; M. Pearlman, *Cattura e processo di Eichmann*, UTET, Milano: UTET, 2006. Per opere recenti vedi: B. Stagneth, *Eichmann vor Jerusalem: Das unbehelligte Leben eines Massenmörders*, Arche, Zürich 2011; D. Cesarani, *Eichmann. His Life and Crimes*, Heinemann, London 2004; Y. Lozowick: *Hitlers Bürokraten. Eichmann, seine willigen Vollstrecker und die Banalität des Bösen*, Pendo, Zürich 2000; C. Große, *Der Eichmann-Prozeß zwischen Recht und Politik*, Frankfurt a. M. 1995; H. Safrian, *Eichmann und seine Gehilfen*, Fischer TB, Frankfurt 1995. Tra gli studi pubblicati subito dopo il processo a Gerusalemme v. R. Pendorf, *Mörder und Ermordete. Eichmann und die Judenpolitik des Dritten Reiches*, Rütten & Loening, Hamburg 1961; G. Hausner, *Gerechtigkeit in Jerusalem*, München 1967; R. Kastner, *Der Kastner-Bericht über Eichmanns Menschenhandel in Ungarn*, Vorw, Kindler, München 1961. Rimane interessante lo studio pubblicato poco dopo la fine della guerra da E. Kogon: *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager*, Verlag der Frankfurter Hefte, Berlin 1947.

Edward Murrow, mandato dalla radio CBS a seguire l'Anschluss riporta che mentre era seduto ad un caffè vide un uomo, un ebreo, che dopo aver bevuto si tagliò la gola con un rasoio. La moglie del suo collega, William Shirer, si trovava in ospedale in quel periodo. Raccontò che una giovane madre ebrea nel corridoio, stringendo il neonato tre le braccia si era gettata dalla finestra [...]. Helen Hilsenrad si trovava al cimitero quando vide arrivare quattro bare: padre, madre e due bambini; un ben noto pediatra aveva lasciato un messaggio: "ho salvato le vite di sessantamila bambini, ma devo adesso togliermi la mia" [...]<sup>99</sup>

Sigmund Freud rifiutò l'ipotesi del suicidio, suggeritagli dalla figlia Anna, dicendo che non avrebbe fatto questo piacere ai nazisti; ma Freud aveva ancora la possibilità di riparare all'estero, cosa che si affrettò saggiamente a fare. L'ondata di suicidi non riguardò solo gli ebrei impossibilitati a lasciare l'Austria. Molti intellettuali, scrittori e artisti si suicidarono all'estero, anche se al sicuro, perché incapaci di sostenere e tollerare il crollo del proprio mondo, o le tragiche notizie di morte e sterminio che continuavano ad arrivarli. Lo storico e scrittore Egon Friedell si gettò dalla finestra, Stefan Zweig e sua moglie si suicidarono assieme in Brasile nel 1942.<sup>100</sup>

Tra il 9 e il 10 novembre del 1938, con il pretesto dell'uccisione di un diplomatico tedesco, Ernst vom Rath da parte di Herschel Grynszpan a Parigi, le autorità del III Reich, con l'avallo esplicito di Hitler, scatenarono la *Kristallnacht* in Germania e nell'*Östmark*. L'operazione venne orchestrata

99 G. E. Berkey, *Vienna and its Jews. The Tragedy of Success: 1880-1980*, Abt Book, Cambridge MA, 1988, p. 264. Per uno studio dettagliato sull'ondata dei suicidi tra ebrei in Austria nel periodo di occupazione nazista v. J. Moser, "Die Katastrophe des Juden in Österreich 1938-1945 – Ihre Voraussitzunger und ihre Überwindung", *Studia Judaica Austriaca*, vol. V, 1977.

100 Sulla storia e la storia culturale degli ebrei in Austria e a Vienna vedi: J. Fraenkel (a cura di), *The Jews of Austria: Essays on their Life, History and Destruction*, Valentine Mitchell & Co., London, 1967; R. Wistrich, *The Jews of Vienna in the Age of Franz Joseph*, Oxford University Press, Oxford, 1989; S. Beller, *Vienna and the Jews, 1867-1938: A Cultural History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991; M. Feurstein – G. Milchram, *Jüdisches Wien*, Boehlau Verlag, Wien, 2001; S. Hödl – P. Rauscher-B. Staudinger (a cura di) *Hoffjuden und Landjuden. Jüdisches Leben in der Frühen Neuzeit*, Philo Verlag, Wien, 2004; M. Keil-E. Forisch-E. Scheiber (a cura di), *Denkmale. Jüdische Friedhöfe in Wien, Niederösterreich und Burgenland Club Niederösterreich*, St. Pölten. 2006; C. Lind, "Der letzte Jude hat den Tempel verlassen": *Juden in Niederösterreich 1938-1945*, Mandelbaum Verlag, Wien, 2004; Th.E. Schärf, *Jüdisches Leben in Baden: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Mandelbaum Verlag, Wien, 2005; W. Sulzgruber, *Die jüdische Gemeinde Wiener Neustadt: Von ihren Anfängen bis zu ihrer Zerstörung*, Mandelbaum Verlag, Wien, 2005.

in modo da dare l'impressione che il gigantesco pogrom, in cui centinaia di sinagoghe vennero distrutte o date alle fiamme, migliaia di esercizi commerciali attaccati e devastati, decine di persone uccise e centinaia ferite, fosse espressione genuina e spontanea della furia popolare. In realtà la decisione era stata presa ai massimi livelli. Il 9 novembre Goebbels l'aveva annunciata ad una riunione di dirigenti nazisti: «Il Führer ha deciso che le dimostrazioni [...] non devono essere preparate o organizzate dal partito ma che, nella misura in cui insorgono spontaneamente, non devono essere ostacolate».<sup>101</sup>

In realtà si trattava di un'operazione attentamente pianificata, fortemente voluta da Goebbels, ma osteggiata da Himmler che ne temeva le possibili negative conseguenze diplomatiche e internazionali. La gestione e la supervisione dell'operazione fu affidata alle SA per la parte più brutalmente materiale, vandalica e distruttiva, e alla *Sicherheitspolizei* per il controllo degli eventi e il sequestro di archivi delle comunità ebraiche, arresti e deportazioni.<sup>102</sup> Il 14 novembre venne emanato un decreto in cui si imponeva agli ebrei del III Reich una multa di un miliardo di Reichsmark – una cifra immensa – per punire la loro ostilità (*gegenüber*) contro il popolo tedesco (RGBL, I, p. 1579), mentre il 16 dello stesso mese un'ordinanza impose l'espulsione immediata degli ultimi scolari e studenti ebrei dalle scuole tedesche di ogni ordine e grado. Il 3 dicembre un decreto annunciò che agli ebrei sarebbe presto stato ordinato di liquidare le loro imprese, esercizi commerciali e terreni agricoli (RGBL, I, pp. 1709 e ss.). Per ordine di Goebbels venne anche chiuso il teatro e opera del *Kulturbund* ebraico di Berlino. Molti suoi artisti, musicisti e collaboratori vennero arrestati e imprigionati.

101 S. Friedländer, *Nazi Germany and the Jews. The Years of Persecution 1933-1939*, Phoenix, London, 1997, p. 268.

102 Vedi la circolare segreta inviata da Reinhard Heydrich il 9 novembre 1938 a tutti gli uffici di polizia e a tutte le sezioni e sottosezioni delle SA: «[...] a) le sole misure che devono essere prese devono assicurare che le vite e le proprietà di tedeschi non siano messe a rischio (ad esempio: le sinagoghe devono essere bruciate solo quando il fuoco non rappresenti un pericolo per edifici circostanti; b) esercizi commerciali appartenenti ad ebrei possono essere distrutti ma non devono essere saccheggianti [...]; c) in strade commerciali si deve fare particolare attenzione affinché esercizi commerciali non-ebraici siano protetti da danni; d) cittadini stranieri – anche se sono ebrei – non devono essere molestati; [...] Non appena il corso degli eventi della notte consentirà l'impiego dei funzionari necessari, devono essere arrestati in tutti i distretti tanti ebrei – specialmente quelli ricchi – quanti ne possono essere ospitati nelle esistenti prigioni. Per il momento solo ebrei maschi e sani, che non siano troppo anziani, devono essere detenuti».

Le notizie degli eventi raggiunsero Kurt Singer mentre si trovava negli Stati Uniti, dove si era recato per una serie di conferenze e per una raccolta di fondi per finanziare le attività dell'organizzazione. Arrivato ad Amsterdam Singer era ancora scosso, disorientato e incerto sul da farsi. Pressato da diverse persone che temevano per la sua sicurezza se fosse rientrato in Germania, Singer decise di rimanere in Olanda, e in data 4 dicembre 1938, scrisse alla dirigenza dei JKB una lettera in cui rimetteva irrevocabilmente il suo mandato:

Cari amici, se riuscirò a finire questa lettera senza che il cuore mi si spezzi, saprò di avere dei nervi d'acciaio. [...]. Vi guardo da molto lontano, da una distanza molto solitaria. Mi sento come un'anatra selvatica che non può più volare. Sono profondamente ferito. Il *Kulturbund* senza di me, io senza il *Kulturbund*... questa è davvero la fine. [...]. Abbiamo superato molte crisi assieme. Ma la crisi che abbiamo di fronte oggi mi sembra così fondamentale che non vedo più una soluzione. Il mio ottimismo è crollato. Di fronte a questo shock inflitto alle nostre anime di ebrei sono senza forze, e smarrito. [...] Se tornassi sarei come un capitano che cerca di tirare fuori dall'acqua una nave già affondata a mani nude. Non credo che sarei capace di ricostruire ciò che è crollato o di sollevare ciò che è affondato.<sup>103</sup>

La lettera di Singer raggiunse i suoi collaboratori a Berlino quasi simultaneamente alla pubblicazione di un'altra ordinanza nazista. Il 6 dicembre venne proclamato il *Judenbanne* totale per l'intero territorio urbano di Berlino: gli ebrei venivano banditi dai cinema, dai teatri, dalle sale da concerto, dalle sale conferenze, dai musei, dai luoghi di intrattenimento e di socializzazione di ogni tipo, da palestre, campi e da impianti sportivi, da strutture termali bagni e privati e pubblici e da una serie di strade, piazze e arterie di Berlino considerate rilevanti e importanti.<sup>104</sup> Il 16 dicembre al nuovo direttore artistico del *Kulturbund*, Werner Levie, venne notificato da parte del Ministero della Propaganda che tutte le leghe culturali ebraiche del III Reich sarebbero state dichiarate illegali e soppresse entro due settimane, ovvero entro il primo gennaio 1939. Solo al *Kulturbund* berlinese sarebbe stato concesso di riprendere e proseguire le sue attività, con il nuovo nome di *Jüdischer Kulturbund in Deutschland*; diversi dei suoi musicisti e collaboratori sarebbero stati rilasciati allo specifico scopo di riavviare le attività artistiche e operistiche. Goebbels era in questo momento preoccupato degli effetti negativi della *Kristallnacht* per l'imma-

103 Lettera di Kurt Singer del 4 dicembre 1938. Per il testo integrale v. M. Goldsmith, *The Inextinguishable Symphony*, op. cit., pp. 191-192

104 Per il testo integrale dell'ordinanza v. *Völkischer Beobachter*, 7 dicembre 1938.

gine della Germania all'estero, e la riattivazione del Kulturbund berlinese faceva parte della strategia per mostrare al mondo che, dopo la "spontanea" insurrezione popolare, le autorità stavano riprendendo il controllo della situazione esibendo moderazione e ragionevolezza. Al Kulturbund veniva concesso – ma sarebbe meglio dire ordinato – di continuare ad esistere in ragione della sua utilità propagandistica. Venne inoltre vietata l'esecuzione di qualsiasi compositore che fosse tedesco o austriaco. Mozart, Schubert, Händel, sino ad allora permessi, divennero *verboten*. Il caso di Händel, in particolare, è particolarmente interessante: agli ebrei, che sarebbero stati ben felici di eseguirne le opere nella versione originale, il compositore fu vietato in quanto "ariano" nello stesso periodo in cui i nazisti ne stavano "purificando" l'opera riscrivendo completamente, con astrusi e grotteschi motivi nazionalistici e patriottardi, tutti gli oratori basati sull'Antico Testamento, come il *Solomon*, il *Saul*, *Israel in Egypt*, il *Judas Macchabeus* etc.<sup>105</sup> Nel caso di Schubert, agli ebrei fu vietato anche di eseguire ogni sua composizione, inclusa quella che il musicista aveva scritto appositamente per la liturgia ebraica, e che veniva normalmente eseguita da quasi un secolo e mezzo nelle sinagoghe tedesche e asutriche. Nella sua lettera di dimissioni Singer, prevedendo la fuga *en masse* degli ebrei tedeschi dopo la *Kristallnacht* aveva tra le altre cose notato: «[...] in breve tempo non ci saranno più in Germania attori, musicisti e artisti ebrei di buona qualità. Non ci saranno più abbastanza persone interessate ai nostri concerti, commedie, cabaret. Non ci sarà abbastanza denaro».<sup>106</sup>

Singer aveva sottovalutato l'inventiva dei nazisti. Alcune settimane più tardi Hans Hinkel, constatata la mancanza di un numero sufficiente di

105 V. in proposito E. Levi, "The Aryanization of Music in Nazi Germany", *The Musical Times*, Vol. 131, n. 1763 (gennaio, 1990), pp. 19-23. Questa operazione non mancò di avere eco sulla stampa internazionale: sul Times del 16 febbraio 1942 sarebbe apparso l'articolo: ORATORIOS ARYANIZED BY NAZIS. Il testo riportava quanto segue: «The expurgation of the masterpieces of German art from Jewish contamination is reported to be making rapid progress, and it is pointed out that this is all the more remarkable as Germany is engaged in a life and death struggle in which the concentration of the nation's entire strength on essentials is imperative. The texts of all the oratorios of Handel are being rewritten. After the acknowledged success of the conversion of Judas Maccabeus into *William of Nassau* by Klöcking and Harke, these two collaborators have been entrusted with the still more difficult task of transforming *Israel in Egypt* into *Mongolensturm (Mongol Fury)*, which is to be performed in Hamburg towards the end of this year».

106 Lettera di Kurt Singer del 4 dicembre 1938. v. M. Goldsmith, *The Inextinguishable Symphony*, op. cit., p. 192

musicisti ebrei a Berlino, non esitò a deportarne numerosi da Vienna per permettere la formazione di un'orchestra sinfonica. A questo punto, agli inizi del 1939, l'unico luogo in cui gli ebrei dell'intero territorio del III Reich (incluso l'*Östmark*) potevano eseguire o ascoltare musica ed opera, tenere conferenze e avere una vita culturale si riduceva al teatro di *Kommandantenstrasse* a Berlino: la rete dei JKB era stata ridotta ad un ghetto rigidamente segregato in cui solo musica "ebraica" o straniera poteva essere eseguita.<sup>107</sup>

Con l'invasione della Cecoslovacchia nel marzo del 1939 il III Reich espandeva per la prima volta i propri confini su territori abitati in stragrande maggioranza da popolazioni che non considerava né tedesche né ariane, e alle quali non riconosceva alcun diritto di autogoverno o autodeterminazione. La politica nazista nel *Protektorat Böhmen und Mähren* (Protettorato di Boemia e di Moravia) tra il 1939 e il 1941 aveva come obiettivo quello di rendere il territorio *Judenrein* come quello austriaco e di spianare la strada verso una sua completa germanizzazione. Il decreto che istituiva il Protettorato prevedeva infatti, all'articolo 1 che i territori della Cecoslovacchia venivano incorporati all'interno del III Reich e sarebbero stati soggetti alla sua amministrazione e giurisdizione. L'articolo 2 prevedeva che solo i cittadini cecoslovacchi di etnia e stirpe tedesca sarebbero diventati *Reichsbürger*, ovvero cittadini del Reich. Si trattava di circa 250.000 persone, corrispondenti al 3,3% della popolazione. Tutti gli altri, il rimanente 96,7% sarebbero stati degli *Staatsangehörige*, ovvero soggetti dello Stato: era la stessa figura giuridica assegnata agli ebrei tedeschi nel 1935 dalle leggi di Norimberga. Tutti gli ebrei del territorio del Protettorato erano soggetti a tutte le disposizioni antiebraiche precedentemente emanate per i territori del Reich e dell'*Östmark*.<sup>108</sup> L'azione di Reinhard Heydrich fu infatti

107 Questo fatto spiega il motivo del drastico mutamento di repertorio eseguito negli ultimi due anni di stentata vita del Kulturbund, e il suo orientarsi verso l'opera italiana (Verdi in particolare) e l'opera di Gustav Mahler. Una delle ultime produzioni, realizzata con uno sforzo immenso dal direttore d'orchestra Rudolf Schwarz il 27 febbraio 1941 fu la sinfonia n. 2 "Resurrezione" di quest'ultimo compositore. Questa esecuzione fu interpretata da molti degli spettatori come il canto del cigno e il servizio funebre del "Kubu".

108 Cfr. il testo originale dei primi due articoli: «Artikel 1. (1) Die von den deutschen Truppen im März 1939 besetzten Landesteile der ehemaligen Tschecho-Slowakischen Republik gehören von jetzt ab zum Gebiet des Großdeutschen Reiches und treten als "Protektorat Böhmen und Mähren" unter dessen Schutz. (2) Soweit die Verteidigung des Reiches es erfordert, trifft der Führer und Reichskanzler für einzelne Teile dieser Gebiete eine hiervon abweichende Regelung. Artikel 2. (1) Die volksdeutschen Bewohner des Protektorates werden deutsche Staatsangehörige

simultaneamente rivolta sia contro gli ebrei cecoslovacchi sia contro ogni ambito della vita culturale e civile del resto della popolazione.<sup>109</sup> Heydrich aveva sviluppato un'efficace strategia per la gestione del Protettorato. Ad un uso tatticamente esperto della repressione e del terrore, aveva associato lo sforzo di mantenere delle condizioni di lavoro e di vita tollerabili per le masse operaie utili all'economia del Reich. Per quanto riguardava invece le elites intellettuali e culturali, il suo programma prevedeva invece la totale distruzione. Nel rapporto preparato a Londra dal governo cecoslovacco in esilio, la situazione, a solo un anno e mezzo dalla creazione del Protettorato veniva descritta in modo tragico, e per quanto riguardava la via culturale del paese, così riassunta:

Le università e gli istituti di istruzione superiore sono stati chiusi, gli studenti sono stati imprigionati, torturati, assassinati, i professori sono stati vittime

---

und nach den Vorschriften des Reichsbürgergesetzes vom 15. September 1935 (RGBL. I. S. 1146) Reichsbürger. Für sie gelten daher auch die Bestimmungen zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre. Sie unterstehen deutscher Gerichtsbarkeit».

- 109 Su Heydrich e sul suo ruolo all'interno delle SS sono usciti recentemente nuovi e importanti studi. Tra questi: R. Gerwarth, *Hitler's Hangman: The Life of Heydrich*, Yale University Press, New Haven, CT, 2011; M. R. Dederichs, *Heydrich: The Face of Evil*, Casemate, Drexel Hill, PA, 2009; C. Schreiber, *Elite im Verborgenen. Ideologie und regionale Herrschaftspraxis des Sicherheitsdienstes der SS und seines Netzwerks am Beispiel Sachsens. Studien zur Zeitgeschichte*, Oldenbourg, München, 2008; G. Browder, *Foundations of the Nazi Police State: The Formation of Sipo and SD*, University Press of Kentucky, Lexington, KY, 2004; M. Williams, *Reinhard Heydrich: The Biography* (2 voll.) Ulric Publishing, Church Stretton, 2001-2003; M. Burian, Michal – A. Knížek, Aleš – J. Rajlich-E. Stehlík, *Assassination: Operation Anthropoid, 1941-1942*, Ministry of Defence of the Czech Republic – AVIS, Praha, 2002; F. Ramen, *Reinhard Heydrich: Hangman of the Third Reich*, Rosen, New York, NY 2001; S. Lehrer, *Wannsee House and the Holocaust*, McFarland Jefferson, NC, 2000. Studi sulle SS che dedicano notevole spazio ad Heydrich sono: H. Höhne, *The Order of the Death's Head: The Story of Hitler's SS*, Penguin, London, 2000; A. Weale, *The SS: A New History*, Little-Brown, London, 2010. Tra gli studi meno recenti ma tuttora importanti vedi: E. Calic, *Reinhard Heydrich: The Chilling Story of the Man Who Masterminded the Nazi Death Camps*, Morrow, New York, NY, 1985; . Aronson, *Reinhard Heydrich und die Frühgeschichte von Gestapo und SD*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1984; G. S. Graber, *The Life and Times of Reinhard Heydrich*, David McKay, Philadelphia, PA, 1980; C. MacDonald, *The Killing of Reinhard Heydrich: The SS Butcher of Prague*, Da Capo Press, New York, NY, 1989. Una fonte primaria di notevole interesse rimangono le memorie della moglie di Heydrich, Lina, pubblicate nel 1976: L. Heydrich, *Leben mit einem Kriegsverbrecher*, Ludwig Verlag, Pfaffenhofen, 1976.

di provocazioni e incarcerati, le collezioni scientifiche sono state distrutte o portate via, le opere d'arte sono state rubate o disperse, i monumenti artistici sono stati demoliti, le biblioteche scientifiche e letterarie sono state chiuse, le opere dei più grandi poeti e scrittori sono state vietate dalla censura, ogni libera ricerca scientifica è stata resa impossibile, tutti i contatti con i circoli culturali di altri paesi sono stati proibiti.<sup>110</sup>

Questo desolante scenario era il risultato di un piano ben preciso:

la nazione cecoslovacca dev'essere completamente privata dei suoi circoli intellettuali e deve diventare una mera riserva di forza lavoro al fine di portare avanti il lavoro pianificato e diretto dalla nazione dominante. È schiavitù nel senso più completo, sistematico e abietto, ciò che la Germania nazista sta preparando per la nazione di San Venceslao, Jan Hus, Commeno e T.G. Masaryk.<sup>111</sup>

I nazisti avevano accumulato una notevole esperienza circa il modo di gestire la persecuzione, sempre più dura e spietata, degli ebrei che vivevano nel territorio del Reich. Avevano perfezionato l'apparato legislativo e legale con le leggi di Norimberga nel 1935, e con una serie di decreti e normative, tra il 1936 e il 1938, avevano progressivamente ghettizzato ed espulso gli ebrei da ogni possibile ambito economico, culturale e sociale, e spezzato o stretto in una morsa di controllo ferrea i rapporti che ancora tenuamente li legavano alla popolazione ritenuta ariana. L'esperienza maturata in Germania per quanto riguardava la gestione del *Kulturbund* ebraico si sarebbe rivelata utile. Le SS e l'SD, infatti, mentre escludevano in modo totale gli ebrei dalla vita artistica e culturale del Reich avevano scoperto e accertato alcune cose importanti. La prima era che per un segmento consistente del gruppo umano che veniva sempre più discriminato, oppresso e perseguitato, la possibilità di poter proseguire in qualche modo una vita

110 Czechoslovak Ministry of Foreign Affairs, *Two Years of German Oppression in Czechoslovakia*, Unwin Brothers, London, 1941, p. 121.

111 Ibidem. Per le politiche naziste nel Protettorato v. alcuni recenti studi e raccolte di fonti primarie: D. Brandes, *Umvolkung, Umsiedlung, rassische Bestandsaufnahme: NS-, Volkstumspolitik“ in den böhmischen Ländern*, Oldenbourg Verlag, München 2012; M. Kárný-J.Milotová, Margita Kárná (a cura di), *Deutsche Politik im Protektorat und Mähren unter Reinhard Heydrich 1941-1942. Eine Dokumentation*, Metropol Verlag, Berlin 1997; J.Milotová-M.Kárný, *Od Neuratha k Heydrichovi Dokumenty*. Sta in: *Sborník archivních prací*, Ročník XXXIX, Praha 1989, vol. 2, pp. 281-394; M. Oprach, *Nationalsozialistische Judenpolitik im Protektorat Böhmen und Mähren. Entscheidungsabläufe und Radikalisierung*, Verlag Dr. Kovac, Hamburg 2006; K.Schelle – J.Tauchen, *Recht und Verwaltung im Protektorat Böhmen und Mähren. 1. Auflage*, Dr. Hut Verlag, München 2009.

che non si limitasse alla pura sopravvivenza fisica, ma che includesse anche attività, creazione e fruizione artistica e culturale rappresentava qualcosa di molto importante, e nient'affatto secondario. Tramite l'esperienza di Eichmann a Vienna avevano anche scoperto e sperimentato che, se opportunamente blanditi e minacciati, molti individui – e con loro intere comunità – potevano essere manipolati in modo da indirizzare le loro azioni e il loro comportamento in modo funzionale a programmi e operazioni volti alla loro rovina, e deportazione. Avevano in altre parole scoperto che si poteva senza troppa difficoltà, usando in modo spregiudicato le risorse amministrative e repressive dello Stato totalitario, dissociare la razionalità dell'agente dalla razionalità dell'azione.<sup>112</sup> I nazisti avevano anche potuto apprezzare l'alto valore propagandistico derivante dal permettere l'esistenza di spazi e ambiti che, per quanto rigidamente controllati, potessero proiettare verso l'esterno un'immagine rassicurante, per l'opinione pubblica internazionale, della “reale” condizione degli ebrei sotto il III Reich. Heydrich da questo punto di vista, aborrisce operazioni caotiche e selvagge, prediligendo invece un uso della violenza e del terrore attentamente calibrato e mascherato. È questo il periodo in cui l'esperienza maturata con il *Kulturbund* in Germania e con il *Kultusgemeinde* austriaco posto sotto il ferreo controllo del *Zentralstelle* in Austria confluiscono, nella mente di Heydrich e Eichmann, nel disegnare un metodo efficace e flessibile che sarebbe poi stato applicato durante tutte le diverse fasi della Shoà. Per quanto riguardava il *Kulturbund*, era ormai chiaro che il messaggio implicito nella sua esistenza, proprio perché mediato da elementi universalmente e istin-

112 V. in proposito l'analisi, esemplare, di Zygmunt Bauman in *Modernità e olocausto* (Il Mulino, Bologna, 2010), p. 109: «In tutte le fasi dell'Olocausto, pertanto, le vittime erano “poste di fronte ad una scelta” (almeno soggettivamente, poiché oggettivamente la scelta non esisteva più, essendo stata cancellata dalla decisione segreta della distruzione fisica). Esse non potevano scegliere tra situazioni favorevoli o sfavorevoli, ma erano almeno in grado di esercitare l'opzione tra un male maggiore e uno minore. E, quel che più importa, potevano scansare alcuni colpi invocando e rivendicando il proprio diritto a un'esonazione o a un trattamento speciale. In altre parole, esse “avevano qualcosa da salvare”. Per rendere il comportamento delle loro vittime prevedibile, e perciò manipolabile e controllabile, i nazisti dovevano indurle ad agire in modo “razionale”; per ottenere questo risultato dovevano far loro credere che c'era davvero qualcosa da salvare, e che per riuscirci esistevano regole ben chiare da seguire. Affinché si convincessero di ciò, le vittime dovevano essere portate a pensare che il trattamento del gruppo nel suo complesso non sarebbe stato uniforme, che la sorte dei singoli membri sarebbe stata diversa e dipendente in ciascun caso dal merito individuale. Le vittime dovevano credere, in altre parole, che la loro condotta aveva importanza e che la loro situazione poteva essere, almeno in parte, influenzata da ciò che avrebbero fatto».

tivamente percepiti come positivi (la cultura, l'arte, la musica, il teatro, le scienze) era altamente efficace nell'ergere una facciata di relativa rispettabilità per le politiche naziste. Se gli ebrei potevano concedersi il lusso di tutto questo, e se questo lusso gli era concesso e *garantito* dalle stesse autorità, le loro condizioni di vita generali non potevano essere poi così intollerabili o terribili. Per quanto invece riguardava il *Kultusgemeinde* di Vienna, il modello creato e gestito da Eichmann si era rivelato di estrema funzionalità. Messi di fronte, dal punto di vista della vittima, all'alternativa tra il male e il peggio, individui e comunità potevano essere manipolati per diventare utili collaboratori, asserviti agli scopi dei persecutori. Dal punto di vista di coloro che parteciparono ai JKB, era perfettamente sensato e razionale continuare a lavorare e cercare di trascendere tramite l'arte la musica e la cultura le condizioni in cui si trovavano a dover vivere. Per coloro che lavoravano al *Kultusgemeinde*, che fondeva finalità di mutuo soccorso e di collaborazione con il *Zentrastelle*, appariva sensato e razionale cercare di accelerare e rendere il più spedita possibile l'emigrazione forzata da un *Östmark* dove era impossibile continuare a vivere, e dove le alternative, più volte minacciate da Eichmann, erano l'arresto e la deportazione verso il campo di concentramento di Dachau. Dal punto di vista nazista, questa razionalità e ragionevolezza poteva essere sfruttata per fini che si sarebbero rivelati in diretto contrasto funzionale e materiale con i fini che le loro vittime intendevano perseguire. Per questo, tuttora, gli storici e gli studiosi, nello studiare e valutare l'esperienza del *Kulturbund* e del *Kultusgemeinde*, e poi dei *Judernate*, tendono a dividersi tra coloro che la osservano facendo proprio il punto di vista dell'amministrazione nazista (ovvero come una forma di collaborazione delle vittime con i propri persecutori) e coloro che tendono invece ad osservarla dal punto di vista delle vittime (ovvero come una forma – a volte paradossale e disperata – di resistenza, se non addirittura di sovversione simbolica dell'ordine del III Reich). La figura che in questo periodo, più simbolicamente ed eloquentemente incarna questo paradosso, è proprio Kurt Singer. Solo il trauma della *Kristallnacht* lo risvegliò bruscamente dall'illusione che l'impresa del *Kulturbund* potesse contribuire alla sopravvivenza fisica e culturale dell'ebraismo nella Germania hitleriana, cosa che equivalse per lui ad un crollo psichico ed esistenziale. Rimasto in Olanda, nel periodo dell'occupazione nazista continuò a lavorare per la lega culturale ebraica finché gli fu possibile. Fu poi deportato a Theresienstadt come *Prominenten* nel 1943, e dove morì nel 1944.<sup>113</sup>

113 Singer, nel periodo in cui fu direttore del *Kulturbund* pubblicò anche una serie di saggi e articoli sul *Gemeindeblatt der Juedischen Gemeinde zu Berlin*. Sono tutti

In data 21 settembre 1939, in concomitanza con l'invasione e l'occupazione della Polonia, Reinhard Heydrich inviò una lettera segreta e circolare ai comandanti di tutti gli *Einsatzgruppen* della SD. L'oggetto della missiva era: *La questione ebraica nei territori occupati*. Nella lettera Heydrich distingueva innanzitutto tra: «1. L'obiettivo finale (che richiederà un certo periodo di tempo) e 2. Gli stadi che conducono al raggiungimento di questo obiettivo finale (che verranno realizzati a breve termine). Subito dopo Heydrich chiariva le direttive distinguendo due aree d'azione: quella dei territori «compresi tra Danzica e la Prussia orientale, Posen e la Slesia orientale e superiore e il resto dei territori occupati». Nella prima area il territorio doveva essere liberato il prima possibile dalla presenza ebraica, mentre nella seconda, in luoghi preferibilmente connessi o vicini a scali ferroviari dovevano essere stabiliti «luoghi di concentramento» in modo da «facilitare misure successive». Tutte le comunità con meno di 500 ebrei dovevano essere immediatamente dissolte e trasferite nel più vicino luogo di concentramento.<sup>114</sup> La seconda parte della lettera dava istruzioni dettagliate per la creazione obbligatoria degli *Jüdische Ältestenräte*, (poi noti come *Judenräte*) dei compiti che avrebbero dovuto svolgere e del sistema di minacce e punizioni da adottare per assicurare la loro obbedienza alle direttive delle autorità della SD e delle SS.

1. In ogni comunità ebraica deve essere stabilito un consiglio degli ebrei anziani, che deve essere composto, per quanto possibile, composto dalle rimanenti personalità influenti e da rabbini. Il Consiglio deve essere composto

---

estremamente interessanti, e disegnano l'intero arco di evoluzione, crisi e caduta dell'esperienza del familiarmente detto "Kubu". Vedi: *Die Welt des "Fidelio"*, Jg. 24. 1934, N. 41 (3 novembre 1934), p. 3; *Disput über Saint-Saëns' Oper "Samson und Dalila"*, Jg. 26. 1936, N. 11 (15 marzo 1936), p. 9; *Dr. Singer erklärt*, Jg. 26. 1936, N. 21 (24 maggio 1936), p. 22; *Die nächste Kulturbund-Premiere*, Jg. 26. 1936, N. 22 (31 maggio 1936), p. 9; *Kulturbund vor Gericht*, Jg. 26. 1936, N. 27 (5 luglio 1936), p. 3; *Kulturbundbilanz 1936*, Jg. 27. 1937, N. 1 (3 gennaio 1937), p. 4; *Händels "Israel"*, Jg. 27. 1937, N. 6 (7 febbraio 1937), p. 11; *Der Jüdische Kulturbund wirbt!*, Jg. 27. 1937, N. 34 (22 agosto 1937), p. 3; *Wie organisieren wir das Hauskonzert?*, Jg. 27. 1937, N. 39 (26 settembre 1937), p. 17; *"Wenn ich König wär"*, Jg. 28. 1938, N. 7 (13 febbraio 1938), p. 5; *"Die schöne Helena"*, Jg. 28. 1938, N. 23 (5 giugno 1938), p. 7. L'ultimo suo articolo uscì nell'ottobre del 1938: *Hilfe für jüdische Autoren*, Jg. 28. 1938, N. 40 (2 ottobre 1938), p. 4

114 Per il testo integrale della lettera v. L. S. Dawidowicz, *A Holocaust Reader*, West Orange: Behrman, 1976, pp. 59-64. Le direttive del decreto non si applicavano all'area di azione dell' *Einsatzgruppe* 1, situata a est di Cracovia e compreso tra Polanico, Jaroslaw e il vecchio confine tra Polonia e Slovacchia. Per quest'area Heydrich ordinava solo il censo degli ebrei che vi si trovavano.

di un numero massimo di 24 ebrei maschi (a seconda della dimensione della comunità ebraica). Il Consiglio deve essere reso pienamente responsabile, nel senso letterale del termine, dell'esecuzione esatta e puntuale di tutte le direttive emanate o che saranno emanate. 2. I consigli devono essere minacciati delle più severe misure in caso di sabotaggio delle istruzioni. 3 I consigli ebraici devono fare il censimento immediato degli ebrei nelle loro aree – diviso se possibile per sessi e gruppi d'età: a) sino ai 16 anni; b) dai 16 ai 20 anni e c) età superiore, così come diviso per principali gruppi di occupazione – e devono riportare i risultati nel minor tempo possibile. 4. I consigli degli anziani devono essere informati delle date e delle scadenze di partenza, luoghi di partenza e resi pienamente responsabili della partenza degli ebrei dalla campagna. La spiegazione che deve essere data circa il concentramento degli ebrei nelle città è che gli ebrei hanno partecipato in modo rilevante a guerriglia e ad azioni di saccheggio. 5. I Consigli degli anziani nelle città di concentramento devono essere resi responsabili di fornire alloggio appropriato agli ebrei trasferiti dalla campagna [...]. 6. I consigli degli anziani devono essere resi responsabili per fornire provviste appropriate agli ebrei durante il trasporto nelle città.<sup>115</sup>

Heydrich non era a caso considerato un genio dell'organizzazione: in questa lettera si trovano condensate tutte le coordinate, da lui attentamente studiate e poste in sinergia che, sin dall'inizio, misero gli *Judenräte*, ovunque fossero stati costituiti, in una situazione estrema, inedita e impossibile. Rifiutare di costituire un Consiglio, rifiutarsi di eseguire gli ordini o semplicemente cercare di sabotarli o resistervi passivamente equivaleva esporre non solo il Consiglio, ma l'intera comunità che rappresentava a rappresaglie e punizioni immediate, brutali e terribili. La minaccia di una liquidazione immediata di una comunità era sempre agitata, sempre presente. Eseguire gli ordini che man mano arrivavano, specie dopo il 1941, significava collaborare alla liquidazione delle comunità. Rifiutarsi di eseguirli significava accelerare tempi e modi della liquidazione stessa. I membri degli *Judenräte* erano quindi intrappolati, senza eccezione, all'interno di una situazione senza scampo, interamente determinata e gestita da un'autorità sovrachianta e criminale i cui scopi finali venivano accuratamente nascosti e camuffati. L'ingranaggio infernale escogitato da Heydrich non lasciava nessuna via di uscita. Era infatti basato su due presupposti ineludibili: quello del potere assoluto di vita e di morte posseduto dai carnefici e quello della razionalità al servizio dell'autoconservazione, individuale e comunitaria, posseduto dalle vittime. Il sistema sarebbe stato presto, *mutatis mutandis*, applicato nei campi di concentramento e di sterminio. Gli *Judenräte*, posti di fronte ad una serie di scelte in

---

115 Ibidem.

sostanza obbligate, optarono prevalentemente per cooperare con i nazisti nella prima fase di espropriazione e concentramento al fine di evitare dure rappresaglie. Nella fase della deportazione verso i campi l'atteggiamento si divise tra il rifiuto e la rivolta e una tragicamente sofferta obbedienza nella speranza di poter prolungare in qualche modo la vita delle comunità. Solo in rarissimi e isolati casi si ebbe un'acquiescenza agli ordini per motivi di vantaggi personali. Gli studi più recenti e approfonditi condotti sulla tragica vita e morte degli *Judenräte* hanno accertato, senza lasciare adito a possibili dubbi, che qualunque fosse il corso di azione da loro intrapreso, il risultato fu sempre e solo quello predeterminato dall'autorità che aveva stabilito le regole di gioco: l'annientamento di ogni singolo ebreo, uomo, donna, vecchio o bambini all'intero della sfera d'influenza del III Reich.<sup>116</sup> La più paradossale e mostruosa vittoria del meccanismo escogitato da Heydrich, e dai suoi complici e collaboratori si sarebbe rivelata in tutta la sua ampiezza nel dibattito sulla Shoah del dopoguerra. Ovvero quando personalità intellettuali autorevoli e influenti come Bruno Bettelheim e Hanna Arendt, mostrando assoluta incapacità di comprendere quanto era avvenuto, cedettero alla tentazione di accusare le vittime di debolezza, passività, acquiescenza, collusione e collaborazione con le autorità naziste.<sup>117</sup> Leggere oggi le pagine da loro scritte negli anni '60 in

116 Tra gli studi più recenti e importanti sui Consigli ebraici vedi: D. Rabinovici, *Instanzen der Ohnmacht. Wien 1938-1945, Der Weg zum Judenrat*, Jüdischer Verlag bei Suhrkamp, 2000; D. Michman, *Judenräte und Judenvereinigungen unter nationalsozialistischer Herrschaft. Aufbau und Anwendung eines verwaltungsmäßigen Konzepts*, sta in: *Die Historiographie der Shoah aus jüdischer Sicht. Konzeptualisierungen, Terminologie, Anschauungen, Grundfragen*, Dölling und Galitz, Hamburg 2002; D. Michman, 'Jewish "Headships" under Nazi Rule: The Evolution and Implementation of an Administrative Concept', sta in in: D. Michman, *Holocaust Historiography, a Jewish Perspective. Conceptualizations, Terminology, Approaches and Fundamental Issues*, Vallentine Mitchell, London/Portland, OR, 2003, pp. 159-175; D. Michman: *On the Historical Interpretation of the Judenräte Issue: Between Intentionalism, Functionalism and the Integrationist Approach of the 1990s*. Sta in: M. Zimmermann (a cura di), *On Germans and Jews under the Nazi Regime. Essays by Three Generations of Historians. A Festschrift in Honor of Otto Dov Kulka*, The Hebrew University Magnes Press, Gerusalemme, 2006, pp. 385-397.

117 V. H. Arendt, *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, Viking Press, New York, NY, 1963. V. anche in particolare la prefazione di Bruno Bettelheim al memoriale di M. Nyiszli, *Auschwitz: A Doctor's Eyewitness Account*, Arcade Publishing, New York, NY, 2000. Nella prefazione Bettelheim arriva ad affermare che L'Olocausto non avrebbe avuto luogo se gli ebrei d'Europa avessero marciato assieme protestando, come uomini liberi, contro le SS, così come i neri d'America negli Stati Uniti stavano facendo per i loro diritti civili.

marginale al processo di Adolf Eichmann a Gerusalemme o come prefazione alle memorie di Miklos Nyiszli, che ad Auschwitz era stato assistente di Mengele è ancora importante per capire quanto tragicamente facile sia cadere, con le migliori intenzioni, intellettualmente vittime del mondo infero e rovesciato creato dal III Reich. Il loro affermare che gli ebrei avrebbero dovuto “resistere” nel senso classico e familiare del termine, suona tanto assurdo quanto assurda suona adesso la tristemente famosa dichiarazione di Gandhi rilasciata nel 1949: «Hitler ha ucciso cinque milioni di ebrei. È il più grande crimine della nostra epoca. Ma gli ebrei avrebbero dovuto offrirsi da soli al coltello del macellaio. Avrebbero dovuto da soli gettarsi nel mare dalle scogliere».<sup>118</sup>

La *zona grigia*, espressione coniata da Primo Levi per designare l'area in cui le leggi della normale fisica sociale e umana vengono abrogate e rovesciate dalla Shoah non è, come alcuni semplicisticamente possono pensare, l'area in cui le vittime diventano, colpevolmente o meno, in qualche modo collaboratrici o complici dei propri carnefici. È l'area in cui le categorie dicotomiche così solitamente rassicuranti, e che contrappongono in modo oppositivo resistenza e resa, rivolta e collaborazione, obbedienza e insurrezione diventano inutilizzabili ai fini di una vera comprensione o giudizio di quanto è accaduto.<sup>119</sup>

Nel corso del 1940, dopo le fulminanti vittorie contro la Polonia e la Francia il III Reich estendeva il suo dominio su buona parte dell'Europa continentale. La preparazione dell'attacco contro l'Unione Sovietica segnò anche il punto di svolta della politica nazista nei confronti degli ebrei che si trovavano a vivere nei territori da loro controllati. L'operazione Barbarossa avrebbe segnato l'acme della guerra espansionistica del Reich e la sua ulteriore radicalizzazione politica ed ideologica. L'11 settembre 1941 ciò che rimaneva del *Kulturbund* berlinese, che ancora continuava ostinatamente a lavorare, venne abolito dalle autorità naziste facendo riferimento al decreto del 28 marzo 1933 per la protezione del popolo e dello stato. Il giorno dopo fu intimato ai musicisti di consegnare tutti i loro strumenti alle autorità del Reich. Adesso che la vittoria contro l'Unione Sovietica sembrava a portata

118 George Orwell, “Reflections on Gandhi,” *Partisan Review*, gennaio 1949.

119 Cfr. P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino, 1986 (2007), p. 44. «Credo che nessuno sia autorizzato a giudicarli, non chi ha conosciuto l'esperienza del Lager, tanto meno chi non l'ha conosciuta [...]. È questo, mi pare, il vero Befehlnotstand, lo “stato di costrizione conseguente ad un ordine”: [...] è un aut aut rigido, l'obbedienza immediata e la morte». V. In proposito il recente studio di A. Brown, *Judging “Privileged” Jews. Holocaust Ethics, Representation, and the “Grey Zone”*, Berghahn books, Oxford, New York, NY, 2013. Cfr.

di mano e con il Reich impegnato in una guerra su due fronti, il *Kulturbund* non aveva più ragione di esistere. Non aveva più scopi pratici o propagandistici da risolvere. Le grottesche farneticazioni sulla superiorità della cultura occidentale creata, secondo Chamberlain, Rosenberg, Hitler, e i loro seguaci e accolti dal genio della sola razza ariana si stavano invero nella giustificazione di un massacro senza precedenti. La razza superiore, dopo essersi ritrovata, riconosciuta e purificata poteva adesso restaurare l'ordine naturale delle cose e ristabilire il suo incontrastato dominio sulle razze destinate a servirla. In *Der Untermensch*, un testo tradotto in quindici lingue diverse, le SS avrebbero di lì a poco un testo dove si chiarivano per il pubblico motivi e scopi della guerra all'ultimo sangue contro la Russia bolscevica. La sua prefazione era un sunto, brutale ed esauriente, di tutte le dottrine culturali, estetiche e razziali naziste:

L'*Untermensch* è una creatura che sembra biologicamente simile all'uomo con mani, piedi, una specie di cervello, occhi e bocca, ma è un essere totalmente differente. È una creatura spaventevole, nient'altro che un'ombra d'uomo, con un volto umanoide, ma spiritualmente e psicologicamente più abietta di qualunque animale. In quest'essere infuria un vile caos di selvagge, incontrollate passioni, un desiderio innominabile di distruzione, il più primitivo dei desideri e nuda volgarità. [...] L'uomo ha concepito, creato e completato le grandi opere, i grandi pensieri e le arti di questo mondo. Ha pensato e ha inventato mosso dallo scopo di migliorare se stesso, di raggiungere un più elevato modo d'essere, per dare forma a ciò che era inadeguato, per sostituire ciò che era difettoso con cose migliori. Così sorse la cultura. Così l'aratro, lo strumento, e la casa vennero ad esistere. Così l'uomo divenne un essere sociale, così emersero la famiglia, la nazione e lo stato. Così l'uomo divenne buono e grande. Così ascese su tutte le altre forme di vita. Così si è avvicinato a Dio! Ma anche l'*Untermensch* viveva. Odiava il lavoro altrui. Si infuriava contro di esso, nascostamente come un ladro, pubblicamente come un calunniatore. Ha bisogno della penombra, del caos. Odia la luce del progresso culturale. Per l'autoconservazione ha bisogno della macchia, dell'inferno, non del sole. E in questo mondo gli *Untermenschen* hanno trovato il loro *führer*: L'Eterno Ebreo! Lui li capiva, sapeva cosa desideravano. Ha eccitato i loro più bassi istinti e appetiti, e ha scatenato il loro terrore contro l'umanità.<sup>120</sup>

Nel 1940, meno di anno prima, Walter Benjamin aveva scritto *Über den Begriff der Geschichte (Sul concetto di Storia)*, che sarebbe stato il suo ultimo libro prima del suicidio attuato per sottrarsi alla cattura da parte dei nazisti: «Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches

120 Reichsführer-SS / SS Hauptamt, *Der Untermensch*, Nordland, Berlin, 1942, p.2

der Barbarei zu sein». Non vi è documento di cultura che non sia anche documento di barbarie.<sup>121</sup> Si sarebbe tentati di dire che i fascismi furono qualcosa di più e di peggio che la semplice *estetizzazione della violenza*. Furono anche l'atto con cui venne liberata, facendola deflagrare, *la violenza dell'estetica*.

---

121 W. Benjamin, Über den Begriff der Geschichte. Sta in: W. Benjamin, *Werke und Nachlass – Kritische Gesamtausgabe*, vol. XIX, Suhrkamp, Berlin 2010.



LEONARDO V. DISTASO  
 OPERA INCERTA E OPERA DISPERATA

In ultima analisi, la distruzione degli Ebrei non si realizzò solo in esecuzione delle leggi e degli ordini, ma come conseguenza di una disposizione dello spirito, di un accordo tacito, di una consonanza e di un sincronismo.

*Raul Hilberg*

1. *Istituzione e nascita del ghetto di Terezín*

Il ghetto di concentramento di Theresienstadt (Terezín in lingua ceca, nel testo userò indifferentemente le due denominazioni) fu istituito nell'autunno del 1941 dall'*SS-Obergruppenführer* Reinhard Heydrich con lo scopo iniziale di farvi confluire le deportazioni degli ex combattenti del Reich.<sup>1</sup> Heydrich era capo dell'Ufficio centrale della sicurezza del Reich (*Reichssicherheitshauptamt*, RSHA), e dunque sia capo dell'Ufficio centrale della polizia di sicurezza (*Sicherheitspolizei*, SP), sia capo del servizio di sicurezza del partito nazionalsocialista (*Sicherheitsdienst*, SD); egli era anche comandante *ad interim* del Protettorato di Boemia e Moravia.

1 Per una ricostruzione storiografica del ruolo di Theresienstadt nel complesso universo concentrazionario nazionalsocialista rimandiamo a studi imprescindibili quali: R. Hilberg, *La distruzione degli Ebrei d'Europa*, trad. it. a cura di F. Sessi, Einaudi, Torino 1995, in part. pp. 451-460; R. Hilberg, *Carnefici, vittime, spettatori*, trad. it. di D. Panzieri, Mondadori, Milano 1997; Hans Günther Adler, *Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*, Wallstein Verlag, Göttingen 2012 (1960); É. Husson, *Heydrich e la soluzione finale*, trad. it. di M. Marchetti, Einaudi, Torino 2010, pp. 221 passim. Vedi anche: A. Feuß, *Theresienstadt-Konvolut*, Dölling und Gallitz Verlag, Hamburg 2002; P. Finkelgruen, *Haus Deutschland oder Die Geschichte eines ungesühnten Mordes*, Rowohlt, Reinbek 1994; U. Fischer-R. Wildberg, *Theresienstadt. Eine Zeitreise*, Wildfisch, Berlin 2011; H. Friedlaender, *Der Weg zum NS-Genozid. Von der Euthanasie zur Endlösung*, Berlin Verlag, Berlin 1995; A. Gottwald-D.Schulle, *Die Juden deportationen aus dem deutschen Reich von 1941-1945*, Marix, 2005; J. Huppert-H. Drori, *Theresienstadt-Ein Wegweiser*, Vitalis Verlag, Praha, 2005.

La storia di Theresienstadt si iscrive nel contesto della soluzione finale proprio nel momento in cui, dal giugno all'ottobre del 1941, la *Endlösung* entrava nella fase operativa, segnando di fatto il passaggio dalla persecuzione degli ebrei residenti nei territori del Reich al loro sterminio. Fu la fase in cui le *Einsatzgruppen* della SP e della SD passarono all'azione di rastrellamento e deportazione su larga scala, accompagnando tali azioni con omicidi di massa di intere popolazioni: deportazioni e operazioni di eliminazione seguivano le stesse procedure e facevano capo alle medesime strutture organizzative.

Gli storici sono perlopiù concordi nel ritenere che nella fase che trascorse tra giugno e ottobre 1941 non vi furono disposizioni scritte, da parte del Führer, relative a ordini e programmi di annientamento: sia Hermann Göring che Heinrich Himmler furono istruiti verbalmente sulle intenzioni di accelerare la soluzione finale, e questi procedettero a istruire i responsabili dei loro uffici in vista della pianificazione necessaria a realizzarla. Successivamente, il 6 ottobre di quell'anno, Hitler dichiarò che tutti gli ebrei del Protettorato di Boemia e Moravia avrebbero dovuto lasciare il territorio per essere trasportati più a Est del Governatorato Generale, seguendo lo stesso destino che fin allora avevano avuto gli ebrei veterani di guerra di Berlino e di Vienna.

Heydrich assunse l'incarico di responsabile dell'intera organizzazione di rastrellamento, deportazione ed eliminazione degli ebrei d'Europa e attraverso una lettera, che fece scrivere materialmente ad Adolf Eichmann e che fu firmata dal *Reichsmarschall* Hermann Göring il 31 luglio 1941, assunse il comando delle operazioni di avvio della soluzione finale. La lettera revocava l'incarico precedente assegnato a Heydrich il 24 gennaio 1939, che aveva come obiettivo l'espulsione degli ebrei residenti nel Reich, per sostituirlo con il pieno comando relativo alle *misure preparatorie necessarie, sul versante dell'organizzazione, dell'attuazione e dei mezzi materiali, per ottenere una soluzione totale della questione ebraica nella zona di influenza tedesca in Europa*.<sup>2</sup> Il 10 ottobre Heydrich, nella qualità di massimo responsabile della soluzione finale, convocò un vertice di ufficiali delle SS e dell'RSHA; a quella riunione partecipò l'*SS-Obersturmbannführer* Adolf Eichmann che allora era a capo dell'Ufficio IV B 4 dell'RSHA (l'Ufficio

2 Cito da R. Hilberg, *La distruzione degli Ebrei d'Europa*, trad. it. cit., pp. 424-425. Come scrivono Kurt Pätzold e Erika Schwarz: «L'autorizzazione firmata da Göring per Heydrich è il più importante dei documenti chiave che rinviano alla fase iniziale dello sterminio; non esiste alcun documento precedente equiparabile.»; *Ordine del giorno: sterminio degli ebrei*, trad. it. di A. Michler, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 25.

IV prendeva il nome di *Geheimstaatspolizei*, Gestapo, ed era comandato dal *Gruppenführer* Heinrich Müller). Eichmann, fino a quel momento, si era occupato con successo delle deportazioni degli ebrei tedeschi e austriaci e il suo ufficio aveva in carico l'intero programma di arresto e trasporto degli ebrei del Protettorato. Tra le disposizioni stabilite in quell'incontro vi fu la decisione di avviare le procedure di deportazione degli ebrei dell'*Alt-reich* e della Boemia e Moravia e di istituire ufficialmente il ghetto di Theresienstadt, stabilendo quale dovesse essere la sua organizzazione interna.

All'accelerazione del processo di evacuazione e internamento degli ebrei del Grande Reich, fece seguito la successiva fase di eliminazione. I primi convogli organizzati da Heydrich e Eichmann partirono da Praga il 15 ottobre per dirigersi nei grandi campi di Riga e Minsk. Tuttavia alcune carenze organizzative dei campi a Est del Governatorato costrinsero Heydrich a rivedere la direttiva del marzo 1941 sulla soluzione della questione ebraica: attraverso una 'soluzione transitoria' egli emanò un nuovo ordine di servizio alla fine di ottobre 1941 in cui vi era scritto:

In Moravia si può eventualmente prendere in considerazione il vecchio castello hussita di Alt-Ratibor, ma la soluzione migliore sarebbe il recupero di Theresienstadt da parte della Centrale per l'emigrazione ebraica. Dopo l'evacuazione all'Est di questo campo provvisorio (dove gli ebrei sono già stati fortemente decimati), tutto il territorio potrebbe diventare una colonia modello tedesca.<sup>3</sup>

Con tale disposizione il ruolo di Theresienstadt divenne sempre più importante fino a divenire un imperativo nel piano e nella realizzazione della soluzione finale. Il recupero della fortezza di Theresienstadt fu effettivamente compiuto e avvenne in un momento in cui l'offensiva tedesca in Russia iniziava a trovare le prime difficoltà e la guerra diveniva sempre più incerta a causa delle controffensive dell'Armata Rossa, in particolare sul fronte moscovita. Ciò dimostra, ancora una volta, che i piani attuativi della soluzione finale procedevano parallelamente alle vicende belliche e non erano minimamente influenzate dalle sorti di queste.

Nonostante la situazione militare fosse complicata dai rovesci militari, Heydrich volle convocare un vertice segreto che, nel rispetto del mandato ricevuto, articolasse il più possibile i piani relativi al passaggio dalla fase dell'internamento a quello dello sterminio. Tale riunione ebbe luogo il 20 gennaio 1942 in una sede dell'Ufficio centrale dell'RSHA, Am Grossen Wannsee 56/58, in una villa appoggiata sulle rive dello Havel nel

3 Cito da É. Husson, *Heydrich e la soluzione finale*, trad. it. cit., p. 222.

sobborgo residenziale berlinese di Zehlendorf. Le disposizioni contenute nel protocollo n. 16 (l'unico attualmente in possesso degli storici dei 30 redatti a Wannsee e approntati direttamente da Eichmann su indicazioni di Heydrich), mostrano chiaramente le fasi di trasformazione del piano di emigrazione in piano di evacuazione e internamento verso Est: la risoluzione al capo III del protocollo mostra, infatti, le nuove intenzioni dell'apparato di comando nazista, e del Führer in prima persona, riguardo alla soluzione della questione ebraica in Europa, soluzione che, appunto, prevedeva il passaggio attraverso le fasi di evacuazione, concentrazione e internamento, come fasi preliminari alla vera e propria soluzione finale. Nel protocollo in questione troviamo scritto:

Ora, nel quadro della soluzione finale della questione ebraica e sotto la necessaria guida, gli ebrei devono essere utilizzati all'Est nei compiti lavorativi giudicati più opportuni [...]. Il nucleo che alla fine sopravviverà a tutto questo, e si tratterà della parte dotata della maggiore resistenza, dovrà essere trattato in maniera adeguata, poiché rappresentando il frutto di una selezione naturale, qualora fosse lasciato andare libero, dovrebbe essere considerato la cellula germinale di una nuova rinascita ebraica (si veda l'esperienza storica) [...]. Gli ebrei evacuati verranno dapprima portati, senza esitare, in cosiddetti ghetti di transito e di lì trasportati più a Est.<sup>4</sup>

Tra i vari punti all'ordine del giorno della riunione di Wannsee quello che interessa più direttamente la vicenda di Theresienstadt è relativo alle intenzioni di Heydrich di risolvere uno dei problemi più delicati che la 'soluzione finale' presentava, ossia il fermo e le deportazioni degli ebrei di età superiore ai sessantacinque anni, nonché i veterani e i decorati con croce di ferro della Grande Guerra, tutti individui la cui sparizione improvvisa avrebbe scosso l'opinione pubblica, nazionale e internazionale, nonché le gerarchie dell'esercito. Applicare una risoluzione comune al problema degli ebrei anziani e a quello dei ebrei decorati del Grande Reich fu uno degli scopi della conferenza, intesa a tranquillizzare ampi settori dell'esercito e consentire alla propaganda nazionalsocialista di offrire all'opinione pubblica tedesca e internazionale la falsa credenza che nella politica del Reich vi fosse il progetto di trasferire e reinsediare gli ebrei tedeschi di una certa età e di un certo rilievo sociale, consentendogli di vivere fino alla scadenza naturale della loro vita. Tra gli scopi pratici di questa risoluzione, non ultimo fu quello di far accettare a molti dirigenti ministeriali, uomini di partito e autorità dell'esercito – coloro che avevano mostrato alcune resistenze di

4 K. Pätzold e E. Schwarz, *Ordine del giorno: sterminio degli ebrei*, cit., p. 106.

fronte alle prospettive del piano di deportazione – la sorte dei *Reichsjuden* che, nella mente di Heydrich, non poteva essere diversa rispetto a quella degli *Ostjuden*. Così troviamo scritto più sotto al capo III del protocollo n. 16:

Si prevede di non evacuare gli ebrei di età superiore ai sessantacinque anni, bensì di trasferirli in un ghetto per anziani – si è pensato a Theresienstadt. Oltre a queste classi di età – dei circa 280.000 ebrei che il 31 ottobre 1941 si trovavano nel vecchio Reich e nella Marca orientale il 30 % circa ha superato i 65 anni – nel ghetto ebraico per anziani verranno accolti anche i grandi invalidi di guerra e gli ebrei decorati in guerra (croce di ferro di 1<sup>a</sup> classe). Tale opportuna soluzione consente di eliminare in un sol colpo i molti interventi in favore degli ebrei.<sup>5</sup>

È chiaro dalla cronologia degli eventi qui sintetizzata, che a Wannsee non fu decisa l'istituzione del ghetto di Theresienstadt, in quanto alla data del 20 gennaio 1942 i lavori di trasformazione della città-fortezza erano già avviati. In quella storica riunione, dunque, fu solo ratificata e confermata una decisione che era già stata presa tempo prima in una sede più elevata, nel contesto di una più generale pianificazione dell'organizzazione e della gestione della soluzione finale. Il ghetto di Theresienstadt, perciò, divenne un importante centro di internamento degli ebrei *qualificati* (*Prominenten*), nonché un ghetto di passaggio verso i campi a Est.

A seguito di quelle decisioni tra il 24 novembre e il 4 dicembre 1941 (dunque un paio di mesi prima della Conferenza di Wannsee) le autorità naziste inviarono a Theresienstadt circa 3300 ebrei cechi che si organizzarono in due *Aufbaukommando* sotto la guida del primo *Judenrat* presieduto da Jakub Edelstein, con il compito di trasformare la cittadina fortificata, capace di accogliere non più di 7000 persone, in un ghetto di concentramento in grado di riceverne 85.000<sup>6</sup>. Di lì a pochi giorni altri convogli giunsero

5 Ivi, p. 107. Adolf Eichmann si occupò direttamente dell'organizzazione di Theresienstadt: egli vi si recò più volte, l'ultima delle quali proprio alla vigilia della Conferenza del Wannsee il 19 gennaio del 1942, come è scritto nell'ordine del giorno n. 29 del Consiglio degli anziani del ghetto che verbalizza l'esito di quella ispezione. In K. Pätzold e E. Schwarz, *Ordine del giorno: sterminio degli ebrei*, cit., p. 101.

6 Tra il 1780 e il 1790 l'Imperatore d'Austria-Ungheria Giuseppe II fece edificare la città-fortezza di Theresienstadt in onore dell'Imperatrice Maria Teresa. Si trattava di una città militare progettata con lo scopo di difendere Praga da eventuali attacchi provenienti da nord. Situata a circa 60 km dalla capitale, Theresienstadt fu edificata sulle rive del fiume Ohre, un affluente dell'Elba, all'altezza in cui il fiume si divide in due rami. Lungo il ramo a occidente venne costruita la fortezza

a Theresienstadt popolando il ghetto con un numero sempre crescente di prigionieri. In poco meno di un anno la popolazione di Theresienstadt raggiunse la cifra di circa 60.000 persone, tenendo conto che ai convogli in arrivo corrispondevano convogli in partenza (a partire dal gennaio 1942) verso i campi di Riga, Izbica, Lublino, Minsk, Zamosc – ma anche verso i campi di sterminio di Sobibor, Treblinka e Auschwitz – e confermando così l'intenzione di Heydrich e Eichmann che consideravano Theresienstadt un campo di *transito* per gli ebrei dell'*Altreich*, oltre che un ghetto a uso della propaganda per l'internamento degli ex combattenti.<sup>7</sup>

Mentre le deportazioni degli ebrei *Prominenten*, tedeschi, austriaci e cecoslovacchi, proseguivano con costanza, il ghetto si organizzò, come era solito accadeva, suddividendosi tra il comando SS e il Consiglio della Comunità Ebraica (*Judenrat*). L'*SS-Hauptsturmführer* Siegfried Seidl ne divenne il primo comandante, mentre Jakub Edelstein, dirigente della Comunità ebraica di Praga, fu nominato primo presidente dello *Judenrat*.<sup>8</sup>

---

più grande e più munita, mentre verso quello orientale fu costruita una fortezza più piccola, a una distanza di circa un chilometro dalla prima. Questo sistema difensivo poteva ospitare una popolazione di circa 7000 persone, compresa la guarnigione.

- 7 A partire dal 9 gennaio 1942 e fino al 28 ottobre 1944 circa 66 convogli partirono da Theresienstadt per un totale di 88.202 deportati verso i campi di concentramento e di sterminio a Est. Su un numero complessivo di 141.184 internati nel ghetto fino alla data del 20 aprile 1945, alla cifra dei deportati a Est va aggiunta quella di 33.456 deceduti al suo interno, per cui i sopravvissuti transitati a Theresienstadt, tra cui quelli avviati negli altri campi e lì sopravvissuti, sono stati 16.832. A questi vanno aggiunti i 1.654 liberati il 20 aprile del 1945. (Dati ricavati da R. Hilberg, *La distruzione degli Ebrei d'Europa*, trad. it. cit., p. 459).
- 8 Nato in Galizia nel 1903 da famiglia askenazita e divenuto acceso sionista di matrice socialista Edelstein rinunciò a un incarico a Gerusalemme all'indomani dell'invasione tedesca di Praga, continuando a occuparsi delle vicende della comunità ebraica di cui era un dirigente. Cercò con ogni mezzo di evitare la deportazione degli ebrei praguesi in Polonia e con l'istituzione di Terezín offrì la sua collaborazione affinché il maggior numero di essi fosse trasferito nel ghetto piuttosto che nei campi di concentramento o di sterminio. La sua massima era: dar lavoro agli ebrei per salvare la vita agli ebrei. Deportato a Terezín il 4 dicembre del 1941 e nominato primo presidente del Consiglio ebraico, si adoperò in tutti i modi verso i prigionieri cercando di trasformarli in una comunità operosa. Edelstein rappresentava per gli internati l'incarnazione di tutto ciò che si era perduto e il suo realismo si materializzava nella tattica del lavoro come metodo per guadagnare tempo e per preservare il più possibile la dignità umana. Nonostante questi intenti la figura di Edelstein viene criticata da Adler nella sua monumentale ricostruzione storica del ghetto (vd. H.G. Adler, *Theresienstadt 1941-1945*, cit., in part. nella Parte I). Scaricato per incomprensioni dal Consiglio fu deportato ad Auschwitz-Birkenau insieme alla famiglia al blocco 11 del campo B II destinato

Nel febbraio del 1943 tale carica fu assunta da Paul Eppstein, già docente di Sociologia negli anni Trenta alla *Hochschule für die Wissenschaft des Judentums* di Berlino e responsabile dell'emigrazione della *Reichsvereinigung der Juden in Deutschland*.<sup>9</sup> Altro membro influente del Consiglio di Theresienstadt, e ultimo presidente dello *Judenrat*, fu Benjamin Murelstein, già rabbino a Vienna e responsabile dell'ufficio ebraico di emigrazione della *Kultusgemeinde* della capitale austriaca, pesantemente implicato nelle deportazioni e unica importante figura politica ebraica del ghetto che sopravvisse alla Shoah. Egli assunse l'incarico di responsabile del Consiglio ebraico il 27 settembre 1944 rimanendo in carica fino alla liberazione. La sua inquietante e ambigua posizione è stata sottolineata non solo dagli storici, ma anche dall'intervista che Claude Lanzmann gli fece nell'ottobre del 1975 e ripresa nel suo lungometraggio *Le dernier des injustes*, film presentato fuori concorso al Festival di Cannes del 2013.<sup>10</sup>

---

alle famiglie degli ebrei provenienti da Theresienstadt, dove morì il 20 giugno del 1944, dopo aver assistito all'esecuzione di suo figlio Ariel di 12 anni e di sua moglie Miriam. Per una descrizione del campo B II di Auschwitz-Birkenau si veda Miroslav Kárný, *Das Theresienstädter Familienlager (BIIB) in Birkenau (September 1943 – Juli 1944)*, in "Hefte von Auschwitz", 1997, n. 20, parzialmente tradotto in Dario Oliveri, *Hitler regala una città agli ebrei. Musica e cultura nel ghetto di Theresienstadt*, L'Epos, Palermo, 2008, pp. 281-314; Shlomo Venezia, *Sonderkommando Auschwitz*, BUR, Milano 2010, pp. 56-57.

- 9 Paul Eppstein rinunciò a incarichi accademici in Inghilterra per non abbandonare la comunità ebraica berlinese di cui divenne in seguito il responsabile per l'emigrazione. Il 29 gennaio del 1943 fu deportato a Terezín dove fu nominato capo del consiglio al posto di Edelstein. Da intellettuale quale era pensava di poter instaurare un dialogo con le autorità del ghetto e ciò spiegherebbe molte sue decisioni sconcertanti, al limite del collaborazionismo, nel vano e disperato tentativo di dimostrarsi affidabile. Fu ucciso nella piccola fortezza il giorno seguente allo Yom Kippur (27 settembre) del 1944. Vd. anche H.G. Adler, *Theresienstadt 1941-1945*, cit., pp. 115 sgg.
- 10 Ne riferisce anche Raul Hilberg in *Carnefici, vittime, spettatori*, trad. it. cit., p. 116, che lo giudica "pesantemente implicato nelle deportazioni." Dapprima studente poi docente dell'Istituto Teologico-Israelitico di Vienna tra il 1931 e il 1938, Murelstein divenne figura di riferimento del *Zentralstelle für jüdische Auswanderung*. Dall'agosto del 1938 collaborò all'organizzazione dei trasferimenti. Sotto la sua responsabilità circa 110.000 ebrei furono deportati da Vienna e solo una parte riuscì a fuggire, non si sa se anche attraverso la sua influenza. Fu deportato insieme alla famiglia a Terezín il 28 gennaio 1943. Lì partecipò all'organizzazione della vita del ghetto adoperandosi, con il compromesso e la collaborazione, nel tentativo di rendere più vivibili le condizioni degli internati. Fece parte del triumvirato amministrativo del campo quando Eppstein ne assunse la guida insieme a Otto Zucker. Sopravvissuto, infatti, allo sterminio, Murelstein si trasferì nel 1947 dapprima a Trieste e poi in seguito a Roma, dove ha

Dopo aver pianificato e avviato la macchina della distruzione degli ebrei d'Europa Reinhard Heydrich fu giustiziato a Praga il 27 maggio 1942, all'età di 38 anni, da due giovani della resistenza cecoslovacca che lo uccisero nella sua autovettura in una strada della capitale. Il giorno dei suoi funerali di stato Heinrich Himmler, suo diretto superiore in quanto *SS-Reichsführer* e comandante dell'RSHA, dichiarò che da quel momento non si sarebbe dovuto più parlare di migrazione degli ebrei, ma di tabula rasa: l'intera strategia di sterminio fu inasprita passando alla fase finale.

Il successore di Heydrich, l'*SS-Gruppenführer* Ernst Kaltenbrunner, in linea con la nuova politica di Himmler, ritenne il ghetto di Theresienstadt più che altro una seccatura e, sotto il suo comando, ne modificò le ragioni di esistenza utilizzandolo sempre più come campo di transito per prigionieri destinati ai campi di sterminio. Il numero dei convogli in partenza da quel momento aumentò nonostante lo stesso Himmler continuasse a ritenere Theresienstadt un ghetto avente due funzioni: il ghetto di propaganda per il falso reinsediamento e il campo di transito dei convogli diretti a Est. Di fatto, tra il settembre e l'ottobre del 1944 Theresienstadt fu quasi del tutto sgombrato con l'invio ad Auschwitz di 18.400 ebrei in 11 convogli.

## 2. Situazione musicale a Terezín: musicisti, concerti, compositori

Con l'arrivo degli *Aufbaukommando* e il progressivo popolamento di Terezín furono avviate diverse attività artistiche e intellettuali il cui sviluppo fu motivato dalla presenza sempre più numerosa di esponenti dell'arte e dell'intelligencija ebraica praghese. Qui descriveremo la situazione musicale a Terezín per delineare i tratti di questa esperienza per poi affrontare i temi che essa pone in termini filosofici ed estetici<sup>11</sup>.

---

lavorato come commerciante di mobili, collaborando al Pontificio Istituto Biblico di Piazza della Pilotta, ma scegliendo di vivere nell'anonimato, fino al 1989, anno della sua morte. La comunità ebraica di Roma si rifiutò di seppellirlo accanto alla moglie, riservandogli un pezzetto di terra non consacrata ai margini del cimitero. Per scagionarsi da ogni accusa di collaborazionismo Murrelstein ha scritto nel 1961 un libro in cui racconta, dal suo punto di vista, la sua esperienza a Terezín. Il testo è stato di recente ripubblicato: Benjamin Murrelstein, *Terezín. Il ghetto-modello di Eichmann*, Editrice La Scuola, Brescia 2013.

- 11 La recente pubblicazione in italiano del saggio di Joža Karas, *La musica a Terezín 1941-1945* (trad. it. a cura di F.R. Recchia Luciani, il melangolo, Genova 2011), ha colmato una profonda lacuna del panorama intellettuale italiano visto che il testo, disponibile in molte altre lingue, è il documento più importante relativo all'esperienza musicale di Terezín. Esso costituisce uno dei più importanti

L'inizio di quella che possiamo definire una delle più sorprendenti e ricche manifestazioni artistiche del Novecento – sorprendente per il fatto che essa si è data all'interno dello spazio concentrazionario di Terezín, e ricca perché è testimoniata da una produzione musicale e concertistica di straordinaria quantità e qualità – è segnato dall'arrivo nel ghetto di due artisti attivi a Praga: l'attore di teatro d'avanguardia Karel Švenk e il pianista e direttore d'orchestra Rafael Schächter. Furono loro che iniziarono a intrattenere nelle baracche i membri degli *Aufbaukommando* e i primi internati giunti nel ghetto nelle serate che seguivano le prime settimane di prigionia. Tali iniziative nacquero per caso: la sera, dopo la faticosa giornata di lavoro forzato per la sistemazione del ghetto, ci si ritrovava nelle baracche dove i prigionieri cantavano motivi popolari o canzoni del repertorio ebraico e *yiddish* per allietare gli animi e per ritrovare insieme quella dimensione familiare che la deportazione aveva cancellato. Fu proprio Schächter a dare continuità a questi appuntamenti e a elevarli alla dignità di vere e proprie

---

contributi sulla musica prodotta ed eseguita nel ghetto di Terezín, vero punto di riferimento della storiografia sull'argomento. Tuttavia qui dobbiamo ricordare il fondamentale contributo del già citato volume di Dario Oliveri *Hitler regala una città agli ebrei. Musica e cultura nel ghetto di Theresienstadt*, che resta la più completa ricerca storiografica finora pubblicata in Italia. Ad esso va aggiunta la meritoria opera di diffusione e comprensione del fenomeno della musica concentrazionaria da parte dell'Associazione Culturale Musikstrasse che ha pubblicato la prima Enciclopedia della Letteratura musicale concentrazionaria (KZ Musik) in 24 CD, ovvero la raccolta di tutte le opere composte da musicisti nei campi di concentramento tra il 1933 e il 1945. Altri testi di riferimento per completare l'analisi storico-artistica dell'esperienza di Theresienstadt, oltre al monumentale testo di H.G Adler già citato, sono quelli di George E. Berkley, *Hitler's Gift. The Story of Theresienstadt*, Branden Book, Boston, MA, 1993; G. Green, *The Artists of Terezín*, Schocken Book, New York, NY, 1978; AA.VV. *Seeing through "Paradise". Artists and the Terezín Concentration Camp*, Massachusetts College of Art, Boston, MA, 1991; N. Troller, *Theresienstadt: Hitler's Gift to the Jews*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC, 1991; Ruth Thompson, *Terezín: Voices from the Holocaust*, Candlewick Press, Somerville, MA, 2011. Molte anche le testimonianze lasciate da alcuni sopravvissuti dei quali sono stati pubblicati i diari scritti durante la prigionia; tra questi citiamo quelli di Jana Renée Friesová, *Fortress of My Youth*, trad. ingl. Di E. Morrisby e L. Rosendorf, The University of Wisconsin Press, Madison, WI, 2002; *The Terezín Diary of Gonda Redlich*, a cura di S.S. Friedman, The University Press of Kentucky, Lexington, KY, 1992. Queste importanti operazioni etico-editoriali, che nel nostro lavoro abbiamo preso come punti di riferimento, hanno oggi alle spalle la presenza del nune tutelare della bostoniana Terezín Music Foundation che da più 20 anni costituisce il punto di riferimento internazionale per la memoria e la testimonianza dell'esperienza musicale di Terezín.

serate musicali man mano che fra i prigionieri giungevano musicisti, compositori e cantanti. Va ricordato che Rafael Schächter fu tra coloro che rimasero a Terezín per più tempo: vi giunse tra i primi alla fine del 1941 e morì ad Auschwitz il 17 ottobre 1944<sup>12</sup>.

Il primo vero programma di concerto è datato 6 dicembre 1941 e vi suonarono il fisarmonicista Kurt Maier e il violinista Karel Fröhlich. Dopo quella sera seguirono concerti e rappresentazioni sceniche sempre più numerose che coinvolsero un sempre maggior numero di prigionieri. Le autorità delle SS non solo tolleravano tali serate, ma ben presto le resero istituzionali promuovendo vere e proprie *Kameradschaftabende* con lo

12 Non possiamo qui trascurare il fatto che, a fronte di questa apparente libertà che godevano gli artisti presenti nel ghetto, le condizioni di vita degli internati erano drammatiche, difficili e inumane. Particolarmente eloquente è il diario di Gonda Redlich (1916-1944) che venne nascosto dall'autore prima della sua deportazione e ritrovato a Terezín nel 1967. Se ne citano qui alcuni passi: «1 giugno 1942: Uccisioni, persecuzioni – terribile, terribile. Hanno ucciso un autore famoso. Quanti professori famosi sono stati uccisi? La situazione è come la vita nel Medioevo. All'epoca era il re, ad ereditare i beni di coloro che venivano uccisi, adesso è il Führer. Si può essere condannati a morte anche solo se si approva l'uccisione del governatore [Heydrich]. Basta che un informatore dica che la persona ha espresso approvazione [...]; 2 ottobre 1942: Saremo un ghetto modello per occultare il sangue versato nei ghetto dell'Est, le grandi ingiustizie, i morti [...] e ci obbligano a scrivere e leggere [...]; 8 ottobre 1942: Ci troviamo in una grande trappola. Se mai riusciremo a fuggire, dovremo ricordare con cuore terrorizzato e tremante ciò che abbiamo visto qui, tutte queste cose terribili. Su di un trasporto, ad esempio, spediscono un'intera famiglia ad eccezione della madre anziana che ha più di 65 anni. Separano le famiglie, uccidono, torturano e danno a tutto questo le sembianze di un ordine. Vorrei dormire sino alla fine della Guerra. Un trasporto di anziani. Una delle cose peggiori è il trasporto degli anziani [...]; 2 giugno 1944: I nostri nemici sono misericordiosi, colmi di compassione. Manderanno gli ammalati, i deboli, gli orfani e gli anziani verso Est, in vagoni piombati. Ma ci hanno ordinato di cambiare l'immagine di una tigre su un muro con una piccola tigre tra le fauci, per non spaventare i bambini, L'orchestra deve suonare solo musica leggera. Ci vogliono allegri. Vogliono far vedere che la città ebraica è felice. Sono misericordiosi[...]; 6 ottobre 1944: Cosa accadrà? Domani viaggeremo, figlio mio. Viaggeremo su un trasporto come migliaia prima di noi. [...]. La nostra famiglia se ne è già andata nelle ultime settimane. Tuo zio, tua zia e anche la tua amata nonna. [...] Sembra che vogliano eliminare il ghetto e lasciarvi solo gli anziani e quelli di sangue misto. Nella nostra generazione il nemico non è solo crudele, ma colmo d'inganno e malizia. Promettono, ma non mantengono. Famiglie separate. Su un trasporto il padre. Su di un altro, il figlio. Su di un altro, la madre. Domani andremo anche noi, figlio mio. Forse, il tempo della nostra redenzione è vicino»; cit. da S. Friedman (a cura di), *The Terezin Diary of Gonda Redlich*, The University Press of Kentucky, Lexington, KY, 1992.

scopo non nascosto di contribuire al mantenimento dell'ordine pubblico nel ghetto.

Come scrive Joža Karas nel suo saggio qui citato, la vita culturale del ghetto ebbe una notevole accelerazione con l'arrivo, il 17 dicembre 1941, del contralto praghese Hedda Grab-Kernmayr che fin da subito si adoperò per rispondere alle molte sollecitazioni che provenivano dagli internati di Terezín. Così Karas descrive la nascita della *Freizeitgestaltung*, ossia l'*Amministrazione per le attività del tempo libero* che, voluta dallo *Judenrat*, fu ufficializzata a messa sotto tutela dalle autorità SS nel 1942 con lo scopo di organizzare le attività culturali e ricreative del ghetto:

Poiché il ghetto, sotto la guida di Jakub Edelstein, funzionava in maniera sempre più efficiente, anche il bisogno di nutrimento spirituale andava via via crescendo, pertanto un giorno il suo assistente, il rabbino Erich Weiner, accompagnato dal giovane educatore Fredy Hirsch, si recò da Hedda Grab-Kernmayr e le chiese di organizzare manifestazioni culturali, programmi educativi o ricreativi, concerti, conferenze, ecc. Tutto ciò, in aggiunta alle *Kameradschaftabende* già autorizzate, segnò l'esordio dell'organizzatissima *Freizeitgestaltung*.<sup>13</sup>

Approvate dalle SS, organizzate per piccoli dipartimenti (teatro ceco e tedesco, cabaret, musica vocale e strumentale, musica popolare, conferenze, attività sportive, scacchi, arti figurative, biblioteca), le attività della *Freizeitgestaltung* si ampliarono fino a coinvolgere l'intera popolazione del ghetto promuovendo uno spirito di solidarietà e di partecipazione alla vita sociale che innervava il tessuto della comunità dei prigionieri.<sup>14</sup> Oltre

13 J. Karas, *La musica a Terezín 1941-1945*, cit., p. 95.

14 Non mancavano i contrasti e le contraddizioni nei rapporti tra i prigionieri e coloro che insistevano nello svolgere le attività culturali. Charlotte Opfermann, sopravvissuta al ghetto di Terezín, così racconta di un episodio di cui fu testimone: «Quando quattro o cinque artisti del *Freizeitgestaltung* arrivarono, il nostro piccolo gruppo di assistenti era impegnato a pulire l'area degli ammalati e dei vecchi, lavando e mettendo in ordine le loro poche cose. [...]. Gli anziani non apprezzarono questa visita, né le buone intenzioni della delegazione culturale. Cacciarono gli artisti dall'edificio, agitando le loro stampelle e grucce, e inveendo a gran voce. Nessuno dei prigionieri malati o costretti a letto voleva vedere, ascoltare o esperire un simile esercizio di cultura nella loro condizioni di abbandono, fame, sudiciume e malattia. Erano grati del nostro aiuto pratico, ma non volevano intrattenimenti, che andassero oltre una o due parole gentili e di conforto e interesse. I benintenzionati artisti se ne andarono, delusi, tenendosi stretti i loro preziosi violini e violoncelli». Poco dopo la Opfermann ci riporta un'altra testimonianza che completa il quadro della situazione: «I bambini vivevano accerchiati da sudiciume, malattia, fame e sete, dal pericolo costante della deportazione, di perdere i loro amici e assistenti. Molti di loro dovevano lavorare duramente. Erano to-

a concerti e messe in scena, la *Freizeitgestaltung* promosse conferenze di teologia, filosofia, lezioni di Talmud, Midrash e momenti di preghiera<sup>15</sup>, iniziative queste che videro al centro soprattutto la figura di Leo Baeck, ma anche di altri intellettuali e rabbini prigionieri nel ghetto.<sup>16</sup>

---

talmente avvezzi a vedere famiglia, amici, compagni di baracca ricevere la loro temuta notifica di deportazione e scomparire in un grande, pericoloso e spaventevole ignoto. I pochi amici adulti che avevano erano esposti alla stessa mortale routine, e incapaci di fornire una spiegazione degli eventi. Nessuno si aspettava di trovare poesia, ragione, giustizia o pietà nelle nostre vite». Ch. G. Opfermann, *The Art of Darkness*, University Trace Press, Houston, TX, 2002, pp. 82 e 85-86. Traduzione dell'autore.

- 15 In uno dei diari scritti da un sopravvissuto di Terezín si trova la testimonianza delle diverse attività intellettuali e spirituali che caratterizzavano la vita del ghetto: «Life in Terezín offers many interesting insights. To the historian, to the sociologist, it is a limitless well of experiences and achievements». *The Terezín Diary of Gonda Redlich*, cit., p. 63.
- 16 Sulla figura di Leo Baeck e sul ruolo che egli ebbe a Theresienstadt (su cui torneremo più avanti) si veda di Albert H. Friedlander, *Leo Baeck. Teacher of Theresienstadt*, Overlook Press, New York, NY, 1991. Leo Baeck, nato a Poznan nel 1873, fu filosofo e teologo dell'ebraismo, studiò alla Hochschule für die Wissenschaft des Judentums e alla Friedrich Wilhelm Universität, entrambi di Berlino. Ricevuto il diploma rabbinico nel 1897 esercitò i primi anni di rabbinato a Oppeln in Slesia, per poi trascorrere due anni a Düsseldorf dal 1907, prima di tornare a Berlino nel 1912 e assumere l'incarico per l'insegnamento del Midrash e di omiletica presso la Hochschule. È del 1905 la sua prima grande opera, la fondamentale *Das Wesen des Judentums*, nella quale sviluppa l'idea centrale del monoteismo etico che caratterizza propriamente il giudaismo sulla base dell'unità inscindibile di mistero divino e comandamento, tra rivelazione e legge, tra fede e opere. La sua autorevolezza e il suo prestigio etico e accademico lo portano a essere eletto presidente della *Reichsvertretung* e poi della *Reichsvereinigung*. La prigionia a Theresienstadt (fu deportato nel gennaio del 1943 con il numero 187894) non gli impedirà di sostenere con la sua figura e il suo esempio gli altri deportati rinchiusi nel ghetto: tenne lezioni di filosofia e di teologia, di Midrash e di storia ebraica, coniugando l'attività seminariale con quella rabbinica in quella che possiamo definire una forma di resistenza passiva al giogo nazista. Durante gli anni di prigionia iniziò a scrivere la prima parte del testo *Dieses Volk. Jüdische Existenz (Questo popolo, un'esistenza ebraica)*, poi apparso nel 1955). Si tratta di un testo importante da un punto di vista storico-critico in quanto elabora una filosofia della storia del popolo ebraico fondata sui valori della speranza e dell'ottimismo come impronte del ruolo di Israele nella storia: esso è il popolo della rinascita continua e del dinamismo messianico, parte della rivelazione che in Israele celebra la sua realizzazione e il suo compimento. In alcuni sermoni, che Friedlander cita nel suo testo, Baeck fa riferimento alla realtà di Terezín collocandola nella generale dimensione etica e storica del popolo ebraico. In un passo di un sermone di Baeck pronunciato a Terezín e pubblicato postumo sul *Journal of the Reform Synagogues of Great Britain* del novembre 1962, e ripreso da Friedlander, si dice: «Ju-

Mentre i convogli in partenza da Terezín trasferivano verso i campi a Est i prigionieri destinati al lavoro forzato e alla distruzione, altri continuarono ad arrivare contribuendo a popolare il ghetto di figure del mondo dell'arte e della musica che, sempre più numerose e qualificate, elevarono il livello dell'attività artistica a un grado davvero inimmaginabile. Ben presto Terezín divenne uno dei centri culturali più importanti d'Europa, nel cuore del programma di distruzione degli ebrei e, paradossalmente, potremmo dire che tra il 1941 e il 1945 fu l'unico centro di produzione culturale europeo che vide gli ebrei protagonisti, non senza le contraddizioni che bene mette in evidenza Charlotte Opfermann, sopravvissuta al ghetto di Terezín:

Il genio diabolico dei nostri carcerieri aveva pianificato e controllava la *Freizeitgestaltung*. Ne scriveva il libretto. [...] Alcuni prigionieri erano felici di parteciparvi, e provavano persino un senso di gratitudine per questa opportunità di utilizzare i propri talenti creativi. Ma era arte? O piuttosto il loro testamento, e le loro ultime volontà? I persecutori, le nostre guardie, organizzarono la messa in scena delle nostre attività. Ci osservavano rimanendone ai margini. Concedevano o negavano il permesso di presentare una certa opera. Da parte loro i prigionieri, attori, direttori e spettatori (pazzi o sani di mente, o semplicemente disorientati e ingannati) erano per la maggior parte inconsapevoli dei ruoli che svolgevano in realtà partecipando in questo dramma di vita e di morte reali.<sup>17</sup>

Prima di affrontare in dettaglio la questione della produzione e della vita musicale e operistica è opportuno menzionare l'esperienza, anch'essa complessa e importante, dei pittori, disegnatori e grafici deportati e giunti a Terezín dalla Germania, dall'Austria, dal Protettorato di Boemia e Moravia e dalla Polonia. L'attività di molti di loro si può descrivere come arti-

---

stice is the ultimate sense of history for Israelite-Jewish historiography. If right were to fail, there would no longer be any sense in dwelling on earth. For living means living for justice, goodness and truth; the ultimate continuity of life is the continuity of this permanent verity; deepest historical awareness is the awareness of this permanency; historical decision is the decision for or against it; the writing of history means to show and present this in all its ways and detours, in its objectives and obstructions.»; A.H. Friedlander, *Leo Baeck. Teacher of Theresienstadt*, cit., p. 216. Sopravvissuto alla Shoah, finì i suoi giorni come professore di scienze religiose alla University of Cincinnati nel 1956. Due importanti istituzioni di studi ebraici portano il suo nome, a Londra e a New York. Altra figura importante di Terezín fu il Rabbino austriaco Zikmund Unger che divenne rabbino capo del ghetto. Unger, insieme a sua moglie Leah Klein, contribuì con i suoi insegnamenti (in particolare con lezioni sulla Mishna, ossia la Torah orale) a sostenere spiritualmente i prigionieri del ghetto. Unger morì ad Auschwitz il 28 ottobre 1944.

17 Ch. G. Opfermann, *The Art of Darkness*, cit., p. 76. Traduzione dell'autore.

colata su tre livelli. Quello della produzione ufficiale controllata, e spesso ordinata dai nazisti, quella didattica e ricreativa organizzata per i bambini e i ragazzi del Ghetto e quella nascosta, clandestina e mortalmente pericolosa dedicata a rappresentare, a volte con crudo realismo, a volte con straordinaria potenza allegorica e simbolica, le vere condizioni di vita di Terezín e dei suoi internati. Friedl Dicker-Brandeis (1898-1944) si distinse per le sue attività pedagogiche, con lezioni di disegno e arte per i bambini, usando un metodo innovativo che integrava la creazione di disegno e forme, tramite ritmo e percezioni auditive. Deportata ad Auschwitz riuscì a nascondere in due valigie più di quattromila disegni dei suoi alunni, che furono ritrovati dopo la fine della guerra, e che costituiscono oggi la più importante e impressionante testimonianza artistica dei bambini vittime della Shoah.<sup>18</sup> Karel Fleischmann (1897-1944), Bedrich Fritta (1909-1944), Leo Haas (1901-1983), Ferdinand Bloch (1898-1944), Otto Ungar (1902-1945) produssero clandestinamente, facendo attento uso delle limitate risorse a disposizione (era infatti molto difficile procurarsi e usare senza essere scoperti carta, inchiostro, china o matita), un'impressionante mole di schizzi e disegni con l'intento di rappresentare il sovraffollamento, la fame, la malattia fisica e mentale, le fosse comuni, gli obitori, gli abusi e le brutalità di ogni genere subiti dagli internati, esprimendone in modo spesso sorprendente, e tragico, l'umanità umiliata, la sofferenza fisica e psicologica e la disperazione. Gli artisti si spinsero anche a rappresentare in sarcastiche e veritiere caricature le SS. Si trattava di un'arte che i nazisti non avrebbero che potuto considerare degenerata e che, paradossalmente, rappresentava in modo fedele il mondo da essi stesso creato nell'intento di inverare il mito della superiorità e della creatività culturale e civilizzatrice ariana.<sup>19</sup> Gli artisti di Terezín potevano essere condannati a morte anche

18 Vedi in proposito E. Makarova, *Friedl Dicker-Brandeis : ein Leben für Kunst und Lehre* : Wien, Weimar, Prag, Hronov, Theresienstadt, Auschwitz, Brandstätter, Wien, 2000. H. Hošková-Weissová, *Zeichne, was du siehst. Zeichnungen eines Kindes aus Theresienstadt*. Walkstein-Verlag, Göttingen 2004. H. Weissová - Hosčková, *Zeichne, was Du siehst: Zeichnungen eines Kindes aus Theresienstadt*, Insel-Verlag, Frankfurt am Main, Leipzig 2001. K. Kacer, *Die Kinder aus Theresienstadt*, Ravensburger Verlag, Ravensburg, 2005. Importante rimane la raccolta: H. Volavková (a cura di), *Hier fliegen keine Schmetterlinge. Kinderzeichnungen und Gedichte aus Theresienstadt 1942-1944*, Jugenddienst-Verlag, Wuppertal, 1962.

19 Vedi in particolare una delle prime raccolte dei disegni creati clandestinamente *Paintings from Terezin: Bedrich Fritta, Karel Fleischmann, Otto Ungar, Petr Kien*, "Lidice Shall Live" Committee, London, 1963. Rimane essenziale il volume di G. Green, *The Artists of Terezin*, Hawthorn Books, New York, NY, 1969. W. M.

per minimi, simbolici atti di ribellione. Malva Schaleck (1882-1944), le cui opere clandestine non vennero scoperte dai nazisti, fu deportata e uccisa ad Auschwitz per essersi rifiutata di dipingere il ritratto di un medico che collaborava con i nazisti. Alcuni degli artisti, scoperta la loro attività clandestina dalle SS durante il periodo di preparazione del ghetto per la visita della Croce Rossa, vennero personalmente interrogati sotto la supervisione diretta di Adolf Eichmann. Erano infatti riusciti a far uscire dal Ghetto, per tramite di František Strass, un internato che aveva rapporti con famiglie all'esterno di Terezín. Gli artisti pagarono con la tortura e la deportazione immediata ad Auschwitz la loro attività clandestina, che le SS, infuriate, definivano sprezzantemente *Gruelpropaganda*. Karel Fleischmann, Bedrich Fritta, Ferdinand Bloch morirono ad Auschwitz. Otto Ungar durante una delle marce delle morte del 1945. Solo Leo Haas riuscì a sopravvivere alla guerra.<sup>20</sup> Sulle arti visuali di Terezín esiste adesso una vasta letteratura, e le opere sopravvissute sono adesso esposte soprattutto a Praga in modo permanente.

Possiamo adesso considerare l'attività musicale a Terezín evidenziandone due aspetti: quello relativo alla messa in scena e in concerto di opere del repertorio classico, dunque l'esecuzione a scopo di intrattenimento

---

Wlaschek (a cura di), *Kunst und Kultur in Theresienstadt. Eine Dokumentation in Bildern*. Bleicher, Gerlingen 2001. Studi sul ghetto di Terezín con particolare riferimento alla vita culturale ed educativa sono: Ph. Manes, *Als ob's ein Leben wär. Tatsachenbericht Theresienstadt 1942 bis 1944*, Ullstein Verlag, Berlin, 2005; H. Munk, *Theresienstadt in Bildern und Reimen*. Hartung-Gorre Verlag, Konstanz 2004; H. Volavková (a cura di), *Hier fliegen keine Schmetterlinge. Kinderzeichnungen und Gedichte aus Theresienstadt 1942-1944*, Jugenddienst-Verlag, Wuppertal 1962; I. Weber, *In deinen Mauern wohnt das Leid. Gedichte aus dem KZ Theresienstadt*. Bleicher, Gerlingen, 1991; R. M. Wlaschek (a cura di), *Kunst und Kultur in Theresienstadt. Eine Dokumentation in Bildern*, Bleicher, Gerlingen, 2001; H. G. Adler, *Theresienstadt. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft 1941 – 1945*, Wallstein, Göttingen, 2005; I. Auerbacher, *Ich bin ein Stern*, Beltz & Gelberg, Weinheim, 2005; W. Benz, *Theresienstadt: Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, C.H. Beck., München, 2013; H. Brenner-Wonschick, *Die Mädchen von Zimmer 28. Freundschaft, Hoffnung und Überleben in Theresienstadt*, Droemer Verlag, München, 2004; A. Feuß, *Theresienstadt-Konvolut*, Dölling und Gallitz Verlag, Hamburg 2002; U. Fischer-R. Wildberg, *Theresienstadt. Eine Zeitreise*, Wildfisch, Berlin, 2011. K. Kacer, *Die Kinder aus Theresienstadt*, Ravensburger Verlag, Ravensburg, 2005; M. Seinhauer-Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (a cura di), *Totenbuch Theresienstadt – damit sie nicht vergessen werden*, Junius Verlag, Wien, 1987.

20 Sulla figura di Leo Haas vedi in particolare W. H. Wagner, *Der Hölle entronnen. Stationen eines Lebens. Eine Biografie des Malers und Graphikers Leo Haas*, Henschel Verlag, Berlin, 1987.

dei prigionieri, e quello della produzione di nuove opere, ossia l'aspetto creativo vero e proprio.<sup>21</sup> Per quanto riguarda il primo aspetto, quello dell'esecuzione di concerti e opere in forma concerto, il ruolo di Schächter e Grab-Kernmayr fu fondamentale: essi fecero delle serate musicali un appuntamento fisso per i prigionieri di Terezín. In particolare Schächter si fece promotore dell'esecuzione in forma concerto di opere di Bedrich Smetana (*La sposa venduta e Il bacio*), di Wolfgang A. Mozart (*Le nozze di Figaro e Il flauto magico*), di Giovan Battista Pergolesi (*La serva padrona*). Proprio quest'opera, che fu l'unica da lui diretta, vide come organico un'orchestra d'archi e basso continuo con la presenza di cantanti del valore del soprano Marion Podolier e del tenore Bedrich Borges. Con l'arrivo nel ghetto di Franz Eugen Klein, *Kappelmeister* alla *Staatsoper* di Vienna, furono eseguite *Rigoletto* di Verdi, *Tosca* di Puccini, *Carmen* di Bizet, tutte in forma concerto e con organici da camera. Come riporta il testo di Karas, *Carmen* fu eseguita con due pianoforti, suonati da Franz Klein e Edith Steiner-Kraus, ed ebbe la regia di Kurt Gerron e le scenografie di František Zelenka (il soprano Hedda Grab-Kernmayr si alternò nel ruolo di Carmen con Ada Schwarz-Klein)<sup>22</sup>.

- 21 Nelle parole di Eric Vogel si specchiano le sensazioni che dominavano i musicisti che intrattenevano le serate della *Freizeitgestaltung*: «Noi musicisti non pensavamo che i nostri oppressori ci vedevano solo come degli strumenti nelle loro mani. Eravamo ossessionati dalla musica ed eravamo felici di poter suonare il nostro amato jazz. Ci accontentavamo di questo mondo di sogno che i tedeschi stavano producendo per la loro propaganda»; E. Vogel, *Jazz im Konzentrationslager*, in F. Ritter (a cura di), *Heinrich Himmler und die Liebe zum Swing*, Reclam, Leipzig, 1994, p. 237, traduzione dell'autore.
- 22 J. Karas, *La musica a Terezín 1941-1945*, cit., p. 110. Kurt Gerron era uno degli attori più noti del suo tempo. Nato a Berlino nel 1897 da famiglia ebraica, dopo aver lasciato gli studi di medicina intraprese la carriera artistica lavorando dapprima nel teatro d'avanguardia *Wilde Bühne*, poi al *Kabarett der Komiker*. Nel 1925 iniziò a lavorare nella rivista musicale per poi passare al teatro drammatico diventando interprete affermato di Reinhard, Brecht e Zuckmayer; la sua versatilità gli consentiva di passare abilmente da ruoli farseschi e spiritosi, a quelli carichi di inquietudine e ferocia. Gerron fu il primo e dimenticato Mackie Messer nella *Dreigröschnoper* di Brecht-Weill nel 1928. Anche il cinema si accorse del suo talento: lavorò in 20 pellicole tra le quali spicca *L'angelo azzurro* di Josef von Sternberg (1930) in cui recitò nel ruolo del direttore del cabaret dove si esibisce Lola Fröhlich (Marlene Dietrich). Nel 1933, a causa dell'avvento del nazismo, vide interrotta la sua carriera in Germania e per lavorare ripartì prima in Francia, poi in Austria e infine in Olanda, ad Amsterdam. Da lì nel 1937 scese a Cinecittà per girare come co-regista alcune scene del film *I tre desideri* con Giorgio Ferroni. A seguito dell'occupazione tedesca dei Paesi Bassi Kurt Gerron fu arrestato nel 1943 e deportato dapprima nel campo di smistamento di Westerbork e poi inviato

Il maestro Karl Fischer eseguì, in forma concerto, una *Cavalleria rusticana* di Mascagni e una versione sintetica dell'*Aida* verdiana che, insieme a canti e operette del repertorio popolare, riempivano le serate raccogliendo in una vecchia palestra della fortezza un ampio numero di internati. Non mancava mai l'esecuzione di quella che è stata chiamata la *Marcia di Terezín* che divenne una sorta di inno del ghetto cantato da tutti i prigionieri con partecipazione e commozione<sup>23</sup>.

A Terezín operavano due quartetti da camera: quello di Egon Ledec, primo violino della Filarmonica di Praga, fu ribattezzato il Quartetto dei Dottori ed era composto inizialmente dalla violinista Iлона Král, Viktor Kohn alla viola e Erich Klapp al violoncello. Il secondo quartetto, il Quartetto Terezín, era formato da Karel Fröhlich e Heinrich Taussig al violino, Romuald Süßmann alla viola, Friedrich Mark al violoncello. Questo secondo quartetto fu protagonista di esecuzioni di altissimo livello avendo già alle spalle un'attività concertistica importante nei teatri di Praga<sup>24</sup>.

Tra i musicisti che lasciarono un'impronta davvero significativa nella memoria di Terezín ci fu il pianista Gideon Klein, uno dei talenti più puri di quegli anni, che fu protagonista di diverse serate organizzate nelle baracche "Magdeburgo". Nato a Prerov in Moravia il 6 dicembre del 1909, Klein era stato allievo di Hába e Kurz al Conservatorio di Praga. Pianista di grande talento e giovane compositore di ampie prospettive, a causa della promulgazione delle leggi razziali Klein non ebbe mai modo di esibirsi in pubblico: lo fece per la prima volta proprio a Terezín dove giunse il 1 di-

---

a Terezín dove partecipò alle attività della *Freizeitgestaltung* lasciando un segno importante del suo passaggio. Lì infatti scrisse uno spettacolo di cabaret dal titolo *Karussel* e fu costretto a dirigere il film di propaganda voluto da Joseph Goebbels sulle false condizioni di vita dei prigionieri del ghetto dal titolo *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*, di cui torneremo a parlare, che è conosciuto anche con il titolo *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt (Il Führer regala una città agli ebrei)*. Geron fu deportato ad Auschwitz e morì il 28 ottobre 1944, il giorno prima dell'ordine di Himmler di chiusura delle camere a gas.

- 23 Il testo della marcia recitava così: "Tutto passa, se lo vogliamo, / uniti ci aiuteremo l'un l'altro. / A dispetto dei tempi crudeli / sono briosi i nostri cuori. / Ogni giorno procediamo insieme, / avanti e indietro, / e scriviamo lettere solo con trenta parole. / Ehi! Domani la vita ricomincia, / e con essa si avvicina il tempo / in cui rifaremo i nostri zaini / e ritorneremo a casa. / Tutto passa, se lo vogliamo, / uniti ci aiuteremo l'un l'altro / e rideremo sulle rovine del ghetto."
- 24 Egon Ledec (n. 1889) morì ad Auschwitz il 17 ottobre 1944; Karel Fröhlich (n. 1917) fu liberato a Terezín nell'aprile del 1945 ed emigrò negli Stati Uniti proseguendo la sua attività di concertista; è morto l'8 dicembre 1994 a New York. Tutti gli altri morirono deportati ad Auschwitz

cembre del 1941 e possiamo dire che la sua attività concertistica si è svolta pressoché a Terezín. Oltre a esecuzioni magistrali del *Trio* op. 70 n. 2 di Beethoven e del *Trio per archi e pianoforte* op. 8 di Brahms, Klein scrisse a Terezín alcune opere che ci sono pervenute miracolosamente e che sono tra le pagine musicali più importanti composte a Terezín: sua è una *Fantasia e Fuga* del 1942, una *Sonata per pianoforte* del 1943, con un impianto atonale di matrice espressiva schönberghiana, così come la *Fuga per quartetto d'archi* del 1943 e il *Trio per archi* del 1944 che sottolineano, da un lato, l'influenza di Leos Janáček, dall'altro la presenza di linee berghiane entro un quadro elegante e sensuale proprio della melodia slava. Nonostante siano composizioni scritte in prigionia, esse mostrano una scrittura sicura e talentuosa che non sfocia mai in aperta drammaticità: saranno piuttosto gli arrangiamenti di canzoni popolari russe, ceche e morave che consentirono a Klein di tuffarsi nel mare della malinconia e saggiare nell'intimo il dolore abissale della fine di un'epoca e quello della fine personale. Gideon Klein morì il 27 gennaio del 1945 all'età di 26 anni nel sottocampo di lavoro di Fürstengrube, distante una trentina di chilometri da Auschwitz.<sup>25</sup>

La figura di Gideon Klein ci permette di passare ai compositori che furono internati nel ghetto di Terezín quali testimoni del nucleo della nuova generazione musicale praghese, una generazione di compositori che aveva già maturato convinzioni musicali originali e ampiamente innovative muovendosi all'interno di una matura dimensione musicale che aveva assimilato non solo il tradizionalismo di Dvorák e i caratteri progressivi di Brahms, ma anche la lezione narrativa di Janáček (in particolare nel teatro musicale) e quella di Schönberg, sia nei suoi aspetti espressivi che in quelli dell'innovazione formale.

Tra le figure di riferimento dei compositori rinchiusi nelle mura di Terezín vi erano Alois Hába e Franz Schreker, che qui vale la pena ricordare per comprendere l'atmosfera creativa di Terezín. Le riforme compiute attraverso le composizioni per quarti, sestetti e dodicesimi di tono compiute da Schreker, combinate con uno spiccato carattere tragico e nichilistico – valga per tutte l'opera *Die ferne Klang*, completata nel 1909 e che influenzò Berg nella composizione del *Wozzeck* – permisero ad Alois Hába, vero maestro di quella generazione, di preparare il terreno alla ricezione della *Neue*

25 Merita qui riportare un passo citato da Krasa nel suo libro, relativo a un giudizio che Viktor Ullmann esprime dopo aver assistito all'esecuzione del *Trio* brahmsiano: «L'esecuzione è notevole, grazie a un'eccellente preparazione effettuata da Gideon Klein che, per quanto concerne la sua esecuzione, ha padroneggiato la difficile partitura del pianoforte con slancio e con sicura sintonia rispetto allo stile.», in J. Karas, *La musica a Terezín 1941-1945*, cit., p. 122.

*Musik* ampliando il campo della polemica tra il naturalismo della tradizione musicale europea – naturalismo che sfociava nelle avanguardie cromatiche – e l’antinaturalismo maturato all’interno delle avanguardie viennesi. La polemica riguardava la presunta naturalità del sistema tonale rispetto a quello pantonale. Nel *Manuale di armonia* Schönberg aveva scritto che la tonalità non deve essere considerata come una legge eterna, né tantomeno una legge di natura della musica «anche se questa legge corrisponde alle condizioni più semplici del modello naturale, cioè del suono e dell’accordo fondamentale», collocando la composizione tonale sul piano della possibilità formale e costruttiva sprigionante dalla natura del materiale sonoro.<sup>26</sup> In altre parole, come ripeterà Schönberg nel 1927: «la tonalità non è un postulato di condizioni naturali, ma lo sfruttamento di possibilità naturali; essa è un prodotto dell’arte, un prodotto dell’abilità artistica. Ma poiché non è una condizione posta dalla natura, non ha senso volerla conservare soltanto in virtù della sua naturalità».<sup>27</sup>

Proprio seguendo tali impostazioni di principio Hába, a partire già dal 1914, elaborò una riforma del sistema tonale basata sulla suddivisione in quarti, terzi, sestì e dodicesimi dell’ottava che si muoveva parallelamente ai progressi dodecafonici della pantonalità schönberghiana, riforma che Hába spingeva nella direzione di una coniugazione tra mezzi espressivi e avanguardie formali.

All’interno di questo *milieu* così fecondo e avanzato la cultura musicale praghese si dotò di talenti sempre più numerosi e capaci sorretti socialmente dalla spinta liberal-democratica del governo di Masaryk, nato sulle ceneri dell’impero austro-ungarico: i segni della speranza sociale e dello sviluppo sociopolitico contribuirono a fecondare una situazione culturale di ampio respiro, aiutata dal bilinguismo e dal cosmopolitismo della giovane repubblica cecoslovacca. Nel quadro così delineato la presenza di una numerosa e attiva comunità ebraica contribuì in modo decisivo allo sviluppo economico e culturale della democrazia. Ciò consentì ai musicisti cechi di formarsi ed esprimersi nella pienezza delle loro possibilità e molti di loro provenivano proprio dalla comunità ebraica del Paese. Il Conservatorio di Praga divenne un centro di sperimentazioni continue e una fucina di talenti di valore assoluto. L’Opera tedesca di Praga, affidata alla direzione di Alexander von Zemlinsky, consentiva a questa talentuosa compagine di

26 A. Schönberg, *Manuale di armonia*, trad. it. di G. Manzoni, Saggiatore, Milano 1997<sup>3</sup>, pp. 34-35.

27 A. Schönberg, *Problemi di armonia*, in *Stile e pensiero*, trad. it. a cura di A.M. Morazzoni, Saggiatore, Milano 2008, p. 135.

affinarsi ben oltre il mero gusto estetico, risultando un vero e proprio laboratorio di innovazione. È in questo contesto che ritroviamo Gideon Klein e i compositori di cui ora parleremo, i protagonisti dell'esperienza musicale di Terezín.

Tra questi vi fu senz'altro Pavel Haas. Nato a Brno nel 1899 Haas fu allievo di Janáček da cui si staccò non aderendo al *côté* nazionalistico proprio della sua musica. Haas divenne, invece, una delle figure di riferimento dell'opposizione al fascismo montante assurgendo a figura di riferimento dei movimenti di opposizione. Prima della sua deportazione a Terezín Haas era noto in patria soprattutto per due opere diverse tra loro: un melodramma tragicomico intitolato *Il ciarlatano* (1937),<sup>28</sup> che ebbe un certo successo dopo la prima al Teatro Nazionale di Brunn il 2 aprile del 1938, e una *Sinfonia*, del 1941 ma rimasta incompiuta, in cui sono forti gli accenti drammatici ed evocativi. Giunto a Terezín Haas fu colpito da una grave depressione: facendo fatica ad adattarsi alla cattività del ghetto Haas si chiuse in se stesso lasciandoci soltanto tre composizioni scritte a Terezín, seppure di grande rilievo musicale<sup>29</sup>. Al coro di voci maschili *Al S'fod* del 1942, seguirono lo *Studio per orchestra d'archi* del 1943 e gli espressivi *Quattro canti su poesie cinesi* per voce e pianoforte del 1944.

Nella musica di Haas si coglie appieno l'impegno e la consapevolezza della testimonianza della prigionia nel ghetto. Attraverso il coro maschile, che canta unito la sua sorte, Haas descrisse il dramma del popolo ebraico privato della libertà e della dignità umana in una partitura che mostra insieme un grido di speranza e di rivalsa, un invito a non arrendersi al giogo nazista insieme all'incitamento a riscattare con la musica la violenza subita. La nostalgia del suolo natale, che torna come figura negli ostinati e nei temi ricorrenti, diventa vero e proprio messaggio di speranza che il compositore offre al suo popolo all'interno di uno spazio sonoro libero da forzature e fortemente colorato da venature espressioniste. Anche il suo bellissimo *Studio per archi* – composto per l'orchestra d'archi diretta da Karel Ancerl, direttore d'orchestra presente a Terezín, sopravvissuto alla Shoah e divenuto direttore delle orchestre di Praga e poi di Toronto – fa emergere la portata etica della figura di Haas: il carattere tradizionale dell'impianto tematico traduce il desiderio di reazione nei confronti del tiranno e ci presenta un

28 Un'attenta analisi dell'opera la troviamo nel saggio di D. Oliveri *Hitler regala una città agli ebrei. Musica e cultura nel ghetto di Theresienstadt*, cit., pp. 169-181.

29 Ivi, pp. 163-164.

Haas come figura simbolicamente salda e ferma di fronte all'estremo<sup>30</sup>. Pavel Haas morì ad Auschwitz il 17 ottobre 1944.

Un altro compositore di spicco internato a Terezín fu uno dei più originali e significativi della sua epoca: Hans Krása. Nato a Praga il 30 novembre 1899 da ricca famiglia germanofona, Krása si diplomò nel 1921 all'Accademia tedesca di musica della capitale: lì ebbe come maestro Zemlinsky di cui divenne assistente al Deutscher Theater, attività che non gli impediva di vivere una vita allegra e scapigliata frequentando i circoli culturali e i caffè della capitale. Al momento della sua deportazione a Terezín Krása era già compositore affermato e aveva al suo attivo opere di successo internazionale e di notevole qualità musicale: influenzato dai modernisti francesi e da Debussy, e prendendo come punto di riferimento il neoclassicismo di Stravinski, Krása aveva in repertorio composizioni del calibro del *Quartetto d'archi* del 1921, della *Sinfonia* per voce e piccola orchestra del 1921, dei *Cinque Lieder per voce e pianoforte* del 1926 e dell'opera *Verlobung im Traum* del 1930.

Opera espressione del cosmopolitismo praghese della sua epoca *Verlobung im Traum* fu messa in scena al *Neues deutsches Theater* il 18 maggio del 1933 con la direzione di George Szell. Ispirata a un racconto di Dostoevskij (*Il sogno dello zio*), interamente riscritto da Rudolf Thomas e Rudolf Fuchs, l'opera narra le vicende personali di una giovane donna (Sina) innamorata di un rivoluzionario (Fedia), tuttavia spinta dalla madre, una donna arcigna e dominante (Marja Alexandrovna), a sposare il vecchio principe Mordassov di passaggio nella loro cittadina della provincia russa. La giovane accetta inizialmente il ricatto della madre, ma non lo fa certo per amore: nelle ricchezze del vecchio principe ella vede la soluzione per trovare i soldi necessari a guarire il suo amato Fedia che è molto ammalato; una volta guarito, ella pensa che potrà sposarlo dopo la morte del vecchio. L'esito sarà sorprendente: durante una notte il principe sogna il fidanzamento con Sina la quale, al mattino, gli confessa che il loro fidanzamento resterà soltanto un sogno in quanto il suo cuore è totalmente devoto a Fedia. A questo punto il principe, colpito dalla verità e commosso dalla vicenda, si dichiara sconfitto e porge le sue scuse alla ragazza per il sogno fatto e la lascia elargendo una forte somma di danaro sufficiente per le cure del giovane Fedia e per il loro matrimonio. Ma il destino riserverà un finale crudele e tragico: un domestico entra e comunica a Sina che Fedia è morto. L'epilogo vedrà Sina andare in sposa a un vecchio governatore e la scena

30 Poiché la partitura dello *Studio* andò perduta essa fu ricostruita da Lubomir Peduzzi sulla base delle parti orchestrali ritrovate a Terezín da Karel Ancerl.

si chiude sulla giovane donna che, sola e senza amore, si incammina verso una vita di dolore priva di senso.

La storia di *Verlobung im Traum* mostra i segni chiari ed espliciti della malattia che stava colpendo l'Europa di quegli anni. Sina è il modello di una soggettività in balia di un destino verso il quale non vi è modo di prendere posizione, una soggettività oppressa dai valori medio-borghesi di una società alienata. La figura della madre Marja Alexandrovna è l'allegoria di un potere che disumanizza e annulla la libertà di agire in nome di valori meschini e utilitaristici che soffocano la giovane protagonista fino a stordirla e annullarla. Molti climax dell'opera sono caratterizzati da un'atmosfera irrespirabile, cupa e ottusa; il canto di Sina è continuamente tormentato e anche gli intervalli satirici di cui Krása fa uso per descrivere situazioni e personaggi – che fanno riferimento a modelli jazzistici e passaggi cabarettistici di vibrante coloritura – denunciano l'atmosfera opaca e drammatica dello sfondo dell'opera. Avendo come riferimento la forza espressiva di *Erwartung* e quella di *Wozzeck*, in *Verlobung im Traum* la mortificante e kafkiana solitudine risulta essere il carattere dominante dell'opera e costituisce l'elemento comune a tutti i personaggi: Sina è sola nel suo essere un giocattolo in balia di un destino forzato e annullante; ma solo è anche il vecchio principe che non è in grado di distinguere tra realtà e sogno; così come sola è la madre tiranna nel suo perseguire come un crampo mentale l'ideale di mediocrità; solo, infine, è il rivoluzionario Fedja (che nell'opera non compare mai ed esiste come personaggio esclusivamente nella finzione) che muore portando con sé nella tomba l'utopia di un cambiamento e di un rovesciamento di quei valori con i quali Marja Alexandrovna tiranneggia la figlia. La passività di Sina ricorda l'annullamento di *Wozzeck*, ma Krása utilizza il registro dell'ironica superstizione più di quanto faccia Berg nel raggiungimento dell'acme allucinatorio e drammatico.

Musicalmente *Verlobung im Traum* deve molto al teatro d'avanguardia viennese. Il debito nei confronti del teatro musicale di Berg è evidente non solo nella tematica dell'opera, ma anche nella scelta del timbro vocale e delle citazioni jazzistiche (Berg aveva utilizzato anche un *ragtime* nella quarta scena del II atto di *Lulu*). La scrittura vocale è sempre aderente al canto o, al massimo, all'ariosità del *mezzo cantato* e della *Sprechmelodie*, senza mai sconfinare nel codice schönberghiano della *Sprechstimme*, né tantomeno dello *Sprechgesang*. Queste scelte rispecchiano alcuni caratteri della musica di Stravinskij che Krása aveva ammirato durante i suoi soggiorni a Parigi e consentono di poter dire che *Verlobung im Traum* costituisce un raro esempio di alto livello di coniugazione tra le tenden-

ze schönberghiane alla razionalità espressiva e le tensioni stravinskijane verso il primitivismo, pur dominando nella partitura l'organicità delle cellule à la Schönberg, ciascuna autonoma e necessitante all'interno di uno spazio generale equilibrato sotto tutti i punti di vista, armonici e melodici.

La *Verlobung im Traum* divenne presto un manifesto dell'antinazismo e una sorta di profezia nel momento in cui la Germania hitleriana cancellò il sogno cecoslovacco e si abbatté con ferocia sulle popolazioni ebraiche della giovane repubblica. Hans Krása fu deportato a Terezín ove vi giunse nell'aprile del 1942; lì ricevette subito da Otto Zucker l'incarico di dirigere la sezione musicale della *Freizeitgestaltung*. A Terezín compose una *Ouverture per piccola orchestra* e *Tre Lieder su testi di Rimbaud* nel 1943, una *Passacaglia e Fuga per trio d'archi* e una *Danza per quartetto d'archi* nel 1944 e, soprattutto, l'opera per ragazzi *Brundibár*, senz'altro il lavoro che ha segnato più profondamente la sua presenza a Terezín.

La *Kinderoper Brundibár* fu scritta in prima versione tra il 1938 e il 1939 in occasione di un concorso indetto dal Ministero dell'Istruzione e la Formazione cecoslovacco. Il concorso fu annullato a causa dell'occupazione tedesca e Krása riprovò a metterla in scena nel giugno del 1941 in occasione dei cinquant'anni di Otto Freudenfeld, padre di Rudolf direttore del coro dell'orfanotrofio ebreo di Praga. Le prove, tuttavia, furono interrotte a causa delle deportazioni di coloro che partecipavano alla sua realizzazione (tra gli altri il direttore Rafael Schächter e lo scenografo František Zelenka) e il progetto fu così abbandonato. Dopo averla riscritta seguendo le esigenze imperanti nel ghetto, Krása riuscì finalmente a mettere in scena l'operetta da prigioniero a Terezín. La prima delle cinquantacinque rappresentazioni del *Brundibár* a Terezín fu il 23 settembre del 1943 all'interno delle baracche Magdeburgo; queste si protrassero fino al settembre 1944 alla vigilia delle massicce deportazioni verso Auschwitz.

La *Kinderoper* fu scelta dallo *Judenrat* per le riprese delle sequenze nel film di propaganda *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*, girato nel giugno del 1944 con la regia di Kurt Gerron (di cui abbiamo già accennato riferendoci al titolo *Der Fürher schenkt den Juden eine Stadt*). La vicenda del film è piuttosto nota. A seguito dell'annuncio della visita di una delegazione della Croce Rossa presieduta dall'ispettore Maurice Rossel, che avrebbe dovuto mostrare al mondo in quale condizione di privilegio si trovassero gli ebrei inseriti nel programma di reinsediamento, le autorità SS intimarono di girare un documentario i cui falsi contenuti avrebbero dovuto essere propagandati

come testimonianza delle condizioni in cui si trovavano gli ebrei all'interno del programma di reinsediamento<sup>31</sup>.

*Brundibár* è una favola moralistica in atto unico per piccola orchestra e voci in cui il cattivo Brundibár, suonatore d'organetto di strada, ruba del denaro a due bambini, Aninka e Pepíček, che serve loro per comprare del latte per la loro mamma gravemente ammalata. Il canto del maligno Brundibár incanta i passanti rendendoli schiavi e incapaci di aiutare i due bambini, che recupereranno il danaro solo con l'aiuto di alcuni animali, in un'azione che si conclude con un coro di vittoria che celebra la sconfitta del malvagio. Al di là delle qualità musicali dell'opera, che presenta una compattezza e una coerenza compositive degne di nota, la sua importanza risiede soprattutto nella capacità di aver creato una forte dimensione partecipativa che coinvolse l'intera comunità ebraica, coniugando le sensibilità musicali popolari della tradizione ceca con gli aspetti morali nei quali si rispecchiavano le coscienze degli internati nel ghetto. Come correttamente puntualizza Karas, il finale in cui il coro dei bambini canta "La guerra è vinta ormai, sconfitto è Brundibár..." e "Chi ama la giustizia e la rispetta e chi non ha paura è nostro amico e ha il diritto di giocare con noi", erano vissute dagli internati come un emozionante grido di speranza e di rivolta in risposta alla loro condizione in catene<sup>32</sup>.

Per mettere in scena l'operetta Krása lavorò insieme ai bambini su molte parti del testo e della partitura in una sorta di *work-in-progress* che coinvolse l'intera comunità della *Freizeitgestaltung*. L'orchestrazione originale subì numerose modifiche a causa della situazione contingente del ghetto: la piccola orchestra prevista fu ulteriormente ridotta, fu tolto un clarinetto sui due previsti, furono ridotte le percussioni, portati a quattro i violini e ridotto a uno il violoncello e il contrabbasso, mentre rimasero inalterati il flauto, l'ottavino, la tromba, la chitarra e la fisarmonica. Il pianoforte fu mantenuto per sostenere la ritmica e l'armonica. Il testo originale di Adolf Hoffmeister fu leggermente modificato con l'aggiunta di un finalino dal carattere ancora più trionfalistico.

Come si evince dalla trama e dalla dimensione scenico-musicale che coinvolge i bambini e, con loro, gli adulti, *Brundibár* è una limpida de-

31 Sulla vicenda della visita della Croce Rossa a Terezín e sulla vicenda del film di propaganda girato a Terezín in quella occasione noto come *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* rimando ai testi qui presentati in nota 11 a cui vanno aggiunti l'intervista di Claude Lanzmann a Maurice Rossel, *Un vivo che passa*, trad. it. a cura di F. Sossi, Cronopio, Napoli 2003, e il testo di Ugo Casiraghi, *Naziskin, ebrei ed altri erranti*, Lindau, Torino 2010, pp. 66-71.

32 J. Karas, *La musica a Terezín 1941-1945*, trad. it., cit., p. 189.

nuncia della situazione storica dell'epoca. Il carattere favolistico consentì a Krása l'esposizione di un vero e proprio racconto morale, rivolto sia alle giovani generazioni presenti nel campo, sia all'intimità primitiva e fanciullesca degli adulti. Il richiamo simbolico è forte: Brundibár è l'incarnazione del male che ha traviato, attraverso la sua musica, un'intera generazione, uomini e donne che hanno perduto la loro capacità di pensare e agire liberamente e che, come marionette guidate da un puparo, eseguono i suoi ordini privati di ogni arbitrio. Il fatto che essi siano nell'impossibilità di aiutarsi reciprocamente e di aiutare i bambini è il segno del degrado di un'intera generazione che ha perduto il senso della solidarietà e della convivenza civile, di fronte a cui la reazione delle future generazioni incarnate dai bambini si eleva vibrante ed emozionante come motivo di destinale riscatto. Le componenti musicali dell'opera, quali il colore nazionale ceco, il senso della danza e del canto corale, che si concludono nell'inno finale popolare che accompagna la vittoria, segnano l'insperato riscatto collettivo sulla tirannide coinvolgendo il pubblico fin dentro le trame dell'operetta e conducendolo oltre il pessimismo della *Verlobung*. Il chiaro riferimento a Hitler e la possibilità di una futura ritrovata armonia sono condensati nel finale ottimistico: «Oh giorno fortunato! / Il tiranno è spodestato! / Vittoria! A noi vittoria! / No, che non abbiam tremato, / No, che non abbiam frignato, / E invece abbiam marciato, / Intonando tutti in coro / Forte e allegra una canzone!».

In *Brundibár* il livello musicale aderisce perfettamente e sincronicamente al piano del testo: il facile accesso alle melodie non deve trarre in inganno sulle capacità compositive di Krása che dissemina la partitura di elementi innovativi comprensibili anche ai giovani protagonisti dell'operetta. L'immediatezza teatrale della composizione accompagna tutta l'opera, nella quale si ravvisa un'unità complessiva di notevole pregio: la ripetizione di alcuni motivi fa da *Leitmotive* per sopportare alcune esigenze sceniche (i rimandi reciproci dei finali del I e del II quadro) e rinviano a una reiterata incisività che indurisce i temi melodici assai cantabili. Immaginiamo quanta emozione doveva suscitare l'esecuzione della *Kinderoper* negli animi dei prigionieri, quale compassione animava i cuori degli spettatori che assistevano alle performances dei bambini e dei ragazzi che partecipavano attivamente alle rappresentazioni guidate dalla mano di Krása, il cui impegno creativo e organizzativo era direttamente proporzionale all'umiliazione e all'oltraggio che egli subiva insieme a tutti coloro che erano reclusi a Terezín. Hans Krása morì ad Auschwitz il 17 ottobre 1944.

Ma il compositore di maggiore rilevanza e talento, e colui che ha lasciato la traccia più profonda durante l'esperienza concentrazionaria di

Terezín, è senz'altro Viktor Ullmann. Nato a Teschen il 1 gennaio 1898 da una famiglia appartenente a quel ceto alto-borghese che costituiva la classe dirigente dell'Impero (suo padre era un ufficiale ebreo dell'esercito austro-ungarico convertito al cattolicesimo), nel 1909 si trasferì con la madre, Malwine Billitzer Ullmann, a Vienna dove nel 1914 intraprese studi di pianoforte con Josef Polnauer, allievo di Schönberg, e dove strinse amicizia con Hans Eisler. Nel febbraio del 1916 ebbe modo di incontrare Arnold Schönberg e Alban Berg prima di partire volontario per la Grande Guerra dove, sul fronte italiano, fu decorato al merito di guerra. Tornò a Vienna alla fine del 1918 e riprese subito i contatti con Schönberg partecipando alle attività della sua *Verein für musikalische Privataufführungen*. Nell'anno successivo, dopo aver abbandonato la religione cattolica, si trasferì a Praga insieme alla fidanzata Martha Koref e lì fu nominato, grazie allo stesso Schönberg e all'appoggio di Alexander von Zemlinsky, maestro sostituto del Nuovo Teatro Tedesco di Praga in sostituzione di Anton Webern. A Praga collaborò alla crescita della sezione della *Verein* schönbergiana insieme a figure quali Eduard Steuermann, Erwin Stein e Rudolph Kolisch. Anche la sua attività di compositore ebbe un notevole impulso, in particolare nel campo liederistico, ispirato soprattutto dal linguaggio musicale di Zemlinsky. L'oscillazione tra l'avanguardia pantonale schönbergiana e il tradizionalismo zemlinskyano costituisce il progetto musicale dello Ullmann di quegli anni, come testimoniano opere quali i 7 *Lieder con orchestra da camera* del 1923 e le *Variazioni e Doppia fuga* del 1925 (sul quarto dei 6 *Kleiner Klavierstücke* op. 19 di Schönberg).

Dopo alcuni brevi soggiorni come direttore del teatro dell'opera di Aussig e dello Schauspielhaus di Zurigo nel 1931 tornò a Praga dove ebbe modo di avvicinarsi alle posizioni antroposofiche di Rudolf Steiner, supportato dalla sua seconda moglie Anna Winternitz. Si trasferì perciò a Stoccarda dove assunse la gestione di una libreria antroposofica. Tale sfortunata esperienza, insieme alle difficoltà causate dall'agonia della Repubblica di Weimar e dalle vittorie del Partito Nazionalsocialista, gli procurarono notevoli incertezze economiche, che lo indussero a lasciare Stoccarda in fretta e furia e a tornare a Praga. Fu in quei mesi difficili che Ullmann riprese il lavoro di composizione, sotto la guida di Alois Hába, intorno al progetto di un'opera tratta dal dramma di Albert Steffen *Der Sturz des Antichrist* (1928). Oramai Ullmann si era indirizzato verso un linguaggio musicale di confine tra l'abbandono del radicalismo dodecafonico, il recupero di istanze armoniche tradizionali (il punto di riferimento musicale era divenuto Alban Berg) e una più generale visione antroposofica della natura testimoniate non solo dalle composizioni di quegli anni (le più importanti

sono il *Secondo quartetto per archi* del 1935, la *Sonata in si bem. min.* del 1937, insieme all'opera *Der Sturz des Antichrist* del 1935), ma anche dalla pubblicazione di un importante saggio teorico dal titolo *Zur Charakteristik der Tonarten* ("Der Anbruch", 1935). Da questo momento, accanto alla produzione musicale, Ullmann si distinse per un'intensa attività di saggista e critico musicale (attività che continuò a esercitare anche nel periodo di internamento) e per lo sconfinamento sul terreno della poesia attraverso la raccolta intitolata *Der fremde Passagiere* ispirata alla figura del *Peer Gynt* di Ibsen.

Poco prima di essere deportato a Terezín Ullmann sposò in terze nozze la giovane Elisabeth Frank-Meissl e in quel periodo, la fine del 1941, viste le minacce e i pericoli che incombevano sulla comunità ebraica praghese all'indomani dell'annessione dei Sudeti e della successiva occupazione della Cecoslovacchia, decise di spedire ad Alois Hába una copia di tutte le sue opere pubblicate fino a quel momento, decisione che, a posteriori, si è rivelata per noi fortunata. Egli, insieme a Elisabeth, fu arrestato e deportato a Terezín l'8 settembre 1942, dove trovò la seconda moglie Anna con il primogenito Maximilian e l'ultimo figlio Paul, che morì a Terezín il 15 gennaio del 1943. A Terezín Ullmann si introdusse subito attivamente all'interno delle attività culturali del ghetto facendosi promotore dello *Studio für neue Musik*, una sorta di istituto per la promozione e l'organizzazione della vita musicale della *Freizeitgestaltung*.

La definizione di uno spazio culturale capace di elaborare una ricerca estetico-musicale di alto profilo mostra la forza della personalità di Ullmann nel divenire un punto di riferimento per gli altri compagni di prigionia: la consapevolezza della situazione estrema e dell'abisso in cui era precipitata l'esistenza gli consentiva più di altri di assumere l'impegno della testimonianza di quei valori in cui tutti i protagonisti di questa vicenda erano cresciuti. Ciò gli consentì di dedicarsi completamente all'attività musicale di composizione e di scrittura in un modo che egli stesso disse di non aver mai avuto occasione di fare anni prima: sembrerà paradossale, ma Ullmann fu più intensamente creativo a Terezín di quanto lo fosse stato nel periodo di vita precedente alla guerra. In effetti Ullmann, attraverso il lavoro di compositore e di critico delle attività musicali del ghetto, visse organicamente nell'orizzonte di una resistenza e di una reazione che considerava le attività musicali realizzate nel ghetto come fossero opere compiute nel mondo libero. Poiché la realtà del ghetto si presentava ai suoi occhi come un banco di prova per rovesciare il piano estetico della composizione e dell'esecuzione in quello etico, egli testimoniò la capacità delle opere musicali lì composte ed eseguite di trasfigurarsi nella dimensione storica

in cui esse sono state realizzate. In altri termini, con Ullmann ritroviamo la figura dell'artista come incarnazione di una ricerca estetico-musicale che non abdica alla sua funzione chiarificatrice e comprensiva delle istanze umane che a Theresienstadt non solo erano minacciate, ma compiutamente annullate.

Va sottolineato che tale consapevolezza non emerse in Ullmann soltanto nello spazio concentrazionario di Terezín: la coscienza del proprio tempo e la denuncia di una situazione al limite della catastrofe coniugate a un'indiscutibile qualità compositiva tra le più alte e interessanti del post-berghismo, sono qualità che erano già emerse nell'opera del 1935: *Der Sturz des Antichrist*. Possiamo considerare quest'opera come l'esempio più alto della categorizzazione della musica di Ullmann. Dopo l'adesione alle teorie antroposofiche di Rudolf Steiner (1861-1925) il ritorno al lavoro compositivo fu caratterizzato dalla convinzione che non fosse possibile abbandonare radicalmente i moduli formali del tonalismo, in particolare nel campo del teatro musicale. Egli guardò con attenzione sempre crescente alla lezione di Berg e ne comprese pienamente la portata, sviluppando il postulato che la natura del teatro musicale dovesse basarsi su quel modulo, seppur arricchito da intuizioni riferite ai nuovi parametri.

Il libretto di Albert Steffen colpì Ullmann per diversi motivi: da un lato mostrava una presa simbolica sui fatti e gli avvenimenti della Germania di Weimar, dall'altro il suo contenuto poteva coniugarsi con le tesi antroposofiche nel quadro complessivo di una reazione spirituale nei confronti dell'epoca e della crisi: «la Caduta dell'Anticristo si allontana infatti dalle strutture o convenzioni del teatro musicale, sino al punto da assumere il carattere di una sacra rappresentazione o di un mistero simbolista da cui risulta assente qualsiasi allusione alla sfera dell'eros».<sup>33</sup>

La storia narra di un tiranno che desidera possedere l'intera potenza del mondo. Per realizzare tale scopo egli si fa aiutare da un tecnico, un prete e un artista poeta che tiene prigionieri nelle sue segrete. Il tecnico dovrà aiutarlo a sfidare la gravità della Terra per sradicarla dalla sua orbita; il prete dovrà fondare una nuova religione nelle cui liturgie celebrare il culto della terra e della materia; l'artista dovrà cantare eternamente le lodi del tiranno. Solo il poeta si oppone a tale disegno e viene rinchiuso dal tiranno in una prigione sconosciuta con pareti di pietra gigantesche. Il custode di tali carceri rivela all'artista i misteri e le segrete correlazioni del mondo e della vita che sperimenta fisicamente, all'interno di un'evocativa immagi-

33 D. Oliveri, *Hitler regala una città agli ebrei. Musica e cultura nel ghetto di Theresienstadt*, cit., p. 251.

ne esoterica cui la musica risponde con una carica espressiva di notevole intensità sul senso della morte e della rinascita.

Attraverso questa rivelazione iniziatica l'artista ritrova il senso ultimo delle cose e di se stesso, vive ciò che non si può vivere (come il senso della morte) e vede ciò che non si può vedere: l'oscurità viene alla luce e la luce si vede nella sua pienezza, e la riscoperta della sua umanità coincide con la sua prossimità agli dèi: «Ich bin ein Mensch und darf mit Göttern sein». Il terzo atto si apre con la resa dei conti del demone del tiranno («Gott ist tot!»): il tecnico torna dal suo viaggio cosmico confessando la sua impotenza di fronte al dominio delle leggi dell'universo e subirà la condanna a morte da parte del tiranno. Il prete si rifiuta di benedire il pane fatto di pietre e si trasforma, in una sorta di spoliazione dell'identità, in una bestia. Infine l'artista poeta si presenta di fronte al demone con una nuova coscienza di sé denunciando gli eventi accaduti (la venuta del tiranno, la morte e la bestia) come caratteri della venuta dell'Anticristo che egli ora può finalmente sfidare armato del potere dell'immaginazione. Il finale è segnato dalla rinascita del tecnico e del prete che tornano a essere fratelli dell'artista e dalla fuga su una macchina volante del tiranno dopo il fallito tentativo di voler cogliere le stelle: questi cadrà schiantato sulla terra colpito da un fulmine inseguito dal coro dei tre protagonisti («Der Sturz des Antichrist!»), mentre la folla umana corre confusa e alienata.

La struttura compositiva dell'opera ricalca con rigore la scrittura di Stefan Ullmann segue passo passo la parola scritta facendo aderire la musica a ogni passaggio in un intreccio i cui contenuti formali e contenutistici unificano il rapporto tra parola e musica. Il risultato è un'opera estremamente drammatica la cui forza drammaturgica poggia sulla dinamica della parola e del cantato, ancor più che sulla musica. D'altronde la parola è ciò che salva dal maligno progetto dell'Anticristo: il prete di fronte all'Anticristo pronuncia la frase: «Ich hab das Wort verloren», che rievoca il senso della parola che manca nella chiusa del II atto del *Moses und Aron* di Schönberg.

Tuttavia, sebbene i personaggi del *Moses* e dello *Sturz* rappresentino un conflitto ideologico ancor più che una vicenda umana, l'opera di Ullmann si discosta da quella di Schönberg per l'esposizione di un linguaggio musicale distante dai canoni dodecafonici: per questo motivo il simbolismo ullmanniano si carica di stratificazioni musicali figurative che vengono invece combattute, e vinte, dalla dinamica compositiva schönberghiana. La 'ebraicità' di Schönberg è senz'altro più presente e radicale rispetto a quella di Ullmann la cui adesione alla teosofia oscura la coscienza ebraica che in lui avrebbe potuto emergere: il rifiuto schönberghiano del melodramma esclude ogni declinazione idolatrica della musica, ossia ogni ri-

caduta in immagine e parola dell'enigma musicale; il rigore dodecafonico, la *Sprechstimme* e la *Sprechgesang* non lasciano spazio a una vicenda rappresentabile in termini di figurazione scenica o di esplicitazione del canto vocalico, né di visibilità del senso o narrazione dell'intreccio situazionale, impedendo così ogni possibile consumazione dell'opera sul piano della sua digeribilità culinaria. Così, mentre il *Moses und Aron* coglie l'aspetto conclusivo del teatro musicale classico oltrepassandolo in una prospettiva radicale terminale, *Der Sturz des Antichrist* ne rappresenta un ipotetico sviluppo sulla linea del teatro espressionista<sup>34</sup>.

All'interno di questo quadro si comprende l'importanza che Ullmann ha dato al libretto di Steffen. L'artista è un poeta, dunque un artista della parola, è colui che ritrova la parola perduta attraverso un cammino iniziatico – che nel II atto è marcato da un'unica grande fuga che percorre l'intera struttura dell'opera – e apre a una dimensione di riscatto che si colloca nell'orizzonte di un umanesimo mistico. In tal senso l'opera sembra riuscire a coniugare, sebbene parzialmente, alcune istanze berghiane con elementi tipici del wagnerismo musicale: da un lato un certo trionfalismo dovuto al carattere della trama si rovescia nel desiderio di rivelare allo spettatore la possibilità di un mondo nuovo nel momento in cui il vecchio mondo sembra precipitare nell'abisso, attraverso l'uso e lo sviluppo di *Leitmotive* che portano su di sé il significato ideale della luce. Dall'altro le scelte pantonali e modali riconducono il dramma musicale sul piano di una polifonicità lontana dai rigori dodecafonici e quindi più legata agli stilemi dell'espressione. Ullmann sembra cercare una risposta alla crisi attraverso il recupero dell'utopia all'interno di una rigenerazione dei canoni tradizionali: Berg, Wagner e, infine, Richard Strauss sembrano essere i punti di riferimento di questa rinnovata e pressante esigenza di raccontare di fronte alle minacce della storia.

Torniamo a Terezín e al periodo creativo della detenzione. Dal lungo elenco delle opere che Ullmann scrisse a Terezín ricordiamo il *Quartetto per archi n. 3 op. 46* (dedicato al filosofo fenomenologo Emil Utitz, uno dei più attivi animatori culturali del ghetto), i *Dieci canti jiddish ed ebraici*, la *Sonata per pianoforte n. 5 op. 45*, la *Sonata per pianoforte n. 6 op. 49* (tutte del 1943), poi la *Sonata per pianoforte n. 7*, i 12 pezzi per voce e pianoforte su poesie di Rilke *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, le due brevi *Sinfonie n. 1 "Della mia giovinezza"* e *n. 2 in*

34 Per un'analisi dell'opera di Schönberg in linea con la ricerca qui svolta e in una chiave di lettura ebraica mi permetto di rinviare al mio *Da Dioniso al Sinai*, Albo Versorio, Milano, 2011.

*Re magg.* e, infine, l'atto unico per 5 voci e orchestra di 13 strumenti *Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung op. 49b* su testo di Petr Kien (tutte composizioni del 1944). Viktor Ullmann morì ad Auschwitz insieme alla sua terza moglie Elisabeth il 17 ottobre 1944<sup>35</sup>.

Le paure, i drammi, le visioni profetiche, le premesse ideologiche che nelle opere precedenti avevano caratterizzato la fase creativa di Ullmann si materializzano a Terezín nell'apparato concentrazionario nazista trovando in esso una conferma e una presa di coscienza. In questo senso *Der Kaiser von Atlantis* rappresenta la prosecuzione e il coronamento della sua coscienza musicale. Scritta tra la seconda metà del 1943 e il gennaio del 1944 *Der Kaiser von Atlantis* è un atto unico in 4 quadri per 7 cantanti e 13 strumenti (3 fiati, un quartetto d'archi, tromba, sassofono, alto, banjo, tastiera e percussioni) e si apre con un dialogo tra Arlecchino, che rappresenta il Principio della Vita, e la Morte. Essi parlano del proprio tempo e si soffermano sul fatto che gli uomini hanno disimparato a sorridere e a piangere, non sanno più né vivere né morire, considerano i giorni tutti uguali e sono ingabbiati nello scorrere di una vita meccanica e inumana che ha neutralizzato il senso stesso della vita e della morte.

I temi weimariani della crisi della società, dell'intreccio tra eclissi dell'umanesimo e avvento della tecnica quale strumento di dominio e di controllo tornano qui al centro della trama. Dopo che il Tamburo ha annunciato che l'Imperatore Overall ha dichiarato la guerra di tutti contro tutti la Morte, sentendosi derisa, spezza la propria spada e annuncia che d'ora in poi gli uomini non potranno più morire: « Ich mache die Zukunft der Menschen groß und lang! ».<sup>36</sup> Nel secondo quadro l'Imperatore Overall, chiuso nel suo palazzo, segue le operazioni di guerra e manda a morte i suoi attentatori accorgendosi però che essi non muoiono. Sgomento Overall si rende conto che, non avendo più alcun potere di vita e di morte, la sua autorità si è offuscata e nessuno più avrà paura di lui: annuncia, perciò, a sorpresa

35 Notiamo come la data del 17 ottobre 1944 segni la fine di un'intera generazione musicale mitteleuropea spazzata via in un sol colpo. Un allestimento dell'opera fu preparata a Terezín nell'autunno del 1944 nella palestra "Sokolovna" con la direzione di Karel Schächter e la regia di Karl Meinhard, ma non andò mai in scena a causa della massicce deportazioni verso Auschwitz compiute nell'ottobre 1944. Lo stesso Ullmann fu deportato il 16 ottobre e gasato il giorno dopo. Appena apprese l'imminente partenza Ullmann dapprima decise di portare con sé le partiture delle sue opere, ma dubbioso sul destino di quel viaggio, decise di lasciarle all'amico Emil Utitz che, sopravvissuto, le consegnò ad Adler dopo la guerra. La prima di *Der Kaiser von Atlantis* ebbe luogo ad Amsterdam nel dicembre 1975 sotto la direzione di Kerry Woodward.

36 «Io rendo grande e lungo il destino degli uomini».

che i sudditi dovranno rendere omaggio alla sua persona che li ha resi eterni. Scoppia la guerra di tutti contro tutti (III quadro), ma nessuno muore durante gli scontri. Un soldato e una ragazza di nome Bubikopf, anch'essa soldato, si combattono inutilmente visto che nessuno dei due potrà morire, ma il soldato si accorge improvvisamente della bellezza della ragazza e la bacia facendo riscoprire a entrambi i sentimenti di amore e compassione fino a quel momento dimenticati: «Ist's wahr, daß es Worte gibt, die nicht schroff und spröd sind? Ist's wahr, daß es Wiesen gibt, die voll Buntheit und Duft sind?»<sup>37</sup>

Nel IV e conclusivo quadro e a fronte del caos che regna nel paese, Arlecchino ha un dialogo con Overall in cui gli evoca ricordi della sua infanzia. Questi, in preda a un'incipiente follia si chiede: «Ich habe mich mit fensterlosen Mauern umgeben [...] Wie sieth ein Mensch aus? Bin ich denn noch ein Mensch oder die Rechenmaschine Gottes? Bin ich denn noch ein Mensch?»<sup>38</sup> poi, strappando il panno che nasconde uno specchio, svela il volto riflesso della Morte che si dichiara redentrica del dolore e liberatrice dalle angosce. Ella promette all'Imperatore la liberazione da tutte le pene tornando a essere se stessa, a patto che Overall sia il primo a sacrificarsi: in tal modo la Morte potrà ritornare tra i vivi. Overall, dopo un iniziale rifiuto – gli uomini non meritano la Morte – accetta il sacrificio di morire per primo prendendo su di sé il peso di questa liberazione dall'eterno. Accompagnato dalla mano della Morte, trasformatasi in Hermes, Overall sente la vita che esce dall'oscurità e si riaffaccia alla speranza: passa attraverso lo specchio e scompare insieme alla Morte. Significativi sono questi passi finali del testo che ne sintetizzato il senso: «Overall: So kehrt du uns wieder? Wir Menschen können ohne dich nicht leben. Morte: Ich will versöhnt sein, wenn du das Opfer brine kannst, als erster den neuen Tod zu leiden. [...] So gibt mir deine Hand drauf! [...] Overall: Von allem, was geschieht, ist eines nur, wovon der Götter Lächeln nicht besteht: der Abschied. [...] Denn es ist das Ferne nicht beklagenswert, vielmehr das Nahe, das in ewigem Schatten ruht».<sup>39</sup>

37 «È vero che ci son parole che non son dure e brusche? È vero che ci son prati colmi di vari colori e profumi?».

38 «Mi son circondato di mura senza finestre. [...] Cos'è mai un uomo? Son dunque un uomo o un pallottoliere di Dio? Sono ancora un uomo?».

39 «Overall: Dunque tu ritorni. Noi uomini non possiamo vivere senza di te. Morte: Farò la pace se tu sai affrontare il sacrificio di patire per primo la nuova morte [...] Dammi la tua mano in pegno. Overall: Di tutto quel che avviene, v'è una cosa sola che sgomina il sorriso degli dèi: l'addio... Quel che è lontano non è degno di rimpianto, piuttosto quel ch'è vicino e riposa in ombra eterna».

Il finale è di Bubikopf, del Tamburo, di Arlecchino e dell'Altoparlante che insieme, in un lento corale, cantano una lode alla Morte che toglie il peso della vita e ci fa riposare dopo i dolori e gli affanni, ma anche dopo i piaceri, che gli uomini vivono e che rappresentano, proprio attraverso la Morte, il senso della Vita: «Komm Tod, du unser werter Gast, in unsers Herzens Kammer. Nimm von uns Lebens Leid und Last, führ uns zur Rast nach Schmerz und Jammer. Lehr uns Lebens Lust und Not in unsren Brüdern ehren».<sup>40</sup> Tuttavia quanto resisterà la coscienza del senso della Vita? Per quanto tempo durerà la pace che la Morte garantisce? Come sarà il domani? Nell'addio dell'Imperatore troviamo queste parole conclusive: «Tod kommt wieder, Hunger, Liebe, Leben! Manchmal Wolken, manchmal Bliz, doch nie mehr Mord. In deiner Hand liegt unser Leben, nimm's fort, nimm es fort!».<sup>41</sup>

Quanto esposto mostra come *Der Kaiser von Atlantis* sia lo specchio di Terezín, l'opera pensata, scritta e composta per il ghetto e per i suoi prigionieri elaborando una partitura che riassume tutti gli aspetti dell'arco musicale che il nazionalsocialismo aveva bollato come *Entartete Musik*. Ullmann si concentra in un breve lasso di tempo, un atto unico, con maestria compositiva e uno spiccato senso estetico, per esporre ogni carattere di quella musica degenerata che egli considerava, a quel punto, espressione dell'autentico spirito europeo occidentale. Dal caffè concerto al jazz, dalle dissonanze al mondo del teatro musicale espressionista, il panorama cui egli fa riferimento nell'opera diventa un manifesto etico e politico che esprime lo spirito generale di resistenza del ghetto. Non è un caso, per esempio, che la prima citazione nel *Kaiser* sia una fanfara ripresa da un tema di Josef Suk – dalla *Sinfonia* op. 27 “Asraele” – usata come simbolo della speranza nazionale della giovane democrazia ceca oramai perduta. Ma a questi riferimenti, e a quelli marcatamente mahleriani, dobbiamo aggiungere quelli ai quali Ullmann sembra guardare con maggiore aderenza. Innanzitutto il teatro politico di Kurt Weill. La presenza nella piccola orchestra di un sassofono, di una tromba e di un banjo sono indice di una ricerca di sonorità e di ritmi peculiarmente jazzistici che erano presenti, all'interno della tradizione musicale ceca, in Hába e Burian. Senza cadere in eccessi dadaistici Ullmann si concede quasi una canzone jazz nel Duetto n. 4 tra la Morte e Arlecchino, così come nell'Aria della Morte n. 6 il cui

40 «Vieni, Morte, toglici il dolore e il peso della vita, guidaci al riposo dopo il dolore e l'affanno. Apprendici a onorare nei nostri fratelli il piacere e la sofferenza della vita».

41 «Tornano di nuovo morte, fame, amore, vita! Nuvole a volte, a volte lampo, ma assassinio mai più. Sta in mano tua la nostra vita, portala, portala via con te!».

ritmo è un blues. I continui cambi di scena che movimentano la messa in scena tra illuminazioni e folgorazioni alternano un testo prevalentemente dialogico con un susseguirsi di trasformazioni cromatiche che modificano il tessuto melodico facendo riferimento a determinate citazioni letterarie, filosofiche e bibliche.

La necessità di concentrare in un breve spazio musicale una così grande quantità di riferimenti musicali ed extra-musicali, l'adesione ai temi della resistenza politica e spirituale, l'impegno nel fare musica come reazione alla barbarie subita, sono tutti temi che trovano come modello il *Singspiel* di Weill e, più in generale, il movimento musicale della *Gebrauchsmusik*. Sia il jazz che il corale luterano (il *Kaiser* termina con un esplicito riferimento al corale riformista *Eine fest Burg ist unser Gott*), sia la canzone cabarettistica che quella popolare non sono mai stilemi fini a se stessi né ornamentazioni frivole o estetizzanti, ma divengono moduli utilizzati alla maniera di Weill, ossia vestiti perfettamente aderenti al testo e sottolineature del suo contenuto espressivo. Il paragone tra la coppia Weill-Brecht e quella Ullmann-Kien non si riduce, pertanto, al campo dell'intesa personale tra compositore e scrittore: esso è visibile nel risultato ottenuto, nella realizzazione della messa in musica di un testo che potrebbe vivere di vita propria e che denuncia in maniera vigorosa la realtà sociale e storica esistente. Il risultato è che l'opera si dilata nel tempo carica di relazioni e interne connessioni sempre sorprendenti per rapidità e chiarezza.

Rispetto alle ascendenze berghiane, riferite alla *Lulu* e al *Wozzeck*, Ullmann sembra ancora più distante di Berg dalle influenze pantonalistiche di matrice schönberghiana. A tratti si ha l'impressione che Ullmann voglia prendere la strada dell'oggettivismo neoclassico, della funzione rispecchiante della musica, penetrando nell'atmosfera della "Nuova oggettività" che declina il piano musicale allegorico verso quello del rispecchiamento. In tal senso la tecnica del collage, l'uso di melodie e canzoni popolari e religiose, gli schizzi coloristici e spontanei sono indice di un moderato allontanamento dall'accademismo su cui poggia la base etica con la quale Ullmann fronteggia la catastrofe vissuta. Il risultato è una musica con un forte impatto drammatico basato sulla chiarezza della linea figurativa priva di ogni pesantezza delle sonorità, una musica insieme leggera e penetrante, aderente al testo fino a confermarlo nel suo svolgimento e nelle sue dinamiche psicologiche, oltre che sociali, etiche e politiche.

Il libretto del *Kaiser* fu scritto dal poeta e disegnatore ebreo-boemo Petr Kien, morto dopo il trasferimento ad Auschwitz nell'ottobre del 1944. La collaborazione tra Ullmann e Kien si svolse all'insegna di una profonda

affinità tesa a portare a termine la realizzazione della tragedia allegorica<sup>42</sup>. Nell'opera appaiono evidenti i riferimenti alla realtà politica del tempo: in Overall si specchia la figura di Hitler così come nei caricaturali personaggi del Tamburo e dell'Altoparlante possiamo trovare le tracce di Göring e Göbbels, quest'ultimo emblema della modernità tecnologico-tecnocratica e del potere mediatico della comunicazione, in continuità con la figura del tecnico presente nell'opera del 1936.

Con la voce di Arlecchino parlano i prigionieri di Terezín e, con essi, i milioni di uomini caduti nel progetto della soluzione finale e disumanizzati dalla violenza nazista. Arlecchino si presenta come una maschera allegorica psicologicamente appiattita su un nichilismo inattivo, anche se dotato di ironia e di sarcasmo: «Vielleicht Dienstag? Mittwoch? Freitag? Einer wie der andre». <sup>43</sup>, canta Arlecchino a cui è stato sottratto il volto e azzerata la sua identità e la umanità. La *Vernichtung* prefigurata in *Wozzeck*, da destino individuale e sociale, è divenuta nel *Kaiser* il destino di un popolo così come del genere umano nella sua totalità. La citazione dal Mahler di *Das Lied von der Erde* (5. *Der Trunkene im Frühling*) nell'aria di Arlecchino indica lo stordimento di fronte a una pienezza della vita oramai perduta e che può ora essere vissuta solo nella confusione e nel caos.

Neppure la Morte, invocata da Arlecchino come liberatrice, può essere soddisfatta: nel ghetto, insieme al volto come segno della presenza dell'umano, è stata negata anche la dignità della morte. L'uomo divenuto numero non muore umanamente, ma scompare nell'oblio insieme a milioni di altri "sommersi" nel *piccolo mestiere del morire*. Non è difficile paragonare il grido di Arlecchino alle parole di Adorno che, nella chiusa della *Dialettica negativa*, su cui torneremo più avanti, registrava lo spossamento della morte compiuto attraverso l'assassinio burocratico nei campi di concentra-

42 Come sottolinea Dario Oliveri nel suo lavoro qui citato, solo nel finale dell'opera troviamo due versioni corrispondenti a due atteggiamenti diversi che distinguono il compositore dal librettista. Mentre quest'ultimo aveva progettato un finale cupo e pessimista in cui si perdeva ogni illusione nel futuro dell'umanità fino a restituire la terra a una natura priva della presenza umana, Ullmann decise di chiudere l'opera lanciando un ultimo grido di speranza nei confronti dell'umanità: la trasfigurazione dell'Imperatore nel mito di Tantalo e nel messaggio finale di speranza in un futuro migliore rispecchierebbero le convinzioni teosofiche di Ullmann di riscatto complessivo della realtà nell'orizzonte di un disegno più ampio. Si veda D. Oliveri *Hitler regala una città agli ebrei. Musica e cultura nel ghetto di Theresienstadt*, cit., pp. 269-273.

43 «Che sia martedì? Mercoledì? Venerdì? Tanto, uno vale l'altro».

mento, «dove uomini vengono omogeneizzati finché li si estirpa letteralmente, deviazioni dal concetto della loro completa nullità». <sup>44</sup>

Solo a partire dalla restituzione della dignità di morire inizia la restituzione della dignità di vivere, dignità soppressa dal Leviatano hitleriano che ha proclamato «la guerra grande e benedetta di tutti contro tutti», come è detto nel secco recitativo del Tamburo. L'Imperatore Overall (il "sopra tutto", lo *über alles*) sente di essere il signore della morte e della vita eterna, imperatore di una città sommersa dalle acque (il rimando è al mito platonico di Atlantide) e portatore della verità nell'autoproclamarsi una sorta di nuovo messia: alla fine sarà pronto al sacrificio della vita per riscattare la propria tragedia, compiendo ciò che l'Anticristo aveva fallito. A tal proposito valgono come chiusura le parole di Charlotte Opfermann:

Alcuni storici leggono 'l'impegno culturale' degli artisti di Theresienstadt come una forma di resistenza e opposizione. Questo era, in verità, il caso solo di alcuni di loro. Sono incline a classificare l'opera di Viktor Ulmann *Der Kaiser von Atlantis* in questa categoria. Ad ogni modo, vedo Ulmann più che altro nel ruolo di artefice musicale, mentre fu il suo talentuoso amico, il librettista Petr Kien a creare il tema di disperata resistenza e opposizione. Kien sbeffeggia l'immaginario imperatore 'Overall' come l'inno nazionale tedesco *Deutschland über alles*. <sup>45</sup>

### 3. Come inscrivere Theresienstadt nell'universo concentrazionario nazionalsocialista.

Come abbiamo visto la destinazione d'uso del ghetto di Theresienstadt subì una variazione rispetto al programma originario nel momento in cui fu deciso che sarebbe stato la mèta e il transitò non solo degli ebrei vecchi e decorati, ma anche degli ebrei che, per un motivo o per l'altro, erano considerati degni di un qualche privilegio: in particolare, gli artisti e gli intellettuali ebrei cechi che non potevano essere eliminati di colpo, per gli stessi motivi propagandistici e di opportunità riferiti agli anziani. Per tali categorie di ebrei fu usata una sorta di prudenza che, da un lato, consentiva di continuare a sostenere la menzogna propagandistica del reinsediamento, dall'altro permetteva di controllare alcune reazioni dell'opinione pubblica e intellettuale nei territori del Reich.

44 Theodor W. Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. di C. A. Donolo, Einaudi, Torino, 1982, p. 327.

45 Ch. G. Opfermann, *The Art of Darkness*, cit., pp. 100-101. La sottolineatura è nel testo originale. Traduzione dell'autore.

In tal senso il particolare significato che il ghetto di Theresienstadt ha avuto all'interno dell'universo concentrazionario nazista suscitò una serie di polemiche e riflessioni che ne sottolineavano le ambiguità toccando, in particolare, aspetti della sensibilità morale e della valutazione etica riguardo al senso delle sofferenze del popolo ebraico. Tra le posizioni che mostrarono insofferenza nei confronti dell'esperienza di Theresienstadt, sottolineando le oscurità di una prigionia con molti punti interrogativi fatta di privilegi impensabili rispetto al lato oscuro dello sterminio, è emblematica quella di Hannah Arendt. Nel 1943 Arendt si opponeva all'idea di considerare Theresienstadt un ghetto alibi rispetto alla realtà degli altri campi di concentramento:

I nazisti hanno dichiarato ripetutamente proprio in Cecoslovacchia e in Germania, per calmare la popolazione, che il loro scopo non era lo sterminio degli ebrei, ma la loro segregazione. A questo serve Theresienstadt, che sta nel mezzo del protettorato, cioè di una regione che può essere controllata dalla popolazione civile e che non può essere considerata antisemita.<sup>46</sup>

Successivamente, in seguito al reportage sul processo Eichmann a Gerusalemme, ella divenne molto critica nei riguardi delle responsabilità che una parte della classe dirigente del mondo ebraico europeo ebbe nei confronti della Shoah. Poggiando proprio sul contributo storiografico di Hilberg, che aveva pubblicato il suo lavoro sulla distruzione degli ebrei d'Europa nel 1961, e forte dell'esperienza avuta durante il processo, Arendt sostenne nel 1963 che uno dei capitoli più cupi della vicenda della Shoah furono proprio le forme di collaborazione tra le SS e i membri dei consigli ebraici:

i funzionari ebrei erano incaricati di compilare le liste delle persone da deportare e dei loro beni, di sottrarre ai deportati il denaro per pagare le spese della deportazione e dello sterminio, di tenere aggiornato l'elenco degli alloggi rimasti vuoti, di fornire forse di polizia per aiutare a catturare gli ebrei e a caricarli sui treni, e infine, ultimo gesto, di consegnare in buon ordine gli inventari dei beni della comunità per la confisca finale.<sup>47</sup>

Arendt accusò esplicitamente il consiglio ebraico di Theresienstadt di aver eseguito scrupolosamente le istruzioni impartite dalle SS e mostrò come tale cattiva coscienza fu perpetuata anche durante il processo Eich-

46 Hanna Arendt, *Antisemitismo e identità ebraica*, trad. it. a cura di M-L. Knott, Edizioni di Comunità, Torino 2002, p. 84.

47 Hannah Arendt, *La banalità del male*, trad. it. di P. Bernardini, Feltrinelli, Milano 1997, pp. 125-126.

mann là dove, se fosse emersa pienamente la responsabilità della collaborazione del consiglio di Theresienstadt, ciò avrebbe indebolito la posizione dell'accusa in quanto avrebbe reso più flebile la linea di demarcazione tra vittime e carnefici, che invece, in sede di accusa, doveva rimanere rigida e ben distinta:

I giudici notarono una di queste lacune, e cioè la mancanza, tra i documenti, del libro di H.G. Adler, *Theresienstadt 1941-1945* [...]. La ragione dell'omissione era ovvia. Il libro spiega con dovizia di particolari come le famigerate "liste di trasporto" fossero compilate dal Consiglio ebraico di Theresienstadt conformemente ad alcune istruzioni generali diramate dalle SS riguardo al numero delle persone da spedire, età, sesso, professione e paese d'origine. L'accusa avrebbe visto indebolita la propria posizione, se fosse stata costretta a riconoscere che la designazione degli individui da mandare a morte era stata, salvo poche eccezioni, lavoro dell'amministrazione ebraica [...] il quadro sarebbe stato gravemente danneggiato se tra i documenti fosse stato incluso il libro di Adler [...]. Cosa ancor più importante, sarebbe stato seriamente pregiudicato anche il quadro generale, imperniato su una netta distinzione tra vittime e persecutori.<sup>48</sup>

In altre parole, Arendt rimproverò all'azione della comunità ebraica di Theresienstadt, e ai suoi membri più autorevoli, di non essersi posti la domanda che avrebbe messo in questione tale forma di collaborazione: «Perché contribuivate alla distruzione del vostro popolo e in ultima analisi alla vostra stessa rovina?».<sup>49</sup>

La conseguente polemica che scoppiò tra Hannah Arendt e Gershom Scholem, che la accusava proprio di far riemergere la confusione tra vittime e carnefici, le consentì di ribadire le sue accuse nei confronti di quello che giudicava apertamente come *collaborazionismo ebraico*, accuse che lei rivolse in particolare proprio alla condizione privilegiata di Theresienstadt:

La questione che sollevavo riguardava la collaborazione dei funzionari ebrei durante la "soluzione finale", una questione molto scomoda, vista l'impossibilità di affermare che costoro erano traditori [...]. In altre parole, *fino al 1939 e anche fino al 1941, qualsiasi cosa facessero o non facessero i funzionari ebrei è comprensibile e scusabile. La questione è molto più complicata per ciò che riguarda il periodo successivo* [...]. Ho sostenuto che non esisteva alcuna possibilità di opposizione, ma esisteva la possibilità di *non fare nulla*. E per non fare nulla, non c'era bisogno di essere santi; bastava soltanto dire "io non sono che un ebreo e non desidero avere alcun altro ruolo" [...]. Ciò di cui bisogna

48 Ivi, pp. 127-128.

49 Ivi, p. 131.

discutere non sono tanto le persone, quanto gli argomenti con cui queste si giustificavano ai propri occhi e a quelli degli altri [...]. Queste decisioni venivano prese in un'atmosfera di terrore, ma non sotto la pressione immediata e l'urto del terrore [...]. Queste persone avevano ancora una certa libertà di decisione e d'azione, per quanto limitata. Proprio come gli assassini delle SS possedevano, come ora sappiamo, una limitata libertà di scelta.<sup>50</sup>

In queste righe troviamo una sintesi della posizione di Hannah Arendt che vale la pena ricostruire in linea generale per coglierne la valenza, ma anche le contraddizioni. In questo passo Arendt sottolinea una distinzione tra i comportamenti dei dirigenti ebrei prima del 1941 e dopo il 1941. Che cosa era successo? Ancora una volta è necessario ricostruire le vicende storiche per comprendere il senso delle sue affermazioni.

Nel settembre del 1933 fu fondata a Berlino la *Reichsvertretung der Deutschen Juden* (Consiglio degli ebrei tedeschi nel Reich) con a capo il rabbino di Berlino Leo Baeck. Nata dall'iniziativa autonoma della comunità ebraica di Essen, essa aveva lo scopo di concentrare in un'unica struttura tutte le associazioni ebraiche sparse sul territorio del Reich che, fin'allora, costituivano un tessuto frammentario e variegato di organizzazioni politiche, religiose, benefiche e sportive. Mettere insieme queste associazioni ebraiche, dagli statuti e dalle attività più diverse, con la *Zionistische Vereinigung für Deutschland* (Federazione sionistica tedesca) non fu facile a causa delle politiche sionistiche di quest'ultima che, pur essendo minoritaria, non aveva difficoltà ad affermare la sconfitta del processo di assimilazione e di integrazione degli ebrei in Germania<sup>51</sup>. Tuttavia la mediazione di

50 Hanna Arendt, *Ebraismo e modernità*, trad. it. a cura di G. Bettini, Feltrinelli, Milano 1993, pp. 224-225. Il corsivo è dell'autore.

51 Lunga e complessa è la storia del processo di assimilazione e integrazione degli ebrei in Germania. Per ragioni di spazio e per non uscire dai temi che stiamo trattando tracciamo qui solo una breve panoramica bibliografica (in realtà sarebbe sterminata) utile per avere un quadro storico di tali processi e le tematiche principali a essi connessi. Partendo dall'esigenza dell'autoidentificazione all'interno della realtà storica tedesca il saggio di George L. Mosse, *Ebrei in Germania fra assimilazione e antisemitismo* (tra. it. di P. e C. Candela, Giuntina, Firenze 1991) illustra le spinte interne che la comunità ebraica tedesca sostenne al fine di integrarsi nell'orizzonte dei valori e degli ideali dello stato e della società tedesca in quella che Mosse chiama un vero e proprio processo di autoformazione (*Bildung*) che prometteva uguaglianza nella cittadinanza e rispettabilità sociale, nel quadro culturale di una classicità che veniva considerata vero e proprio punto di riferimento. In questo orizzonte tematico si inserisce anche l'altro importante saggio di Mosse sull'argomento: *Il dialogo ebraico-tedesco* (trad. it. di D. Vogelmann, Giuntina, Firenze 1988). Una ricostruzione storico-critica del processo di emancipazione e autoemancipazione degli ebrei tedeschi si trova nell'illuminante

uno dei promotori più illuminati del movimento sionista, Siegfried Moses, consentì la fondazione della *Reichsvertretung* e la sostanziale unità di intenti e di azione da parte del consiglio direttivo.

Il regime nazista, pur non avendola mai riconosciuta ufficialmente, tollerò e negoziò con la *Reichsvertretung* sulla base di motivazioni molto pragmatiche finalizzate, da un lato, alla vigilanza delle attività degli ebrei tedeschi, dall'altro al controllo della graduale emigrazione di coloro che avevano i mezzi per farlo (finché questa è stata possibile, ossia fino all'ottobre 1941). Di fatto la *Reichsvertretung* ebbe modo di organizzare la vita sociale delle comunità ebraiche di Germania attraverso la promozione di attività culturali ed educative, supportando quel poco che restava del welfare delle comunità ebraiche nel tragico arco temporale che intercorse tra l'inizio del cancellierato di Hitler (gennaio 1933) e la *Kristallnacht* del

---

saggio di Jacob Katz, *Jewish Emancipation and Self-Emancipation* (The Jewish Publication Society, New York (NY)-Jerusalem 1986), in cui vengono analizzati il ruolo dei rapporti tra giudaismo e cristianesimo nella formazione dell'ideale di emancipazione giungendo fino a comprendere il sorgere del sionismo e dei suoi valori. Jacob Katz è lo stesso autore di un importante contributo alla ricostruzione storica dell'epoca precedente al processo di emancipazione, ossia la presa di coscienza culturale e sociale degli ebrei d'Europa nel quadro della politica e della cultura europee del XVIII e XIX secolo, con il saggio *Out of the Ghetto. The Social Background of Jewish Emancipation, 1770-1870* (Syracuse University Press, 1973). Sulla stessa linea si colloca il saggio di Michael A. Meyer, *Jewish Identity in the Modern World*, (University of Washington Press, Seattle, WA, 1990), che ricostruisce il cammino degli ebrei europei tra illuminismo e sionismo. Sul problema relativo all'illuminismo ebraico e al suo contributo nel quadro dell'illuminismo europeo e tedesco si veda il saggio di Paolo Barnardini, *La questione ebraica nel tardo illuminismo tedesco*, Giuntina, Firenze 1992; mentre di fondamentale importanza è il saggio di David Sorkin sulla figura di Moses Mendelssohn, *Moïse Mendelssohn. Un penseur juif à l'ère des Lumières*, Albin Michel, Paris 1996. Non ultima, l'autobiografia di Jakob Wassermann descrive in dettaglio la sua esperienza di scrittore e intellettuale ebreo nella Germania tra fine Ottocento e prima metà del Novecento: *Il mio cammino di tedesco e di ebreo*, trad. it. di L. Bosco, Giuntina, Firenze 2006. Tra i saggi che analizzano i rapporti tra la filosofia tedesca e il pensiero ebraico, con particolari riferimenti al periodo illuminista, segnaliamo quello di Michael Mack, *German Idealism and the Jew*, University of Chicago Press, Chicago, IL, 2003; Gérard Bensussan, *La philosophie allemande dans la pensée juive*, PUF, Paris 1997; Andrée Lerousseau, *Le judaïsme dans la philosophie allemande 1770-1850*, PUF, Paris 2001; Nathan Rotenstreich, *Jews and German Philosophy. The Polemic of Emancipation*, Schocken Book, New York, NY, 1984. Sul piano più propriamente storico-politico segnaliamo anche il volume collettivo *Stato nazionale ed emancipazione ebraica*, Atti del Convegno tenutosi a Roma il 23-25 ottobre 1991 a cura di F. Sofia e M. Toscano, Bonacci Editore, Roma 1992.

novembre 1938, un tempo segnato inesorabilmente dal difficile passaggio storico delle leggi di Norimberga (settembre 1935).

Da un punto di vista strettamente politico, durante questo periodo, la *Reichsvertretung* costituì la base dell'opposizione all'antisemitismo montante nella neonata Germania nazista (è del gennaio 1934 il memorandum di difesa dei diritti dei cittadini ebrei tedeschi) e, in seguito, della mobilitazione per la riscoperta dell'identità ebraica attraverso un più incisivo sostegno al sionismo, proprio all'indomani della promulgazione delle leggi di Norimberga. Inoltre la *Reichsvertretung*, tramite l'azione dell'ufficio esecutivo della *Zentralausschuss der Deutschen Juden für Hilfe und Aufbau* (Comitato centrale degli ebrei tedeschi per l'aiuto e la ricostruzione), si occupava concretamente di sostenere, logisticamente e finanziariamente, l'emigrazione degli ebrei dal Reich: fino alla Notte dei Cristalli circa 150.000 ebrei sui 525.000 residenti in Germania emigrarono grazie agli uffici dell'associazione.

L'autonomia della *Reichsvertretung* durò fino alla seconda metà del 1938 nel momento in cui il regime nazista decise di assumere il diretto controllo dell'organizzazione. Il contesto storico stava decisamente cambiando: una legge del 28 marzo 1938 aveva già tolto la qualifica di ente pubblico alle associazioni e alle comunità ebraiche; sfruttando le conseguenze di questo decreto il regime decise di prendere in mano le redini dell'organizzazione generale ebraica annullando di fatto la *Reichsvertretung* e rifondandola con una struttura verticistica e centralistica. Poiché a quel punto gli ebrei venivano giudicati sulla base dei criteri delle leggi razziali di Norimberga, l'adesione alla nuova organizzazione risultò obbligatoria e aveva l'obiettivo dichiarato di proseguire con il programma sistematico di emigrazione degli ebrei di Germania (dirigente di questa funzione dell'organizzazione fu proprio Paul Eppstein) con lo scopo, come abbiamo visto sopra, di liquidare il più in fretta possibile la presenza ebraica nel Reich.

Non è casuale che il nome di questa nuova organizzazione rispecchiasse i criteri di Norimberga: non più Consiglio degli ebrei tedeschi, ma, significativamente, *Reichsvereinigung der Juden in Deutschland* (Associazione del Reich degli ebrei in Germania), affermando con ciò che non si poteva più ritenere gli ebrei come tedeschi, ma soltanto ebrei residenti in Germania. La diretta subordinazione della *Reichsvereinigung* al Ministero dell'Interno del Reich sancì la fine dell'autonomia delle associazioni ebraiche: tutti gli Uffici centrali della sicurezza, la SD e la SP, comprese le due polizie Gestapo e Kripo, facevano capo al Ministero degli Interni (il cui titolare era Wilhelm Frick, sostituito da Heinrich Himmler nel 1943) e poiché anche la nuova *Reichsvereinigung* dipendeva direttamente dal dica-

stero, i vertici dell'organizzazione ebraica (Baeck e i suoi collaboratori tra i quali Heinrich Stahl, Conrad Cohn, Arthur Lilienthal e il già citato Paul Eppstein) avevano rapporti diretti proprio con i vertici della RSHA e, in particolare, con quelli della Gestapo, primo su tutti il responsabile dell'ufficio emigrazione IV B 4 Adolf Eichmann.

L'attività della *Reichsvereinigung* durò dal 1939 al 1943, anno in cui Baeck e Eppstein furono deportati a Theresienstadt. Essa fu caratterizzata dalla fase di passaggio dalle politiche di emigrazione a quelle di deportazione e annientamento. Nonostante un'iniziale opposizione a queste politiche a nulla valsero tali iniziative di fronte alle decisioni che furono prese nell'autunno del 1941. Come abbiamo già visto, l'inizio della fase operativa della "soluzione finale", con l'incarico a Heydrich di gestire e pianificare, attraverso gli uffici della RSHA, le operazioni di deportazione e annientamento degli ebrei d'Europa, ebbe inizio proprio nella seconda parte del 1941. Ed è qui che ritorniamo alle considerazioni di Hannah Arendt.

Se Arendt scrive che *fino al 1939 e anche fino al 1941, qualsiasi cosa facessero o non facessero i funzionari ebrei è comprensibile e scusabile e la questione è molto più complicata per ciò che riguarda il periodo successivo, etc.*, ella intende proprio riferirsi alle attività svolte dalla *Reichsvertretung* fino al 1939, seguite poi da quelle della *Reichsvereinigung*, fino alle deportazioni nei lager e all'istituzione dei ghetti nel 1941. Fino a quell'anno Arendt comprende e giustifica il comportamento dei dirigenti ebrei delle organizzazioni e non definisce 'collaborazionismo' le attività di supporto all'emigrazione, né tantomeno quelle dedicate al sostegno materiale e morale delle comunità ebraiche sparse nei territori del Reich. Ma ben diversa fu, a suo dire, la posizione di coloro (spesso erano sempre dirigenti e funzionari delle storiche associazioni) che organizzarono e dissero la vita degli ebrei rinchiusi nei ghetti o deportati nei lager. Contro di loro il giudizio della Arendt è di censura profonda e, come abbiamo visto, in alcuni casi di aperta condanna. In particolare, cadono sotto l'accusa della Arendt gli *Judenräte*, i Consigli ebraici che gestivano i deportati e gli ebrei dei ghetti dell'Est: il comportamento dei loro membri fu, a giudizio della filosofa, colpevole, quanto meno, di non aver fatto resistenza passiva di fronte alle decisioni e alle deliberazioni delle SS.

Lo scambio epistolare tra Arendt e Scholem e le obiezioni che quest'ultimo muove alle tesi della Arendt focalizzano uno dei punti chiave della controversia sulla *zona grigia* dei consigli ebraici. La posizione di Scholem è sintetizzata dall'affermazione contenuta nella lettera che invia alla Arendt il 23 giugno 1963:

Consideriamo, per esempio, i Consigli ebraici; in alcuni c'erano persone spregevoli, in altri dei santi [...]. Vi appartenevano anche molte persone del tutto simili a noi, che erano obbligate a prendere decisioni terribili in circostanze di cui noi non possiamo nemmeno abbozzare un quadro o una ricostruzione. Non so se avessero ragione o torto, Né ho la pretesa di giudicare. Io non c'ero.<sup>52</sup>

Scholem non rinuncia alla distinzione netta tra carnefici e vittime e rifiuta, per fare un esempio, di assimilare il comportamento di un Leo Baeck con quello di un qualsiasi ufficiale delle SS. Egli prefigura i termini dell'argomento che analizza i reali comportamenti dei singoli, ma soprattutto le condizioni reali in cui i singoli, e le comunità, si sono trovati ad agire e operare, per sé e per gli altri. D'altronde la figura di Baeck, che è stata ampiamente ricostruita dagli storiografi i quali hanno valutato il suo ruolo da diverse prospettive, sia come presidente della *Reichsvereinigung*, sia all'interno di Theresienstadt, può bene essere inquadrata proprio nella linea arendtiana di coloro che cercarono di rendere il meno difficile possibile la fasi di emigrazione, e poi di deportazione e internamento, almeno fino al 1941. Ma anche per quanto riguarda il suo periodo di prigionia a Theresienstadt, il comportamento generale di Baeck non può essere tagliato con l'accetta come fa Arendt: se è vero, per esempio, che Baeck preferiva tace-re sulla reale destinazione dei convogli che partivano per Auschwitz, cosa di cui egli era a conoscenza, per non creare il panico tra i prigionieri e non perdere il controllo del già precario equilibrio del ghetto, è anche vero che tale scrupolo umanitario, condannato dalla Arendt<sup>53</sup>, è comprensibile alla stregua del comportamento di un dottore nei confronti di un paziente terminale, consapevole che non esistono vie d'uscita e che è del tutto inutile far coltivare vane speranze negli altri o fiaccarne lo spirito sbattendogli in faccia la verità.<sup>54</sup> E questo, come suggerisce Scholem, lo poteva sapere, e lo poteva provare, solo chi realmente si trovava nella condizione di internato nel ghetto, e non chi ha scritto successivamente, nelle comodità del proprio studio newyorkese.

52 Ivi, p. 218.

53 H. Arendt, *La banalità del male*, cit., pp. 126-127.

54 Questa è la tesi accennata da Isaiah Trunk nell'imprevedibile saggio sull'argomento dal titolo: *Judenrat. The Jewish councils in Eastern Europe under Nazi occupation*, University of Nebraska Press, Lincoln, NE, 1996 (1972: the Macmillan Company, New York, NY).

#### 4. Zona grigia e arte consolatoria

Valutiamo ora da un'altra prospettiva la posizione accusatoria di Hannah Arendt. Nel capitolo II de *I sommersi e i salvati*, intitolato *La zona grigia*, Primo Levi solleva la questione che sta al fondo della nostra indagine, andando a scavare più in profondità le contraddizioni che Arendt lascia inevase e pregiudizialmente incomprese<sup>55</sup>. In quel capitolo Levi sostiene che la questione relativa alla dialettica tra vittime e carnefici non può essere affrontata se non si coglie l'*estremità* dell'esperienza del Lager. Fondare un giudizio sulla rete dei rapporti umani instauratisi all'interno dell'universo concentrazionario (in questo caso sia in un Lager di concentramento che di sterminio, ma anche in un ghetto) non può essere fatto stabilendo in modo univoco e definito il confine tra giusto e reprobato anche se, tuttavia, devono essere tenuti fermi due punti: a) comprendere che cosa significa agire in stato di costrizione, b) la necessità di non confondere le vittime con i persecutori e *il sistema da essi prodotto*, poiché tale confusione annullerebbe la capacità di definire il concetto di complicità e quello di collaborazionismo rispetto alla condizione di vittima (non dimentichiamo che tale problema toccò direttamente le vicende di Levi ad Auschwitz in quanto egli per un periodo ebbe la "fortuna" di lavorare nel laboratorio del campo al riparo, al caldo e con la possibilità di mangiare meglio degli altri internati<sup>56</sup>).

Levi è chiaro nel delineare i termini di un problema talvolta lasciato inavaso e che merita, a suo dire, una più attenta analisi: in particolare, egli mette a fuoco la questione relativa ai *prigionieri privilegiati* sui quali è importante riportare una considerazione preliminare imprescindibile per l'orientamento della nostra analisi:

È ingenuo, assurdo e storicamente falso ritenere che un sistema infero, qual era il nazionalsocialismo, santifici le sue vittime: al contrario, esso le degrada, le assimila a sé, e ciò tanto più quanto esse sono disponibili, bianche, prive di un'ossatura politica e morale [...]. Da molti segni, pare che sia giunto il tempo di esplorare lo spazio che separa (non solo nei Lager nazisti!) le vittime dai persecutori [...]. Solo una retorica schematica può sostenere che quello spazio sia vuoto: non lo è mai, è costellato di figure turpi o patetiche [...] che è indispensabile conoscere se vogliamo conoscere la specie umana, se vogliamo saper difendere le nostre anime quando una simile prova si dovesse nuovamente

55 Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, in *Opere*, Einaudi, Torino 1997, Vol. 4, pp. 1017-1044.

56 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, in *Opere*, Einaudi, Torino, 1997, Vol. 1, pp. 137-138.

prospettare, o se anche soltanto vogliamo renderci conto di quello che avviene in un grande stabilimento industriale.<sup>57</sup>

Per Levi, dunque, è necessario gettare luce sulle profondità di quel territorio che si colloca nel mezzo tra l'azione dei carnefici e del sistema concentrazionario organizzato secondo procedure burocratico-industriali, e la condizione delle vittime che, in alcuni casi, non possono essere tacitamente distinte soltanto tra coloro che hanno subito la sorte della distruzione e coloro che hanno collaborato a diversi gradi a questa distruzione. A tal proposito, uno dei punti fermi posti da Levi è la divisione in due categorie dei *prigionieri privilegiati*, i quali rispondevano all'urto della realtà concentrazionaria ponendosi in un particolare atteggiamento nei confronti del potere persecutorio.<sup>58</sup> In primo luogo vi sono coloro che costituivano le *funzioni terziarie* «innocue, talvolta utili, spesso inventate dal nulla [...]». Il loro privilegio [...] fruttava poco, e non li sottraeva alla disciplina e alle sofferenze degli altri». Coloro che operavano secondo tali funzioni vengono giustificati da Levi poiché sono «tutti coloro per cui il concorso nella colpa è stato minimo, e su cui la costrizione è stata massima».<sup>59</sup>

Poi ci sono gli altri privilegiati, che Levi definisce i *prigionieri-funzionari*, come i Kapos, i capibaracca, gli amministrativi, i guardiani, per i quali il giudizio di Levi è ben diverso, ma altrettanto complesso. Il punto centrale che Levi mette in evidenza relativo a questa seconda categoria di privilegiati è il fatto che a essi veniva concesso potere in quanto ben disposti a tributare ossequio all'autorità gerarchica, ottenendo un grado e una posizione che altrimenti non avrebbero mai raggiunto; ciò li spingeva in maniera irreparabile nell'abisso provocato da una mimesi e dall'identificazione con il carnefice che confermava il livello di compromissione e corruzione che il sistema nazista promuoveva per fortificare le sue radici: «Ma i collaboratori [...]. Non basta relegarli in compiti marginali; il modo migliore di legarli è caricarli di colpe, insanguinarli, comprometterli quanto più è possibile: così avranno con i mandanti il vincolo della correttezza, e non potranno tornare indietro».<sup>60</sup>

Il degrado cui sono stati sottoposti e l'assimilazione al livello del carnefice che le figure dei prigionieri-funzionari incarnavano non possono in alcun modo essere emendati dall'eventuale senso di colpa che li ha potuti

57 P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 1020.

58 «Dove esiste un potere esercitato da pochi, o da uno solo, contro i molti, il privilegio nasce e prolifera, anche contro il volere del potere stesso». Ivi, pp. 1021-1022.

59 Ivi, p. 1023.

60 Ivi, p. 1022.

attanagliare o dalle sofferenze che comunque hanno patito: per Levi essi non sono posizionabili al livello delle vittime anche se sono stati costretti ad agire in quel modo. Restano invece vittime del primo livello quelle cosiddette terziarie ed è proprio a questa categoria che possiamo assimilare la stragrande maggioranza di coloro che si trovavano nella condizione di privilegiati di Theresienstadt, il cui agire possiamo riferire allo *stato di costrizione conseguente a un ordine (Befehlnotstand)* e ai quali possiamo riferire queste parole di Levi: «un ordine infero, qual era il nazional-socialismo, esercita uno spaventoso potere di corruzione, da cui è difficile guardarsi. Degrada le sue vittime e le fa simili a sé, perché gli occorrono complicità grandi e piccole [...]. Come si comporterebbe ognuno di noi se venisse spinto dalla necessità e in pari tempo allettato dalla seduzione?».<sup>61</sup>

Assimilata, dunque, la condizione generale degli internati del ghetto di Terezín ai prigionieri privilegiati con funzioni terziarie (usiamo la terminologia di Levi in virtù delle condizioni generali di tutti gli internati, degli artisti di cui ci stiamo occupando e dei membri dello *Judenrat* che nel corso degli anni si sono susseguiti, con l'eccezione di Murmelstein)<sup>62</sup>, si pone ora la domanda fondamentale che stiamo inseguendo fin dall'inizio: *in che termini leggere il senso generale del fare arte (musicale) nel ghetto di concentramento di Theresienstadt? Quale radicale e ambiguo senso dell'arte si nasconde dietro la produzione musicale realizzata in tali circostanze estreme ed eccezionali? In che misura essa interroga il senso dell'arte moderna?*<sup>63</sup>

Karas interpreta la musica prodotta ed eseguita a Terezín come la testimonianza della lotta per affermare quell'umanità negata dalla segregazione, una reazione spirituale atta a ritrovare l'umanità attraverso l'arte: gli artisti di Terezín sarebbero espressione di una *modalità di redenzione* che si realizzerebbe attraverso l'arte musicale esemplarmente esibita nell'opera compiuta, la quale redime la condizione estrema in cui si trovavano gli internati (il reale nella sua abissale barbarie) *salvandoli* tramite il carattere elettivo e salvifico dell'arte stessa e restituendo loro quell'ideale perduto

61 Ivi, p. 1043.

62 Appare chiaro che non possiamo accostare l'esperienza dei *Prominenten* di Terezín né a quella dei Kapos di Bergen-Belsen o Mauthausen, né ai *Sonderkommando* di Sobibór o Treblinka, e nemmeno possiamo paragonare le condizioni di vita di Terezín a cosa accadeva ad Auschwitz, ovvero la riduzione del prigioniero alla condizione di *Muselman*.

63 Uso i termini "estremo" ed "eccezione" nelle accezioni fatte rispettivamente da Tzvetan Todorov, *Face à l'extrême*, Édition du Seuil, Paris 1994, e Giorgio Agamben, *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

di umanità. Dato questo punto di vista, che ha una sua legittimità perché considera l'arte come una categoria dello spirito che ha in sé la possibilità di redimere la realtà anche quando essa è sprofondata nell'abisso dell'abiezione e della distruzione, la domanda che abbiamo posto si traduce ora in questi termini: *la vitalità dell'arte musicale di Terezín è in grado di redimere la zona grigia in cui sono vissuti gli artisti, riscattando a un tempo la loro condizione di vittime dello sterminio nazista e quella di internati privilegiati?*

Ma anche dalla prospettiva di Karas emergono profonde ambiguità che non solo non risolvono il problema, ma anzi, spostano la domanda su un versante pericoloso in cui il senso del fare musica a Terezín può venire frainteso e collocato in un'area interpretativa piena di opacità. Domandiamoci: *c'è un modo per considerare la musica di Terezín un'arte che non sia frutto di una ragione compromessa e consolatoria, pur restando voce della realtà dell'abisso concentrazionario?* Come collocare, e in che maniera interpretare, l'attività artistica dei compositori e dei musicisti rinchiusi a Theresienstadt, in parallelo all'attività svolta dai membri del Consiglio ebraico (di un Edelstein, di un Eppstein, di un Murrelstein) o alle attività della *Freizeitgestaltung* e dei membri che la dirigevano? Come possiamo interpretare il senso della musica realizzata nel ghetto di concentramento nazista di Theresienstadt, del quale possiamo dire che è stato l'unico luogo in Europa in cui si è sviluppata un'attività culturale di eccellenza da parte di artisti e pensatori ebrei durante la Shoah?

Come è stato giustamente sottolineato, e anche qui lo abbiamo messo in evidenza, le attività artistiche della *Freizeitgestaltung* sembrano essere più il frutto di una reazione al pervertimento delle coscienze operanti nello stato di costrizione conseguente a un ordine<sup>64</sup>. Entro questo ambito problematico, la cui complessità non deve sfuggire per orientare una possibile riflessione su di esso che non lasci inevase le zone grigie che esso presenta, la domanda legittima su come sia stato possibile produrre e dedicarsi all'arte nello spazio concentrazionario estremo di Theresienstadt appare urgente e di non immediata soluzione.<sup>65</sup>

Tanto per esser chiari e porre in maniera pregnante la questione che emerge con urgenza dall'esperienza artistica di Terezín proveremo a formulare la nostra domanda in questi termini: per dare un senso all'esperien-

64 Facciamo riferimento a quanto scritto da Francesca R. Recchia Luciani nell'*Introduzione* all'edizione italiana del testo di Joža Karas, *La bellezza e il male totalitario. La natura ambigua e dolente della produzione artistica e musicale a Terezín*, in J. Karas, *La musica a Terezín 1941-1945*, trad. it., cit., p. 17.

65 Ivi, p. 23.

za artistica realizzata nel ghetto di Terezín è necessario capire quale sia l'estetica che dia ragione dell'attività di questi compositori rispetto all'estetica che potevano condividere con i carnefici. In altre parole, è necessario comprendere se l'arte musicale concentrazionaria sia inquadrabile in un'estetica che abbia caratteri sostanzialmente diversi rispetto a quella che potrebbe essere stata sostenuta anche dall'ideologia nazional-socialista, in quanto estetica e prassi nata e sviluppata anch'essa nella corrente di pensiero europeo. Insomma: si tratta di capire se l'agire artistico dei protagonisti di Terezín sia interpretabile nell'ambito di un'estetica la cui tradizione possa essere stata condivisa o meno da coloro che si trovavano sul versante dei carnefici, con i Tedeschi che avevano fondato e sostenuto l'ideologia nazional-socialista, ovvero si tratta di comprendere se è possibile interpretare l'arte musicale di Terezín in un modo che oltrepassi il piano di un'estetica condivisa con i carnefici.

Interpretare esteticamente la musica composta nel ghetto di Terezín vorrebbe dire mettere in questione alcuni aspetti del pensiero estetico sull'arte moderna per cogliere la distanza da quei caratteri che possono risultare condivisibili da quel pensiero che, in parte, si trova a fondamento della stessa idea nazionalsocialista come specchio deformato della corrente culturale europea generale. E questo è importante alla luce della domanda che mette in questione non solo la possibilità dell'arte "dopo Auschwitz", ma, più propriamente, della possibilità dell'arte "dentro Auschwitz".

Se, per esempio, partiamo dal carattere consolatorio e redentivo della musica di Theresienstadt (gli artisti componevano per reagire alla disumanizzazione ritrovando nell'arte gli ideali spirituali di umanità) vediamo che tale carattere poteva essere condiviso, seppure partendo da un'altra prospettiva, dagli stessi nazisti che coltivavano gli ideali artistici di una certa tradizione europea facendone un caposaldo della politica culturale del Terzo Reich: l'umanesimo razzista alla base dell'ideologia nazionalsocialista coltivava l'idea dell'arte come espressione e alimento dello spirito. Se poi consideriamo, da un punto di vista pragmatico, la modalità con la quale le SS tolleravano le attività culturali e ricreative di Theresienstadt, vediamo che tale controllo serviva a mantenere l'ordine del terrore proprio attraverso il supporto e il sostegno dell'uso consolatorio e distraente dell'arte – oltre all'uso propagandistico del ghetto. I Tedeschi delle SS potevano condividere il carattere consolatorio (o addirittura redentivo) della musica, dall'interno del progetto di distruzione degli ebrei (pur sapendo bene che niente, neppure l'arte, li avrebbe mai salvati), proprio perché erano perfettamente consapevoli che tale prospettiva rientra nella *visione classico-teologica dell'arte*, condivisa dalla stessa estetica nazionalsocialista.

In altre parole, il sospetto che ci induce a diffidare di una visione consolatoria e redentiva dell'arte, tale da coinvolgere anche quella prodotta a Theresienstadt, si iscrive nel dubbio che essa possa pacificamente inquadarsi nell'edificio dell'umanesimo classico, edificio che l'evento della Shoah ha in gran parte infranto e le cui rovine possono essere interpretate sulla base di 'un'estetica archeologica' che non tiene conto che questa distruzione ha minato intimamente le fondamenta di questo edificio.

E qui i motivi alla base di questi timori li raccogliamo dalle riflessioni di George Steiner.<sup>66</sup> È con le sue parole del 1966 che riformuliamo i dubbi qui posti relativi a un'interpretazione pacificante, consolatoria e umanistica dell'arte musicale di Theresienstadt:

Pensare alla letteratura, all'educazione, al linguaggio, come se non fosse successo nulla di molto importante in grado di sfidare il concetto stesso che noi abbiamo di tali attività, non mi sembra affatto realistico. Leggere Eschilo o Shakespeare – non parliamo di “insegnarli” – come se i testi, come se l'autorità dei testi nella nostra vita, fossero immuni dalla storia recente, è analfabetismo sottile ma corrosivo [...] significa che si cerca di prendere sul serio il complesso miracolo della sopravvivenza della grande arte [...]. Noi veniamo dopo. Adesso sappiamo che un uomo può leggere Goethe o Rilke la sera, può suonare Bach e Schubert, e quindi, il mattino dopo, recarsi al proprio lavoro ad Auschwitz. Dire che egli ha letto questi autori senza comprenderli o che il suo orecchio è rozzo, è un discorso banale e ipocrita [...]. Quali sono i legami, per ora assai poco compresi, tra gli schemi mentali e psicologici della cultura superiore e le tentazioni del disumano?<sup>67</sup>

Se una lettura dell'arte di Theresienstadt va intrapresa, e in particolare della sua musica, essa deve tenere conto che la moderna barbarie «scaturì, in una qualche maniera segreta, forse necessaria, dal cuore stesso della civiltà umanistica»<sup>68</sup>, e che si rende necessaria una presa di posizione che modifichi radicalmente la prospettiva interpretativa; una prospettiva che

66 G. Steiner, *Linguaggio e silenzio*, trad. it. di R. Bianchi, Garzanti, Milano, 2006, p. 9.

67 Ivi, pp. 9-10. Nel già citato saggio di Édouard Husson, *Heydrich e la soluzione finale*, si rileva come Heydrich fosse un talentuoso violinista, capace di suscitare emozioni negli ascoltatori (Ivi, p. 5). Figlio di Bruno Heydrich, compositore e direttore del conservatorio di Halle, Heydrich è cresciuto in un ambiente sereno e nello stesso tempo severo, giungendo a essere l'individuo che, nelle parole di Husson, «incarna il classico stereotipo delle SS: individui colti e insieme assassini, appassionati di Mozart e insieme capaci di ordinare massacri e genocidi, individui che hanno portato all'estremo il paradosso della “patria dei poeti e dei pensatori” diventata quella dei “giudici e dei boia”». Ibidem.

68 Ivi, p. 165.

stabilisca, nello stesso tempo, una nuova possibilità di discorso all'indomani della distruzione (e Arendt, Bloch, Adorno, Levi-Strauss, insieme a Kafka, Broch, Kraus e Wittgenstein sono figure che Steiner considera importanti al fine di una tale nuova comprensione<sup>69</sup>) tenendo presente un punto che Steiner ritiene decisivo e che noi condividiamo, che:

Gli uomini sono complici di ciò che li lascia indifferenti. È questo fatto che deve, a parer mio, rendere prudente l'ebreo nell'ambito della cultura occidentale, che deve indurlo a riesaminare gli ideali e le tradizioni storiche che, in Europa certamente, hanno impegnato il meglio delle sue speranze e del suo genio. La casa della civiltà non si è rivelata un riparo.<sup>70</sup>

Deve essere dunque in una prospettiva del tutto diversa che si deve affrontare il discorso sull'arte di Theresienstadt: una prospettiva che abbandoni i canoni di un'estetica edificante e consolatoria, che si ponga nel solco di una rottura con l'ottimismo socratico e umanistico proprio perché guarda in faccia lo choc provocato dall'evento della barbarie distruttiva che si è rivelata nel cuore dell'Occidente come un suo frutto maturo non dimenticando, dato che si tratta di opere prodotte di intellettuali ebrei assimilati e integrati nella cultura europea, la cui declinazione nazional-socialista li ha ghettizzati, che tali opere devono essere comprese attraverso la lente di quella prudenza verso la cultura e di quel riesame degli ideali e delle tradizioni europee, in particolare estetiche.

### 5. Per una radicale trasformazione della metafisica

L'iscrizione dell'assassinio burocratico di milioni di persone nel motto "Fiat ars – pereat mundus", che Walter Benjamin cita in chiusura del saggio sull'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, indica quale sia il nucleo di quella *teologia dell'arte* (il compimento dell'arte per l'arte) che si manifesta nella forma compiuta dell'estetizzazione della politica perseguita dal fascismo.<sup>71</sup> Vale la pena soffermarsi su queste pagine

69 Ivi, p. 164.

70 Ivi, p. 166.

71 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Opere complete*, Ed. it. a cura di E. Ganni, vol. VI, Einaudi, Torino 2004, p. 303, e Theodor W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., pp. 326-369. Altri riferimenti qui implicitamente richiamati sono: George L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse*, trad. it. di L. De Felice, Mulino, Bologna 1975, in part. pp. 49-113; Fre-

conclusive del saggio benjaminiano del 1936 per orientare le risposte alle domande che più sopra abbiamo posto.

Benjamin riconosce nella massa il soggetto in cui oramai avviene l'incontro abituale con l'arte e le sue opere nell'epoca della modernità tecnica. Alle masse si contrappone l'elitario amante dell'arte che cerca nell'opera quel raccoglimento e quella concentrazione che egli ritiene essere l'autentico momento della fruizione artistica. Le masse, invece, cercano la distrazione come modalità della partecipazione all'opera d'arte venendosi così a creare due atteggiamenti distinti e in contraddizione tra loro: «colui che si raccoglie davanti all'opera d'arte vi si sprofonda, penetra nell'opera [...]. La massa distratta, al contrario, fa sprofondare l'opera d'arte dentro di sé; la lambisce con il suo moto ondoso, la avvolge nei suoi flutti».<sup>72</sup>

Elemento decisivo dell'atteggiamento di distrazione di fronte all'opera d'arte, e dello sprofondare dell'opera nel tessuto della massa, è l'abitudine che riesce a far assolvere all'individuo quei compiti nuovi che nuove forme artistiche sollecitano all'appercezione. Per Benjamin questo atteggiamento coinvolge tutti i settori dell'arte ma, in particolare «il sintomo di profonde modificazioni dell'appercezione, trova nel cinema lo strumento più autentico su cui esercitarsi».<sup>73</sup>

Il passo successivo è quello della consapevolezza che questo atteggiamento dell'appercezione è basato sulla distrazione è caduto sotto il dominio del fascismo che è riuscito a impossessarsi dell'arte con lo scopo di riuscire, attraverso essa, a mobilitare le masse creando una rete di controllo delle dinamiche percettive senza modificare i rapporti di proprietà e fornendo alle masse modalità di espressione che conservino tali rapporti di forze e di proprietà, ossia controllando e gestendo la mobilitazione poggiando sulla leva della distrazione. In tal modo, e coerentemente, *il fascismo tende all'estetizzazione della vita politica* espressa nell'urlo marinettiano: «Bella è la guerra!». Tale estetica della guerra – nel mantenimento dei rapporti di proprietà e nel controllo delle dinamiche percettive, nell'uso strumentale della mobilitazione delle masse e nell'uso propagandistico della ricezione abituale distratta sottoposta all'apparecchiatura della riproduzione tecnica – porta contemporaneamente all'eliminazione dell'aura e alla distruzione del mondo. È dalla guerra che Marinetti si aspetta il *soddisfacimento artistico della percezione sensoriale modificata dalla tecnica inteso come re-*

---

deric Spotts, *Hitler e il potere dell'estetica*, trad. it. di E. Borgese, Johan & Levi Editore, Monza 2012.

72 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., pp. 299-300.

73 Ivi, p. 301.

ale compimento dell'arte per l'arte. Ma questo processo di estetizzazione non cancella né il godimento artistico (moltiplicato nella fruizione distratta della spettacolarizzazione) né il valore dell'arte (che rinuncia all'aura sostituendola con lo spettacolo di sé e del proprio annientamento). Anzi, essa conserva, proprio nel perire del mondo e nel godimento estetico di prim'ordine, quella *fusione della metafisica con la cultura* che sembrava alla portata di un'umanità felice e che, invece, si è rovesciata nel suo opposto ammutolendola e rendendola nulla nella barbarie che annulla la vita della cultura stessa.

Considerare l'esperienza artistica di Terezín come l'estrema realizzazione di una ritrovata umanità nell'arte consolatoria, nello spettacolo artistico e nel gioco creativo finalizzato alla distrazione rischierebbe di assimilare quest'arte sullo stesso piano di quell'arte che emerge dall'abisso dell'estetizzazione. Di fatto anche a Terezín si assistevano a spettacoli di musica, teatro e varietà al solo scopo di distrarre gli internati proponendo loro quella stessa dimensione consolatoria e promettendo loro quell'attimo di felicità che manteneva viva la dimensione umanitaria. Tuttavia l'arte di Terezín, almeno quella che scaturiva dalla riflessione creativa delle menti dei compositori lì prigionieri, *deve poter essere interpretata come la messa in discussione dell'estetica figlia della ragione strumentale: essa deve poter essere una radicale reazione a questa e non una mera propaggine o una sua dimensione parallela sul versante delle vittime.*

Se l'esperienza di Auschwitz ha ridicolizzato la costruzione di un senso dell'immanenza, come scrive Adorno nella parte conclusiva della *Dialettica negativa*,<sup>74</sup> ciò è dovuto sia al fatto che è stata resa indifferente la vita del singolo individuo, sia perché lo stesso morire – come abbiamo accennato sopra – è stato annullato insieme all'annullamento dell'individuo, e con esso anche il timore della morte stessa. Non c'è più nulla da temere per chi ha in sé annientato il *principium individuationis*, per chi vive una vita indifferente: anche se è possibile scrivere una poesia dopo Auschwitz e fare arte nell'epoca del post-abisso, rimane la questione se sia possibile vivere dopo la burocratizzazione della morte e la colpa del sopravvissuto, a cui ha risposto la freddezza borghese che coglie nell'accecamento la nullità dell'esistenza l'essere spettatori di qualcosa cui non si partecipa più.<sup>75</sup>

Anche Adorno mette in guardia dalla fusione di metafisica e cultura e lo fa, negli anni 1965-1966 che preparano e danno alla luce la *Dialettica negativa*, sfiduciando la metafisica basata sul modello aristotelico dell'au-

74 Th. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 326.

75 Ivi, p. 329.

toriflessione. Nelle pagine delle lezioni che precedono la *Dialettica negativa* Adorno sottolinea il rischio della metafisica di risolversi nel principio di identità – il pensiero di pensiero – e, di conseguenza, di dissolversi in un'ontologia dell'identità-totalità assoluta in cui tutto è ricondotto all'indistinzione dei principi ultimi: il fine supremo è il sommo bene che fa tutt'uno con il bello compiuto il quale, a sua volta, è il vero, nel quadro di un Assoluto in cui essenza ed esistenza sono identiche.<sup>76</sup> Una tale visione non può, secondo Adorno, che condurre a una sfiducia nella metafisica tradizionale poiché testimonia «contro il fatto che l'ontologia riesca realmente anche a dominare le entità che pretende di estrapolare – il fatto che essa non può mai mantenere separate queste entità, ma alla fine le pone tutte in una unità senza poter mantenere la loro divisione in questa unità».<sup>77</sup>

Siffatta totalità del pensiero non dice più alcunché, svuota la capacità della filosofia di fare distinzioni e di procedere, attraverso queste, alla determinazione reale dei distinti e al loro collegamento – alla ricerca delle connessioni – facendo perdere alla filosofia la capacità di cogliere ciò che le viene dall'esterno. Siffatta filosofia si chiude, così, nell'ambito di una mera concettualizzazione delle idee teologiche di fondo la cui tesi generale è sintetizzata dalla formula del *pensiero di pensiero* (la struttura dell'essere è identica a quella del pensiero).<sup>78</sup> Ciò porta Adorno a riconoscere che la questione della metafisica deriva dal processo di ipostatizzazione delle forme pure del pensiero (l'onto-logica) come forme pure dell'essere (l'ontologia) e, quindi, dal riconoscimento che il pensiero si erge a fondamento della metafisica anzi, che *esso stesso sia la metafisica*. La conseguenza riconosciuta da Adorno è la nostra perdita di innocenza nei confronti della metafisica a motivo della fusione tra metafisica e cultura come promessa di un'umanità felice e che si è, invece, rovesciata nella barbarie: «la metafisica non può essere più nient'altro che una *riflessione* sulla metafisica, e allora ciò presuppone innanzi tutto una specie di autoriflessione critica del pensiero nel senso che con questa autoriflessione del pensiero e delle forme pure del pensiero ci si rende conto se il pensiero e le sue forme costitutive siano *effettivamente* l'Assoluto».<sup>79</sup>

La nostra perdita di innocenza e la sfiducia nella metafisica vanno di pari passo. A esse Adorno risponde con un'analisi immanente, in senso dialettico, del pensiero, tale che «il pensiero stesso, in quanto qualcosa di

76 Theodor W. Adorno, *Metafisica*, trad. it. a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2006, pp. 116-117.

77 Ivi, p. 117.

78 Ivi, pp. 119-120.

79 Ivi, p. 120.

condizionato e di intessuto nella condizionatezza, non può essere trasformato da parte sua nell'Assoluto di cui ha sempre svolto la funzione nella metafisica tradizionale». <sup>80</sup>

Ciò porta ad abbandonare una volta per tutte l'equiparazione tra bene, bello e vero posta nella sfera di un immutabile che si contrappone alla realtà contingente considerata, questa, come effimera e inferiore e, conseguentemente, ciò porta a mutare radicalmente i contenuti della metafisica determinando una nuova e diversa possibilità di leggere la sua esperienza in senso dialettico: una metafisica che accolga in sé in modo radicale l'elemento intratemporale (l'esistente) in quello che è il segno più profondo del Novecento, "Auschwitz":

E chi continua a coltivare la metafisica di vecchio stile senza preoccuparsene e considera ciò che è successo, al pari di tutto ciò che è semplicemente terrestre e umano, come qualcosa che sta al di sotto della dignità e della metafisica, e quindi lo allontana da sé, costui si rivela un non-uomo; e la disumanità che necessariamente si cela in un simile atteggiamento deve certamente anche contagiare il concetto stesso della metafisica che così procede. <sup>81</sup>

Lo spartiacque tra vecchia e nuova metafisica è, dunque, Auschwitz: con ciò è aperta la strada a un'esperienza metafisica che finalmente faccia i conti con il mondano e l'intratemporale; un'esperienza che porti con sé anche le rilevanza dell'esperienza estetica poiché ne muta radicalmente il senso. Da ciò l'urgenza della nostra domanda di fondo qui discussa. Per Adorno, dopo Auschwitz, non v'è alcuna possibilità di pensare *la positività di un senso nell'essere*; è impossibile riproporre il carattere affermativo della metafisica, sia nell'unità-identità di bene, bello e vero, sia nella distinzione tra eternità immutabile e temporalità in divenire: «L'affermazione di un'esistenza o di un essere, concepito come in sé dotato di senso e ordinato al principio divino, sarebbe, come tutti i principi del vero, del bello e del buono che i filosofi hanno concepito, soltanto un puro scherno rispetto alle vittime e all'immensità del loro supplizio». <sup>82</sup>

A questo punto le istanze sollevate da Steiner e i dubbi che abbiamo avanzato iniziano a trovare un terreno su cui crescere e svilupparsi. Se non si vuole schernire le vittime dell'abisso è necessario superare il senso positivo della metafisica che pretenderebbe di dare un senso all'orrore avendo come presupposto un qualche ordine dell'essere, seppur misterioso. *Il*

80 Ivi, p. 121.

81 Ivi, p. 123.

82 Ibidem.

*mondo dopo Auschwitz non può essere lo stesso di quello di prima*, scrive Adorno, e ciò vuol dire che anche la metafisica non può essere la stessa di prima: essa deve prendere coscienza che se ciò è stato *possibile*, allora può essere possibile *di nuovo* ma, soprattutto, che Auschwitz è stato *innanzitutto* possibile.<sup>83</sup>

A questo punto Adorno introduce un ulteriore elemento di analisi attraverso un concetto che già abbiamo avuto modo di marcare. Egli scrive: «Al cospetto di queste esperienze l'affermazione di un senso, posto *formaliter* nella metafisica, si è trasformata in ideologia, cioè in una vuota consolazione che assolve al contempo una funzione molto precisa nel mondo come esso ormai è; cioè quella di tenere gli uomini alla sbarra».<sup>84</sup>

Qui la consolazione diventa un carattere che contraddistingue la trasformazione della metafisica in ideologia; considerare l'esperienza artistica di Theresienstadt – sia quella creativa che quella ricreativa – nel quadro di un'estetica della consolazione e della conciliazione vorrebbe dire ricondurla a quell'ordine affermativo dell'essere in cui vero, bene e bello fanno tutt'uno e che l'esperienza dell'abisso ha ormai annullato chiudendo gli uomini in una gabbia insieme alla promessa di una redenzione. L'estetica che deve ripensare la musica e l'arte di Terezín non deve trasformarsi, a sua volta, in ideologia, pena la condivisione della stessa sorte occorsa alla metafisica: quella che ha visto in essa *infrangersi la sua tradizionale compatibilità con l'esperienza intramondana*, in un'assurda rincorsa al postulato per cui non si può vivere in un mondo senza senso – alla pretesa che un senso comunque deve esserci.<sup>85</sup>

Richiamando le pagine della *Dialettica dell'illuminismo* (1947) in cui Adorno, insieme a Horkheimer, ha definito lo sterminio come la morte dell'*esemplare* e non più la morte dell'Io – perché l'Io è stato liquidato proprio all'interno del processo di burocratizzazione e di controllo che ha ridotto gli uomini all'interno di una totalità sotto il principio dell'autoconservazione – egli riconosce come non più possibile la conciliazione della vita (come qualcosa in sé pieno e compiuto) con la morte.<sup>86</sup> La liquidazione dell'Io non ammette più tale conciliazione: non v'è più un soggetto in grado di fare esperienza piena della morte in quanto esperienza singolare. Il genocidio si è rivelato come una contraddittoria integrazione assoluta in una totalità in cui, da un lato, non esiste più alcuna singolarità annullata dalla

---

83 Ivi, p. 125.

84 Ibidem.

85 Ivi, p. 127.

86 Ivi, p. 128.

perfetta organizzazione, dal controllo totale e dall'indifferenziazione delle vittime; e, dall'altro, l'individuo è rigettato indietro nella sua atomizzazione, sorretta a malapena dall'istintiva ed elementare autoconservazione:

che quindi ciò che è oggettivamente divenuto assolutamente indifferente [...] il fatto che al tempo stesso il singolo non ha nient'altro che questa realtà assolutamente indifferente; il fatto che quindi ciò che deve conoscere come privo di senso viene imposto come il senso della propria esistenza; anzi, il fatto che una vita che in fondo non è che mezzo per il fine della sua autoconservazione, al tempo stesso appunto per questo viene stregata e feticizzata in un fine.<sup>87</sup>

È proprio all'incrocio di questa impossibile conciliazione tra la vita non più soggettiva e la morte totale che Adorno ripensa il suo detto riguardo all'impossibilità di scrivere una poesia dopo Auschwitz – impossibilità che si iscrive all'interno della fusione di metafisica e cultura che ha generato Auschwitz insieme al processo di estetizzazione – detto che egli aveva pronunciato in chiusura del saggio del 1949 dal titolo *Critica della cultura e società*, su cui vale la pena soffermarci.<sup>88</sup>

Adorno arriva a determinare la formula dell'impossibilità di scrivere poesie dopo Auschwitz dopo aver smascherato le antinomie poste nella dialettica del concetto di libertà spirituale della società borghese e nel ruolo del critico della *Kultur*. Tali concetti si scontrano con la realtà determinata dalla società borghese, in particolare si modellano sulla scia di un conformismo come conseguenza dell'essere soggiogati all'interno di una sfera anonima di controllo frutto della progressiva socializzazione dei rapporti. A nulla è valsa l'emancipazione dalla tutela teologico-feudale: lo spirito si è adeguato alle leggi di mercato sottomettendosi a una totalità in cui ogni individuo non è che un essere per gli altri. Con ciò è tolta ogni possibilità di differenza alla coscienza dell'individuo, con il risultato che «l'apparenza di libertà rende la presa di coscienza della propria non libertà incomparabilmente più difficile di quanto non fosse nella contraddizione con l'aperta mancanza di libertà, e rafforza in tal modo la dipendenza».<sup>89</sup>

Questo atteggiamento di dipendenza è proprio, secondo Adorno, del critico della *Kultur* che si è assoggettato all'ideologia nella forma della *fede nella cultura come tale*. Il critico pensa di essere libero nel suo pensare, ma

87 Ivi, p. 132.

88 Th. W. Adorno, *Critica della cultura e società*, in *Prismi*, trad.it. di C. Mainoldi, Einaudi, Torino 1972, pp. 3-22. Va sottolineato che il titolo originale è *Kulturkritik und Gesellschaft*, per cui qui il termine *Kultur* indica non solo l'ambito culturale in senso stretto, ma l'orizzonte della civiltà occidentale.

89 Ivi, p. 6.

la sua fede nella cultura lo schiaccia in una dimensione di non-libertà di cui non è affatto consapevole. Tale atteggiamento è condiviso sia da coloro che si sono sottomessi all'idea di *Kultur* come pura ostentazione e sia da coloro che ammirano gli spiriti giganti dell'ufficialità: costoro sono emblematicamente rappresentati dai fascisti in camicia bruna. L'ideale nella fede della cultura, oggettivata nel concetto di *bene culturale* e avvolta nel processo di razionalizzazione che instaura il *valore culturale*, è condiviso dal borghese in camicia bruna così come dal critico che ostenta una libertà di spirito che non ha: se a Terezín le SS consentivano le attività della *Freizeitgestaltung* ciò era possibile sì per un fattore di ordine sociale del ghetto, ma anche perché essi ritenevano che il valore ricreativo del bene culturale rientrava perfettamente nella logica del controllo totale degli individui il cui assoggettamento era marcato, piuttosto che eluso, dalle esperienze estetiche e artistiche ivi realizzate.

La riproposizione di una consolazione e umanizzazione che venivano, e vengono, pretese da quelle esperienze – soprattutto da coloro che le interpretano come tali – rientravano perfettamente nella feticizzazione del concetto di *Kultur*, ovvero nel fatto che la cultura veniva reificata divenendo cultura di se stessa. Così come questa si è feticizzata sotto la *crescente barbarie da predominio dell'economia*<sup>90</sup>, allo stesso modo la promessa di *Kultur* che le esperienze artistiche di Terezín sembrano evocare rischiano, se interpretate in chiave consolatoria, di essere appiattite sulla totalità di cui gli stessi carnefici erano dialettici protagonisti. Solo se quelle opere vengono interpretate come non finalizzate al loro scopo e non come promesse di umanità redenta, esaurendo così il senso nella loro realizzazione immanente, allora è possibile restituirle quel *rapporto col reale processo della vita della società* da cui si sono separate attraverso i recinti concentrazionari, per dare voce all'abisso e compattarsi in un'effettiva dimensione di libertà specchio sincero della realtà.<sup>91</sup>

L'arte di Theresienstadt non può essere letta come un ritirarsi in sé per far emergere *la cultura di se stessa*: ciò rientrerebbe nel processo di degenerazione della *Kultur* a mera ideologia, lo stesso processo che vedeva coinvolta la *Kultur* estetica nazista sulla scia di quella borghese europea, avente come fine quello di pervenire a se stessa: «Giacché solo nel suo ritirarsi in se stessa alla cultura borghese si dischiude l'idea d'essere mon-

90 Ivi, p. 9.

91 Ivi, p. 8.

da dalle tracce deturpanti dell'inumanità che, pervadendo tutte le sfere dell'esistenza, assurge a totalità». <sup>92</sup>

Anche i nazisti condividevano l'idea di una totalità della *Kultur*: non possiamo permettere che l'arte di Terezín rientri all'interno di questa totalità mitica che trasforma la vita nell'ideologia della reificazione. E non lo permette nemmeno la riflessione adorniana nel momento in cui ripensa la possibilità dell'arte dopo Auschwitz: essa sarà possibile proprio perché è fuori da quella vecchia e malata totalità. Solo se la coscienza critica – e nel caso di Terezín il senso della sua produzione artistica e la riflessione che su di essa si pone – si emancipa rispetto al processo di reificazione della *Kultur* è possibile una lettura estetica che non distolga semplicemente lo sguardo dall'orrore, ma ne dia voce senza diventarne un suo complemento esteriore o vanamente etico. <sup>93</sup>

Solo dopo aver approntato una teoria dialettica della critica sarà possibile comprendere il fenomeno nella sua reale portata, come superamento della *Kultur* totalizzante: «La soglia della critica dialettica rispetto alla critica della cultura è nel fatto che la prima innalza la seconda sino al superamento dello stesso concetto di cultura». <sup>94</sup>

Tale critica immanente e dialettica avrà tra i suoi scopi quello di smascherare i processi che controllano l'ordine costituito delle preformazioni sociali, compresa la divisione del lavoro tra lavoro fisico e lavoro spirituale – tempo libero compreso – non certo per disinteressarsi della cultura, bensì per riformarla emancipandola dalla totalità ideologica all'interno della quale essa si conforma divenendone organica e asservita: «anche la teoria delle ideologie è divenuta, da strumento di conoscenza, uno strumento per tener la conoscenza sotto tutela». <sup>95</sup>

Questo è, in sintesi, il compito della critica immanente sottratta al dominio dell'ideologia: «Fare una critica immanente delle configurazioni spirituali significa cogliere nell'analisi della loro forma e del loro senso la contraddizione tra la loro idea obiettiva e quella pretesa, e dare un nome a quanto la consistenza e inconsistenza delle configurazioni in sé esprime circa la struttura effettiva dell'esistenza». <sup>96</sup>

Proprio la consapevolezza adorniana di quale ruolo giochi il tempo libero o il passatempo (ricordiamo che l'associazione di Terezín si chiamava, appunto, *Freizeitgestaltung*) ci aiuta a cogliere un ulteriore elemento con il

---

92 Ibidem.

93 Ivi, p. 14.

94 Ivi, p. 15.

95 Ivi, p. 16.

96 Ivi, p. 19.

quale la critica immanente può finalmente interpretare l'arte di Terezín. Se anche il tempo libero ricade all'interno del controllo dell'ordine costituito, se il passatempo non è che un'appendice che rende apparentemente importante ciò che si manifesta come coerente espressione dell'ordine sociale e, nello specifico, della *Kultur* divenuta ideologica – in tal senso tempo libero e passatempo si assoggettano alla totalità neutralizzata e precostituita – allora anch'essi sono epifenomeni dell'ideologia della reificazione, edificata dalla falsa coscienza che si serve di essi per conservare la vita in modo neutro e far rientrare le parti nella totalità ordinata.<sup>97</sup> In tal modo l'esperienza di Terezín *non* deve poter essere vista come distrazione di fronte all'opera d'arte, che le masse polarizzate nei processi di feticizzazione e industrializ-

97 Adorno tornerà a scrivere sul tempo libero in uno scritto del maggio 1969 contenuto nella raccolta dal titolo *Parole chiave. Modelli critici*, trad. it a cura di T. Perlini, SugarCo, Milano 1974, pp. 77-92. In quel saggio-intervista Adorno rimarca il fatto che anche nel cosiddetto tempo libero (cioè il tempo non occupato dal lavoro) si prolunghi lo stato di non-libertà, stato di cui gli uomini, tuttavia, non sono affatto consapevoli. Di fatto il tempo libero serve alla morale dominante per ripristinare la forza-lavoro (Ivi, p. 82) proprio nel momento in cui esso è organizzato come momento di distrazione dal lavoro stesso (il tempo libero non deve rammentare in nulla il lavoro) all'interno di una precisa e definita bipartizione della vita che non fa che reificare il carattere generale razionale dell'esistenza. La libertà viene funzionalizzata, l'hobby viene ideologizzato e commercializzato, il volere degli uomini viene in realtà imposto dall'esterno: «Gli uomini non si accorgono di quanto siano schiavi proprio là dove si sentono in sommo grado liberi, perché la regola di tale non-libertà è stata astratta da loro». (Ivi, p. 84). Di fatto, riconosce Adorno, ogni attività superflua, ogni stato di ozio e di noia, ogni azione priva di senso del tempo libero è assoggettata e socialmente integrata: essa è immediata prosecuzione del lavoro. Partendo ancora una volta dal concetto di industria culturale Adorno sottolinea come ogni meccanismo di produzione all'interno dell'industria culturale regoli il consumo sia nell'ambito dei prodotti materiali sia nel processo vitale spirituale, per cui «l'industria culturale domina e controlla effettivamente e completamente la coscienza e l'inconscio di coloro a cui essa si indirizza» (Ivi, p. 89). In tal modo è dubbio che si possa parlare di coscienza dei consumatori nell'ambito generale dell'industria culturale stessa, dal momento che questa è diventata un ambito totalitario: la riproduzione del sempre-uguale che ha lo scopo di distrarre temporaneamente gli uomini dal dominio del lavoro (Ivi, p. 90). È, perciò, di tutta evidenza, che le esperienze musicali e artistiche di Terezín non possono essere semplicemente ricondotte ad attività del tempo libero di internati in un ghetto di concentrazione se si ritiene che tali esperienze artistiche, e i prodotti che esse hanno generato, debbano sopravvivere alla distruzione e alla barbarie in cui sono nate. Ancora una volta, esse non sono distrazioni consolatorie in cerca di un'umanità perduta, quanto voci di un silenzio che grida con forza la coscienza della non-libertà.

zazione della cultura sperimentavano, e *non* può ridursi a mero fenomeno del tempo libero degli internati nel ghetto.

Nell'esperienza di Terezín dobbiamo, perciò, cogliere non l'astratta conciliabilità con un ideale di umanità che, proprio in quel momento, stava precipitando nell'abisso attraverso le categorie frutto della fusione di metafisica e *Kultur*, quanto l'inconciliabilità dei momenti costitutivi dell'oggetto i quali, certamente, non si sciolgono né nell'ipotesi di una riconciliazione astratta con la vita, né tantomeno nel superficiale momento di ricreazione e di distrazione. La critica immanente si pone *realmente* di fronte alla struttura effettiva dell'esistenza e quando ne rinviene un'insufficienza essa

Investiga la logica delle sue aporie, pone in luce l'irrisolubilità già insita in quel dato compiuto. In tali aporie essa riconosce quelle sociali. Ma riuscita, per la critica immanente, non è tanto la creazione che concilia le contraddizioni obiettive convogliandole nella frode dell'armonia, quanto piuttosto quella che l'idea dell'armonia sappia esprimere negativamente, calando pari pari, inflessibilmente, le contraddizioni nella sua più intima struttura.<sup>98</sup>

È, dunque, con lo strumento della critica immanente che possiamo guardare all'esperienza artistica di Terezín, ma non per interpretarla alla luce di una visione della *Kultur* neutralizzata e preordinata, totalizzante nella sua forma ideologica di *cultura per la cultura*: l'inconsistenza di questa *Kultur* reificata nella forma della réclame, della menzogna, del ciarpame non deve inghiottire l'esperienza artistica di Terezín ritenendola solo un ponte verso la ricostituzione organica del valore culturale dell'operazione. Se è possibile scrivere una poesia dopo Auschwitz, per usare ancora una volta l'interrogativo adorniano, allora Terezín deve costituire un ponte verso questa possibilità, un ponte che scavalchi la fusione di metafisica e *Kultur* di cui Auschwitz costituisce un'espressione aberrante.

Per rendere concreto tutto ciò, e tornando al corso sulla metafisica del 1965, è necessario che all'istituirsi di una critica immanente corrisponda una metafisica in grado di *pensare contro se stessa*, ovvero una metafisica che sciolga il legame con l'ideologia della *Kultur* e si misuri con l'estremo e con l'impensabile, *per avere ancora un diritto in quanto pensiero*<sup>99</sup>. Essa deve essere una metafisica in grado di generare una riflessione filosofica che non abbandoni il terreno dell'orrore e dell'estremo: *una filosofia che non vada via da dove c'è la carogna, la puzza e la putrefazione*, ma che

98 Th. W. Adorno, *Critica della cultura e società*, cit., p. 20.

99 Th. W. Adorno, *Metafisica*, cit., p. 139.



si confronti e cerchi di rendere conto dell'indicibile, consapevole tuttavia, che *dopo Auschwitz la Kultur è fallita fino nel più profondo*.<sup>100</sup>

Quale medicina, allora? Di nuovo un pensiero critico (immanente) che tolga il velo dell'ideologia totalizzante e sia in grado di *prendere coscienza del momento di falsità proprio là dove questa falsità si frainde come verità*<sup>101</sup>. È sotto questa luce che si rende necessaria la lettura dell'esperienza artistica di Terezín: bisogna porsi definitivamente al di là di coloro che difendendo la civiltà ideologicamente reificata – la *Kultur* risorta dalle ceneri dei forni crematori – si rendono complici della sua falsità:

Questo diviene forse evidentissimo nel fatto che [...] l'ambito della cultura (*Kultur*) risorta, quindi di una cultura che ritira fuori i tradizionali valori del vero, del bello e del buono, come se non fosse successo niente – che questa sfera della cultura risorta è proprio l'immondizia e la spazzatura davanti alla quale questa cultura fugge [...] davanti alla quale si ritira. Questa cultura risorta assomiglia, per così dire, alle macerie che essa rimuove e sulle quali si è così alla meno peggio e miseramente di nuovo installata<sup>102</sup>

Tuttavia non bisogna tacere di fronte al fallimento della civiltà e allo svelamento dell'ideologia; non si può e non si deve arretrare di fronte al frastuono della barbarie: sulle rovine del fallimento riemerge la necessità di una cultura in grado di reagire e di dare voce artisticamente ai vinti, smascherando la contraddizione che, da un lato, vorrebbe difendere la *Kultur* reificata e, dall'altro, ne registra lo smacco definitivo.

È all'interno di questa contraddizione, per assumerla e attraversarla con la piena coscienza delle condizioni storico-culturali in cui si è prodotta, che l'arte di Terezín trova una sua nuova lettura. Essa non deve essere uno strumento di reificazione ideologica della consolazione metafisica; non deve essere assunta a fondamento di una *Kultur* risorta, pena la sua neutralizzazione e normalizzazione; non deve rischiare di essere fraintesa nella sua verità cercando questa nella falsità e nella continuità del tempo libero con la non-libertà; non deve essere letta con i canoni della *Kultur* risorta e pacificante alla ricerca di un'umanità perduta e incenerita. Ciò non è più dato nel momento stesso in cui le questioni metafisiche sono toccate direttamente dal fatto che Auschwitz sia stato possibile, fatto che manda in pro-

100 Ivi, pp. 141 e 142. Di qui l'importanza dell'arte drammatica di Beckett che appare ad Adorno l'unica opera metafisica rilevante del dopoguerra. Si veda il saggio *Tentativo di capire il Finale di partita*, in *Note per la letteratura, 1943-1961*, trad. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino 1979, pp. 267-308.

101 Ivi, p. 143.

102 Ivi, p. 144.



testo la stessa tesi metafisica dell'esistenza di un senso del mondo, essendo venuta meno ogni costruzione di un nesso logico tra la realtà di Auschwitz e l'astrattezza delle idee metafisiche stesse: «entro le costellazioni in cui facciamo esperienza, tutte le tesi tramandate affermative o positive della metafisica...si trasformano semplicemente in blasfemia».<sup>103</sup>

Il tempo dopo Auschwitz è un tempo in cui ogni *grande e nobile parola* non ha più senso, se essa pretende di commensurarsi con l'esperienza; gli ideali fondativi della *Kultur* si rivelano come una copertura del male stesso, il quale si impadronisce di quelle grandi e nobili parole non per svelare se stesso, ma per nascondersi dietro una maschera al fine di agire indisturbato<sup>104</sup>. Terezín non può essere raccolta e interpretata attraverso queste grandi parole oramai impronunciabili. In stretta analogia a questa considerazione troviamo le parole di Charlotte Opfermann concernenti le attuali rappresentazioni delle opere di Terezín:

Queste presentazioni servono a mantenere il mito della presunta attiva vita culturale nel campo, alleviando la coscienza di un mondo che rimase inerte mentre milioni di innocenti venivano torturati e uccisi.[...]. I ricercatori e coloro che cercano Verità e Bellezza nella sofferenza e nella distruzione che conosciamo come l'Olocausto trovano un ingannevole senso di conforto nella credenza che vi fosse (questo gli piace pensare) un luogo dove la speranza e le attività culturali fiorissero.<sup>105</sup>

Attraversando la lezione di Lord Chandos, facendo sue la filosofia del linguaggio di Wilhelm von Humboldt e la critica al linguaggio di Karl Kraus, Adorno riconosce nel tentativo di interpretare positivamente le ore disperate dell'abisso della barbarie quella reificazione tipica dell'ideologia della *Kultur* che si è appiattita sul nominalismo dimenticando che il destino dei contenuti del pensiero si è declinato nel destino del linguaggio. Gli uomini che pensano positivamente non sono coscienti di trovarsi nella situazione coatta del pensiero: essi sono *ricacciati nella loro pura auto-conservazione, incrinando e distruggendo irrimediabilmente il contenuto di verità del loro stesso pensiero nell'istituzione di grandi parole maschere della falsità del linguaggio*<sup>106</sup>. Gli uomini che sono costretti all'interno di un pensiero che promette loro una verità e un senso *comunque*, a cui ci si rivolge con amore e compassione per restituire a posteriori quella stessa

103 Ivi, p. 146.

104 Ivi, p. 149.

105 Ch. G. Opfermann, *The Art of Darkness*, cit., pp. 57-58. Traduzione dell'autore.

106 Ivi, p. 151.

umanità che li ha rinchiusi e poi annullati, sono uomini a cui si sta facendo l'ultimo e definito torto:

essi vengono ridotti a oggetti di un pensiero tagliato su loro misura, che li manipola, che li calcola, che già dall'inizio si prepara a dare loro ciò che vogliono e di cui hanno bisogno... In fondo la metafisica li tratta come l'industria culturale. E direi che oggi il criterio di ogni questione metafisica è se essa possieda questo carattere del consenso dell'industria culturale oppure no.<sup>107</sup>

La strada per uscire da questo cerchio infernale, all'interno del quale si trovano anche le ipotesi positive sull'esperienza artistica di Terezín, è quella di riconoscere che pensare l'estrema negatività, pur non essendo paragonabile coll'averla vissuta, è testimonianza della possibilità di elevarsi al di sopra di ciò che è e ciò che è stato, di tenere di fronte a sé come qualcosa di assolutamente estraneo e diverso quell'estremo insensato: «Questa idea, immagino, è forse più confortante di ogni conforto, mentre il conforto è sconcertante, essendogli sempre associata la propria falsità».<sup>108</sup>

Insomma, se Auschwitz è stata innanzitutto possibile, tuttavia anche l'arte di Terezín lo è stata, *nonostante* Auschwitz e *proprio* perché Auschwitz è stata possibile. Se a qualcuno, come scrive Adorno, gli si dà più coraggio se *non* gli si fa coraggio e non lo si inganna, è solo allora che gli si restituisce intatto il potere della sua testimonianza, non lo si inganna con l'amore della compassione, né lo si riconsegna a un'umanità consolatoria che maschera la falsità imperante nel suo rovescio: «Ciò che si rivolge agli uomini, come oggi si dice, per amore degli uomini li defrauda di ciò di cui hanno diritto, anche se credono il contrario – e perciò riduce la loro possibilità, la loro umanità».<sup>109</sup>

Non essendoci più una metafisica consolatoria basata sull'unità delle grandi parole in grado di dare un senso all'orrore; essendo fallita la *Kultur* lungo i camini di Auschwitz; essendo a posteriori falsa la compassione che ricomprende l'esperienza del testimone assoluto, resta, per Adorno, un ultimo fronte di resistenza. Resta il fatto, incontestabile anche se paralogistico, che di fronte al fallimento della *Kultur* non possiamo abbracciare la barbarie, né restare indifferenti di fronte a essa: ciò sarebbe un male ancora peggiore del fallimento. Così Adorno chiude la XVI lezione:

---

107 Ibid.

108 Ivi, p. 152.

109 Ivi, p. 153.

ma mentre la cultura è certo fallita, ed è fallita per sua propria colpa, che si ritorce contro se stessa, la barbarie diretta, che viene prodotta dal suo fallimento, è sempre la cosa peggiore. È un paralogismo metafisico, direi, da cui vorrei proteggervi, che poiché la cultura è fallita, poiché quindi non ha mantenuto ciò che ha promesso; poiché ha privato gli uomini della libertà, dell'individualità; poiché non ha corrisposto al proprio concetto, perciò si deve buttar via e si deve immediatamente sostituire in tutta fretta con la cinica creazione di rapporti di potere. È uno degli errori più pericolosi [...] supporre che qualcosa, poiché non è ciò che promette, poiché non è ancora il proprio concetto, sia anche peggiore del contrario, della pura immediatezza che essa distrugge.<sup>110</sup>

Questa lunga citazione non ci dice solo che in Adorno si apre un varco di possibilità ulteriore il cui campo sarà occupato dalla dialettica critica, ma anche che è data la possibilità di fare arte nell'epoca della "metafisica dopo la metafisica", poiché il pensiero immanente del dopo-Auschwitz è proprio quello che non si abbandona all'indifferenza della barbarie, né la predilige ergendosi cinicamente sulle rovine della *Kultur*. Esso è il pensiero che, nell'immanenza della sua azione, prende le distanze da quell'abisso rimanendone estraneo e, perciò, aperto alla sua comprensione da una posizione diversa e differente. È questo il pensiero che può e deve pensare Terezín, ma per chiarire ulteriormente la natura di questo pensiero adatto a offrire una nuova visione del senso dell'esperienza musicale di Terezín, dobbiamo affrontare altri due testi adorniani che ci aiutano a tale scopo.

Prendendo le mosse dal Sartre di *Qu'est-ce que la littérature?* Adorno nel 1962 scrive un saggio dal titolo *Impegno* che anticipa alcune osservazioni del corso sulla metafisica del 1965 e della *Dialettica negativa* del 1966 e, nello stesso tempo, ci fornisce altri elementi di riflessione.<sup>111</sup>

Di fronte al processo che ha marcito le opere d'arte divenute beni culturali (*opere d'arte composte sulla bara le une accanto alle altre*) si erge l'antitesi dell'arte odierna determinata da due visioni dell'arte che, entrambe, la negano oscurando la sua reale *raison d'être*: da un lato, l'arte impegnata nega se stessa in quanto elimina la differenza tra arte e realtà, ponendosi necessariamente separata dalla realtà stessa; dall'altro, *l'art pour l'art* nega se stessa perché, nell'assolutizzarsi, toglie il legame indissolubile che l'arte deve avere con la realtà che costituisce il contenuto stesso del suo autonomizzarsi.<sup>112</sup>

110 Ivi, p. 155.

111 Theodor W. Adorno, *Impegno*, in *Note per la letteratura, 1961-1968*, trad. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1979, pp. 89-110.

112 Ivi, p. 90.

Poiché entrambe queste posizioni non fanno che far scivolare l'artista, e la sua opera, verso l'espressione della sua mera opinione o la proclamazione di un contenuto o di una decisione riproponendo, se vogliamo, la dinamica di istituzione della *Kultur* risorta, è necessario, per Adorno, ristabilire il senso di quello *choc dell'incomprensibile* che l'arte deve comunicare per tornare a essere quel *resistere, attraverso la configurazione artistica, al corso del mondo, ossia resistere a ciò che mette continuamente gli uomini con le spalle al muro*<sup>113</sup>.

Adorno aveva già espresso questo fondamentale concetto nella chiusa del saggio su Schönberg, scritto tra il 1940 e il 1941, là dove scrive che l'opera d'arte, quale sedimentato dello spirito oggettivo, è la parvenza esterna della recondita essenza sociale – una sua immagine mediata – e, nello stesso tempo, un modo di opporsi alla potenza della realtà.<sup>114</sup> Tale dialettica dell'arte (una dialettica aperta) celebra l'autonomia dell'opera d'arte la quale, a sua volta, reagisce al dolore della costrizione mettendosi in rapporto con la realtà *non* nel senso che essa sia una mera espressione della società, quanto una reazione alla società stessa e alle sue oggettive costellazioni. Nel recidere il sedimentarsi oggettivo, l'opera si colloca all'interno di questa dialettica poiché (qui il riferimento preciso è alla tecnica dodecafonica) «è un tentativo di tener testa alla realtà e di assorbire quell'angoscia panica a cui appunto corrisponde lo Stato integrale. L'umanità dell'arte deve sopravanzare quella del mondo per amore dell'umano».<sup>115</sup>

L'opera reagisce nella sua autonomia, emerge dalla sedimentazione storica mettendosi a confronto con essa nel momento stesso in cui ne riconosce il terrore: «Le opere d'arte si cimentano con gli enigmi che il mondo organizzato propone per ingoiare gli uomini: il mondo è la sfinge, l'artista il suo Edipo accecato e le opere d'arte assomigliano alla saggia risposta che precipita la sfinge nell'abisso».<sup>116</sup>

Solo nella prospettiva aperta dalla musica schönberghiana è possibile restituire alla musica di Terezín la sua autonomia e il suo senso: le opere musicali lì composte si sono cimentate con gli enigmi che il mondo concentrazionario poneva, hanno reagito all'organizzazione totale e alla morte burocratica che ingoiava uomini e donne dando voce all'enigma dell'abisso fino a rivelare il silenzio della sfinge, l'urlo provocato dallo choc dell'in-

113 Ivi, p. 93.

114 Theodor W. Adorno, *Schönberg e il progresso*, in *Filosofia della musica moderna*, trad. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino 1980<sup>2</sup>, pp. 35-134.

115 Ivi, p. 133.

116 Ibid.

comprensibile che si rovescia dando un senso al mondo privo di senso, mantenendo aperto e incompiuto lo stesso enigma del senso.<sup>117</sup>

Così come la *Neue Musik* ha preso su di sé *tutta la tenebra e la colpa del mondo*; così come essa ha riconosciuto che *la sua felicità sta nel riconoscere l'infelicità* e che *tutta la sua bellezza sta nel sottrarsi all'apparenza del bello*, anche la musica di Terezín fa altrettanto nel momento in cui rifiuta di essere restituita all'umanesimo reificato contro il quale essa stessa ha reagito per poter essere. Ogni tentativo di restaurazione estetica di questa musica le fa torto e, in un certo senso, la rimette con le spalle al muro ingannandola con una compassione che di fatto non prende le distanze dalla barbarie, tradendo quella stessa compassione.

Per leggere la musica di Terezín dobbiamo trovarvi non un riscatto attraverso categorie metafisiche che reifichino le condizioni dell'orrore, ma quello choc attraverso il quale la *sofferenza trova ancora una voce che le è propria*. In questo modo tale musica deve rientrare, seppur non sempre nei termini di un'analogia stilistica, in quell'intransigente radicalismo della *Neue Musik* che, *attraverso la durezza e l'inconciliabilità*, reagisce contro la riduzione a immagine dell'esperienza del vinto. Infatti, configurare in una descrizione artistica il nudo dolore della vittima non allontana affatto il suo potenziale godimento nella fruizione distratta o nella ricezione teatrale, anzi, rischia di presentarlo soffocando in un'immagine ciò che ha preso le distanze da ogni potere dell'immagine. Ciò non farebbe che trasformare la vita nell'ideologia della reificazione, riducendola a maschera di ciò che è morto.<sup>118</sup> La musica di Terezín non può essere gettata in pasto al mondo reificato che ha annientato i suoi compositori, né essere ridotta a un'immagine godibile con la compassione esteriore della falsa coscienza. Proprio la via ebraica alla musica percorsa da Schönberg ha mostrato quale sia la strada che si allontana da ogni reificazione rappresentativa, superando la *décadence* melodrammatica e il ricorso alla rappresentazione vocale.<sup>119</sup>

Se la prospettiva che qui stiamo proponendo non venisse accolta la memoria dell'esperienza artistica di Terezín rischierebbe di scivolare nell'abisso del suo contrario: «Attraverso il principio estetico di stilizzazione e addirittura poi tramite la solenne preghiera del coro, l'inimmaginabile

117 Ivi, p. 134.

118 Th. W. Adorno, *Critica della cultura e società*, cit., p. 17.

119 Th. W. Adorno, *Impegno*, cit., p. 103. Ho esposto un'ipotesi di lettura della musica di Schönberg, in linea con la lettura adorniana ma che si presenti come esempio di un movimento radicale alternativo allo sviluppo della musica europea nel mio saggio *Da Dioniso al Sinai*, Albo Versorio, Milano 2011.

destino appare come se avesse avuto un qualche senso; viene trasfigurato, un po' del suo orrore viene eliminato». <sup>120</sup>

Non c'è arte che possa, dopo Auschwitz, evitare la presenza dei vinti nell'orrore e *solo un'arte che reagisce alla deriva di far diventare il genocidio un possesso culturale* può rifiutare, nell'autonomia che attacca l'industria culturale, la beffa di riconoscere nelle situazioni estreme, e *proprio* in esse, la risorgenza di quell'umano che ha prodotto dall'interno l'orrore, per poi attribuirgli un senso "positivo":

a volte ne risulta una torbida metafisica che magari assente all'orrore, risistemato a situazione limite, nella misura in cui vi si manifesti l'autenticità dell'uomo. In un clima esistenziale che risuona familiare si confonde la distinzione tra vittime e carnefici poiché le une e gli altri sarebbero equanimente esposti alla possibilità del nulla, che magari in generale fa meglio ai carnefici. <sup>121</sup>

Quello che Adorno scrive di Beckett deve poter essere affermato anche di Ullmann e degli altri artisti di Theresienstadt. Beckett si occupa di urne, cassonetti dell'immondizia, mucchi di sabbia, spazi in cui gli uomini vegetano tra la vita e la morte, così come è effettivamente accaduto nei campi di concentramento <sup>122</sup>. Ma proprio qui sta il punto, ed è proprio di questo che qui si tratta: il soggetto ha abdicato, non resta che registrare cosa sono diventati gli uomini, la cui promessa di felicità è pagata col prezzo dell'assenza di mondo. Emerge un'arte che smonta e disarticola la sua stessa parvenza facendola saltare in aria e imponendo un radicale cambiamento di atteggiamento nei suoi confronti; non basta più dire che le cose vanno male e impegnarsi per cambiarle: «Ogni impegno per il mondo deve essere liquidato affinché si soddisfaccia l'idea di opera d'arte impegnata». <sup>123</sup>

E in questo senso la musica di Ullmann, come degli altri compositori di Terezín, non può essere soddisfatta nel mero riconoscimento di essere un'arte impegnata se non si liquida del tutto il mondo che sottostava a quelle condizioni di senso (metafisico, nel senso di Adorno), e non si dissolve quell'arte che reifica il momento della parvenza consolatoria. Essa non può essere interpretata come mera opera d'arte di protesta in difesa delle vittime della catastrofe, giacché il principio stesso dell'organizzazione e dell'unificazione dell'opera d'arte è direttamente coinvolto col processo di

---

120 Ibid.

121 Ivi, pp. 103-104.

122 Th. W. Adorno, *Metafisica*, cit., p. 142.

123 Th. W. Adorno, *Impegno*, cit., p. 105.

razionalizzazione che ha provocato quelle vittime.<sup>124</sup> Solo rovesciando tale situazione, cancellando l'alternativa tra *l'art pour l'art* e l'arte espressione della società, si può guardare in faccia l'incomprensibilità dell'arte moderna come specchio di quell'arte infranta a Terezín. Anche il recupero di consenso operato su questa musica rischia di consumarla prima ancora di averla restituita alla comprensione della sua reazione. Le opere composte a Theresienstadt vanno, invece accolte non alla luce di un impegno etico, quanto piuttosto della loro *autonomia* e della loro *contrapposizione* al momento della società:

Anche sotto il fascismo non si commettevano misfatti senza azzimarli di morale. Quelli che ancor oggi si vantano della loro eticità e insistono sull'umanità stanno solo a spiare il momento adatto per perseguire coloro che vengono condannati in base alle loro regole e per esercitare nella prassi la stessa inumanità che teoreticamente rimproverano all'arte moderna.<sup>125</sup>

Ancora un'osservazione. In un saggio del 1967 intitolato *È serena l'arte?* Adorno ribadisce che l'arte resiste all'esistenza pur nella sua vocazione al godimento: l'arte promette la felicità mentre esprime la disperazione.<sup>126</sup> All'interno di questa dinamica l'arte combatte contro il suo declinarsi nel consenso, consapevole che esso costituisce un tradimento della sua vocazione: l'arte è sì serena, ma non per quanto riguarda il suo contenuto, bensì per il suo atteggiamento che è quello di *astrarre gettando una luce aurorale su ciò della cui violenza al tempo stesso rende testimonianza*.<sup>127</sup>

Questo movimento contraddittorio, insieme di serenità e serietà dell'arte, rivela la reale inconciliabilità tra il fatto che l'arte riceva dalla realtà sociale il suo materiale e, nello stesso tempo, le si opponga e cerchi di resistere nella sua autonomia. Tuttavia, solo in questa tensione l'arte trova la sua strada e la sua realizzazione: essa sopravvive alla realtà pur essendo compenetrata da essa. Nella necessità di espressione che l'arte porta in sé – l'esigenza di *dire* il momento tragico che oltrepassa la semplice esistenza – si iscrive la disperazione oggettiva come suo contenuto di verità: è l'industria culturale che, riducendo l'arte a bene di consumo, opacizza la disperazione fino a farla scomparire, riducendo la serenità a qualcosa di

124 Ivi, p. 106.

125 Ivi, p. 108.

126 Theodor W. Adorno, *È serena l'arte?*, in *Note per la letteratura, 1961-1968*, trad. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1979, pp. 273-280.

127 Ivi, p. 274.

falso e sintetico, a quella fatalità tragica che trova consolazione nel ritenere che *la vita è fatta così*.<sup>128</sup>

A questo punto l'arte deve rinunciare alla serenità e deve farlo proprio a partire dal considerare l'evento-Auschwitz. Qui Adorno ritorna sul detto intorno alla possibilità dell'arte (e della vita) dopo Auschwitz rimodulando la sua formulazione di un tempo. Se fare arte non era più possibile dopo Auschwitz, i motivi risiedevano nell'impossibilità di un'arte sostenuta dalla metafisica delle grandi parole (delle quali si era servito anche Hitler e l'estetica del nazionalsocialismo) e dalla *Kultur* rinata sulle sue ceneri e su quelle dei lager che essa stessa ha prodotto. *Le forze storiche che hanno prodotto l'orrore*, scrive Adorno, *derivano dalla struttura della società in sé*.<sup>129</sup>

Certo è che Adorno non ha mai sostenuto che non vi possa *in assoluto* essere arte dopo Auschwitz: reagire alla barbarie con la possibilità di un'arte che dia voce a quella barbarie stessa, prendendone le distanze e allargando tale distanza dalla metafisica consolatoria, è stato il comune denominatore di tutte le sue riflessioni sull'arte dopo Auschwitz. In questo

128 Ivi, p. 277.

129 In una trasmissione radiofonica trasmessa dalla radio dell'Assia il 18 aprile del 1966 e pubblicata l'anno successivo in *Zur Bildungsbegriff der Gegenwart* (trad. it. a cura di T. Perlini, *L'educazione dopo Auschwitz*, in *Parole chiave. Modelli critici*, cit., pp. 119-143), Adorno ribadisce che *la barbarie continua a sussistere, fintantoché sostanzialmente persistono le condizioni che fecero maturare quella ricaduta* (Ivi, p. 121). Ciò significa che la *Kultur* produce dal suo interno l'anti-*Kultur* e la barbarie ed è contro questo processo, che perennemente fa emergere la disperazione dallo stesso principio della *Kultur*, che dobbiamo insorgere. Adorno sottolinea la necessità del compito di comprendere quali siano stati i meccanismi che hanno permesso agli uomini europei di essere stati capaci delle azioni che hanno prodotto la catastrofe per impedire che questi meccanismi possano ripetersi, partendo dalla consapevolezza che tali fenomeni non sono stati semplici aberrazioni dal corso normale della storia o deviazioni dal corso del progresso, ma effetti dello stesso principio della *Kultur* (Ivi, p. 122). Sollevare il problema di come educare a una coscienza in grado di rifiutare Auschwitz e non permetterle di ripeterlo vuol dire per Adorno fare una critica al concetto di collettività auto-determinata il cui carattere manipolativo e organizzativo è il risultato del totalitarismo della razionalità strumentale imposto dal rapporto con la tecnica. Un processo educativo capace di opporsi ad Auschwitz deve riscoprire la capacità di identificazione nell'altro di fronte alla fredda oggettività strumentale nel cui cerchio operano gli uomini comuni la cui coscienza si limita all'auto-conservazione. È sulle coscienze di coloro che possono e devono emanciparsi dalla condizione di schiavitù della *Kultur*, condizione che li degrada a puri individui, che Adorno ritiene si debba operare per una necessaria educazione affinché Auschwitz non si ripeta.

saggio del 1967 ritorna sulla questione ribadendo ancora una volta la sua posizione attraverso ulteriori chiarificazioni:

Il dire che dopo Auschwitz non si possono più scrivere poesie non ha validità assoluta, è però certo che dopo Auschwitz, poiché esso è stato possibile e resta possibile per un tempo imprevedibile, non ci si può più immaginare un'arte serena. Essa degenera obiettivamente in cinismo, per quanto prenda in prestito la bontà dell'umano comprendere.<sup>130</sup>

Poiché la serenità dell'arte non sta nel suo contenuto ma nell'esigenza della forma, e poiché la sua serietà è il rendere testimonianza della disperazione, la libertà dell'arte si manifesta, dopo Auschwitz, proprio e solo nelle *opere disperate*, le uniche che conservano in sé il reale superamento della semplice esistenza<sup>131</sup>. Sono le opere che non ammettono più di essere inscritte nella contraddizione tra serenità e serietà; sono le opere, come quelle musicali composte a Terezín, che anticipano e preparano l'opera di Beckett, affiancandosi a quelle di Kafka, *dall'interno della dimensione-Auschwitz*. Esse non partecipano a questa dialettica, ma lavorano all'estinzione dell'alternativa serietà-serenità perché possano risultare sia cifra della conciliazione quanto voce dell'orrore, nello stesso tempo.

Ciò in forza del completo disincanto del mondo, lo stesso che permetteva a Ullmann e compagni di scrivere musica (seguendo una necessità che da sola esprime la serenità del tragico attraverso *la felicità della lingua e della musica*)<sup>132</sup> *dall'interno* dello stato di costrizione estrema, *nonostante* tale stato e, in qualche modo, *proprio* in virtù di questo stato: un disincanto che è altrettanto cifra dell'incomprensibilità e dell'inconciliabilità.

L'arte non può più restituire un senso positivo al negativo e non può utilizzare affatto il tragico per avanzare tale pretesa: lo aveva già intuito Nietzsche accusando di socratismo la tragedia euripidea e rifiutando l'estetizzazione del dramma wagneriano, lo ribadisce qui Adorno attraverso *l'opera disperata*. L'arte che si addentra nell'ignoto non è né serena né seria, e non trova riscatto in alcun senso positivo della negatività. L'opera d'arte progredita descrive il nulla e il suo senso sta nell'esigenza di *dire*, nella necessità della descrizione, nella tensione dell'illustrazione, nel dare voce all'orrore dei vinti: a Terezín questo è accaduto *dall'interno* della catastrofe; l'arte di Terezín ha anticipato ciò che l'arte successiva ha prodotto

130 Th. W. Adorno, *È serena l'arte?*, cit., p. 277.

131 Ivi, p. 278.

132 Ivi, p. 276.

come sua unica possibilità. Sembra essere questa l'unica lettura possibile per una musica che parla ai morti essendo scritta da morti.

### 6. Zona grigia e arte nera

L'arte prodotta a Theresienstadt, in particolare la musica, interroga, dall'interno della dimensione concentrazionaria, le condizioni dell'arte stessa rinnovando la domanda che Adorno si è posto a più riprese sul senso dell'arte dopo Auschwitz. Ma se l'arte di Theresienstadt è una rivolta nei confronti della barbarie dall'interno della quale si è prodotta ed elevata, il *senso* di questa rivolta e di questa opposizione non può essere pacificamente cercato attraverso il ristabilimento delle categorie della *Kultur* rinata sulle ceneri di Auschwitz. L'arte, e la musica, di Theresienstadt è *un'arte incerta* e, proprio per questo, nel rivolgersi contro il concetto che l'ha spinta a istituirsi, si rivolta contro quel tutto che scaturisce dalla compagine sociale e dal quale trae per l'appunto il suo concetto.

Nelle pagine iniziali della sua *Teoria estetica* Adorno pone subito con forza alcuni degli interrogativi che rivolgiamo all'arte e alla musica di Tezín.<sup>133</sup> Se un tempo l'arte si è emancipata dal quadro teologico, che le proponeva di assumere su di sé la verità stessa della redenzione e, mimeticamente, esprimerla compiutamente, la risultante arte autonoma trovava le sue ragioni nell'idea di umanità. Ciò che Auschwitz ha minato alla radice è proprio la solidità di queste ragioni: «L'autonomia perciò venne tanto più sconvolta quanto meno umana diventava la società. In forza della legge di movimento a loro propria, sbiadirono nell'arte quegli elementi costitutivi di cui l'ideale di umanità l'aveva arricchita».<sup>134</sup>

Ciò mette in dubbio la stessa autonomia dell'opera d'arte, se questa diventa il presupposto per offrire alla realtà una consolazione secolarizzata all'indomani della separazione dalla teologia e dalla verità della redenzione. L'empirico *sui generis* prodotto dall'arte offre una consolazione alla realtà empirica a cui si oppone in virtù di clichés carichi della visione borghese dell'*arte della domenica*, della distrazione e dello sprofondare dell'opera nella coscienza delle masse (la secolarizzata teologia dell'arte che vede il suo compimento nell'*art pour l'art* e nella totalità che essa

133 Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1977.

134 Ivi, p. 3.

pone). Ciò fa sì che la stessa autonomia sia in pericolo proprio perché soggiace a ciò da cui vorrebbe liberarsi.<sup>135</sup>

Un'arte che continui a salvaguardare la sua autonomia deve affrontare questa contraddizione mutando qualitativamente, divenendo altro da sé e perciò *incerta*: questa è la condizione dell'arte attuale, dice Adorno, tale che essa non possa essere ricondotta alla formula generale della consolazione, quanto al suo contrario, proprio perché nel reagire al puramente esistente e al vigente l'arte ha sempre trovato una conciliazione con essi sulla base dell'esigenza della forma. Oggi questa esigenza non è più sufficiente perché l'arte si è rivolta contro se stessa. Il risultato attuale, allora, è rilevabile solo se si considera l'arte nel suo movimento e non nelle sue costanti – *l'arte si determina in rapporto a ciò che essa non è; si ha arte solo nel rapporto di questa col suo altro; l'arte è il processo che coinvolge l'altro*<sup>136</sup> – per cui il recupero di *autonomia senza conciliazione* deve poter poggiare sul carattere di *rivolta* di un'arte che attraversa e perviene alla sua transitorietà e caducità. Proprio in forza di questo carattere transitorio, caduco, finito, l'arte può rinnovarsi senza passare dalla parte della barbarie – *la quale non è migliore di quella cultura che si è meritata la barbarie quale rappresaglia per la sua barbarica inessenzialità*<sup>137</sup> – mantenendo il suo contenuto, anche se essa dovesse scomparire: «Il contenuto dell'arte passata – venga pur abolita l'arte, o si abolisca da sé, muoia o continui disperata – non deve necessariamente perire anch'esso. Esso potrebbe sopravvivere all'arte, in una società che si fosse liberata dalla barbarie della propria cultura».<sup>138</sup>

È attraverso la caducità e la transitorietà che l'opera resta in vita nel tempo mantenendo quel contenuto che ha tratto dal mondo empirico. In tal modo l'opera perviene all'identità con se stessa più compiutamente di quanto faccia la stessa realtà, a cui l'identità viene imposta con violenza, poiché i suoi elementi individuali, parlando e comunicando tra loro, conservano l'empiricamente esistente nel momento stesso in cui le si oppongono. La mediazione tra la forma dell'opera e il suo contenuto (*l'identità estetica deve sostenere il non identico*) sta nella loro stessa distinzione e si delinea nella formula: la forma estetica è un contenuto sedimentato.<sup>139</sup>

Ciò che nella realtà era irrisolto e conflittuale, nell'opera costituisce il problema immanente della sua forma: il rapporto dell'arte con la società si

135 Ivi, p. 4.

136 Ivi, pp. 6-7.

137 Ivi, p. 8.

138 Ibidem.

139 Ivi, p. 10.

instaura nel processo stesso che è l'opera, nel quale la resistenza alla realtà trova una forma mai assoluta o eterna, mai definitivamente conciliativa o redentiva, un processo in cui l'eterogeneo e l'autonomo vengono colti entrambi attraverso il carattere interrogativo dell'opera d'arte stessa: «Se le opere d'arte sono risposte ad una loro propria domanda allora si che esse stesse diventano in tal modo vere e proprie domande».<sup>140</sup>

Tuttavia la perdita di ovvietà dell'arte, che costituisce il momento regressivo che Adorno registra nell'arte moderna, dimentica il carattere interrogativo dell'opera. Ciò è dovuto al dominio ideologico e politico dell'industria culturale che amministra l'arte umile e di intrattenimento non fermandosi a determinarle, ma inserendole all'interno del concetto di arte pura fino a provocarne il fallimento:

Coloro che sono abbindolati dall'industria culturale ed hanno sete delle sue merci si trovano al di qua dell'arte: per questo appercepiscono l'inadeguatezza dell'arte all'attuale processo di vita della società – non la falsità di tale processo – in maniera più scoperta di coloro che ancora ricordano che cosa era in altri tempi un'opera d'arte. Essi spingono alla disartizzazione dell'arte.<sup>141</sup>

L'industria culturale feticizza l'opera trasformandola in merce di consumo, e fa altrettanto col carattere caduco dell'opera parodiando l'apparenza estetica nei residui mimetici dell'osservatore o nelle sue proiezioni emotive. Il carattere di merce dell'opera fa tutt'uno con la condizione di regressione che si ha nel rapporto con l'arte: si fa sparire la differenza tra arte e vita perché non si sopporta più lo schifo della vita e si riducono le opere d'arte a meri artefatti che rispondono a bisogni resi falsi perché integrati dalla falsa società<sup>142</sup>. Anche chi difende l'arte lo fa dall'interno dell'ideologia e riduce l'arte stessa a ideologia: solo togliendo tale velo si può riscoprire ciò che ancora l'arte può dire, quella *concretezza della verità che dà voce al dolore nell'epoca dell'inconcepibile orrore*.

Così sarà proprio la negatività dell'arte ciò che essa continua a portare in sé nell'epoca della sua regressione e per non leggere la musica di Terezín in questa chiave regressiva è necessario togliere quel velo che la opacizza e la riconduce al piano ideologico della cultura reificata. A tal proposito aderiscono perfettamente alla musica di Terezín queste parole di Adorno:

---

140 Ivi, p. 12.

141 Ivi, pp. 29-30.

142 Ivi, p. 32.

Gioendo del rimosso l'arte recepisce contemporaneamente la sventura, il principio rimovente, invece di limitarsi a protestare inutilmente contro di esso. Il suo dar voce alla sventura mediante identificazione anticipa il disarmo della sventura; ciò, e non la fotografia della sventura né una falsa beatitudine, delinea la posizione dell'arte autentica del presente nei confronti dell'oscurata oggettività; di ogni altra arte la sdolcinatezza fa una rea convinta di falsità.<sup>143</sup>

L'arte musicale di Terezín riscatta solo togliendo il velo dell'ideologia che vorrebbe leggerla come una consolazione dall'orrore in cui è stata prodotta: invece *essa dà voce a quell'orrore* che la consolazione ha rimosso nella reificazione della cultura risorta e urla forte la sua autonomia come *possibilità dell'arte successiva, dell'arte dopo Auschwitz*. Essa emerge dalla condizione empirica in cui è sorta non per offrire un *effetto* di quella condizione: essa non prende le distanze dall'esperienza empirica dell'orrore per riscoprire un'idealità oramai tramontata; neppure essa realizza cliché atti a definire una sfera consolatoria propria di quella concezione borghese dell'arte scaturita dalla stessa *Kultur* che ha prodotto i forni di Auschwitz e che non fa che rafforzare quel dominio da cui l'autonomia dell'arte vorrebbe e dovrebbe liberarsi. Quest'arte autonoma, invece, non solo non ha paura dell'oscurità, ma la conserva manifestandone l'assurdità proprio nella novità che viene a creare: essa interpreta l'oscurità dell'assurdo attraverso la chiarezza di senso piuttosto che essere sostituita da questa come un effetto conciliante.<sup>144</sup>

L'arte musicale di Theresienstadt non è arte consolatoria, né arte che riscatta la *Kultur* reificata, e nemmeno arte che abbraccia i valori che hanno reso possibile Auschwitz. Essa assume su di sé e nei suoi contenuti il carattere transitorio della realtà facendosi essa stessa arte caduca ed enigmatica. Ciò che le resta da testimoniare, nella sua autonomia, è la sua rivolta: «di fronte al mondo storico, è divenuta la rivolta dell'arte contro l'arte».<sup>145</sup> È all'interno di tale frattura che si destina l'arte e l'estetica che ne decide il senso, come qualcosa dell'arte e del suo altro: fare i conti con il vigente, per un'arte possibile anche nell'universo concentrazionario nazista, vorrebbe dire che l'identità dell'opera *deve poter sostenere il non identico, schiacciato anch'esso nella costrizione all'identità che ha luogo nella realtà*. L'opera, così, restituirebbe alla realtà empirica ciò che le viene negato (che può essere anche il senso della barbarie estrema o del non senso della distruzione) non attraverso una falsa redenzione o una feticizzazione con-

---

143 Ivi, p. 33.

144 Ivi, p. 47.

145 Ivi, pp. 7-8.

solatoria, ma *identificandosi con i momenti estremi della barbarie e della distruzione per aprire la possibilità del suo superamento.*

Perché l'arte sostenga il non identico e faccia i conti con il vigente nel suo momento estremo e più cupo, e affinché l'estetica non passi dalla parte della barbarie (cosa che può fare se si esclude con il processo di consolazione dalla barbarie «la quale non è migliore di quella cultura che si è meritata la barbarie quale rappresaglia per la barbarica inessenzialità»<sup>146</sup>) essa deve assumere un carattere *radicale*, seguire l'impulso all'astrazione favorito dall'*ideale del nero* come tensione ai limiti dell'ammutilamento, senza ammutolire una volta per tutte.<sup>147</sup>

L'arte musicale di Terezín è, così, *arte nera*: essa sigilla la disperazione storica, ma è consapevole della contingenza di tale disperazione; essa denuncia la sua povertà volontaria manifestando e dando voce alla povertà del reale fino a toccare il silenzio e l'inganno sensoriale. La musica di Terezín ci dice qualcosa nell'istante in cui lo nasconde: l'enigma che ogni opera d'arte deve essere e che guarda, e riguarda, il fruitore dando ragione della sua insolubilità<sup>148</sup>. Ma nel fare tutto ciò essa conserva, nella sua testimonianza, il contenuto di verità della grande opera che aspetta il momento per tornare ad apparire nelle nuove e promettenti condizioni storiche, nella sua capacità di tenersi ferma nel suo momento più cupo.<sup>149</sup>

Se la musica di Terezín ha un senso, esso emerge come problema immanente della forma musicale entro il quale si danno gli irrisolti antagonismi della realtà (come la radicalità della barbarie da cui è sorta tale musica): la sua forma (musicale) si identifica col suo contenuto storico sedimentato, che viene conservato e tenuto vivo proprio all'interno di questa identità immanente. Da qui essa ritorna a manifestarsi, sul piano sensoriale e artistico, emergendo dall'orrore fino a restituire quel contenuto di verità di cui tale musica ha reso, e rende ancora oggi, testimonianza.

Il Nazionalsocialismo, nel distruggere gli ebrei d'Europa, ha ammutolito quell'espressione dell'umano presente univocamente negli *attimi beethoveniani*, così come in ogni espressione di speranza. La musica di Terezín ha conservato e testimoniato, nella speranza del disperato, ciò che di Beethoven il Tedesco nazista e il colto borghese potevano cogliere solo nella serenità del feticcio.<sup>150</sup> Essa ha serbato, ha testimoniato e restituito la *possibilità* dell'arte.

146 Ivi, p. 8.

147 Ivi, p. 68.

148 Ivi, p. 207.

149 Ivi, p. 69.

150 Th.W. Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it., cit., p. 359.



## CONCLUSIONE APERTA A DUE VOCI

*Ruggero Taradel:* Quando si parla di lettura tradizionale o prevalente della produzione artistica nell'Olocausto o sull'Olocausto, quali sono i parametri principali che, secondo te, bisogna tenere a mente?

*Leonardo Distaso:* Credo che i due parametri principali da tenere a mente, e che sono stati presi in considerazione nella letteratura sull'Olocausto e nella produzione artistica sull'Olocausto, siano riconducibili a due concetti importanti: uno si riferisce al tema della memoria, l'altro a quello della testimonianza: sia attraverso la produzione artistica sull'Olocausto, sia attraverso la copiosa letteratura sull'Olocausto, si fa memoria dell'immemorabile, ovvero si ricorda un'esperienza di cui non siamo stati diretti protagonisti. In questo senso avviene una sorta di celebrazione della memoria. Dall'altro lato si rende testimonianza di ciò che è successo ricostruendo e rivivendo indirettamente quell'esperienza. Ciò riconduce l'Olocausto a una questione etica: cioè si fa memoria di quello che è successo, si rende testimonianza di quello che è accaduto, e l'evento abissale della Shoah acquista un valore di esemplarità morale affinché non debba accadere più, affinché si prenda coscienza dell'orrore e si possa gridare in piena e consapevole coscienza: "Mai più!"...

RT: mi sembra che in questo senso l'interpretazione della produzione artistica relativa alla Shoah riproponga la dialettica, che molte volte è non priva di tensioni, ed è spesso ambigua, tra quello che noi chiamiamo il documento, ovvero sia una produzione che in qualche modo documenta o arriva a noi come un insegnamento – infatti la parola documento viene dall'espressione *docere* – e un altro aspetto, ugualmente importante ma non privo di problematiche, che è quello del monumento; ovvero quel modo di proporre una testimonianza o una memoria che sia lì non semplicemente per docere, ma come dice la parola monumento – che viene dalla parola *monere* – per ammonire, per proporre un ammonimento affinché tutto ciò non si ripeta. Questi due elementi, che sono in tensione dinamica

tra loro, quando si parla in particolare della memoria dell'Olocausto, si trovano riprodotti all'interno dell'interpretazione della produzione artistica dell'Olocausto stesso. Primo Levi e Tzvetan Todorov hanno a giustamente notato che un certo grado di monumentalizzazione della memoria è inevitabile, e che, se contenuto entro certi limiti e vincoli, non è sempre e necessariamente pernicioso. Ma qual è il rischio? il rischio, secondo me, è quello inerente alla monumentalizzazione destoricificante della memoria. È un esito che magari parte da premesse e intenzioni ragionevoli, condivisibili; ma che proprio nell'ansia di presentare un'immagine immediatamente fruibile della Shoah può trasformare il documento in un monumento non ad esso conforme ma difforme e deforme. Finendo con il trasformare l'insegnamento in un ammonimento banalizzante e semplificato, e può portare a travisare in maniera anche drastica e grave ciò che è stata la Shoah, e anche il senso e significato della produzione artistica di coloro che della Shoah sono stati vittime.

LD: Penso che il rischio di monumentalizzare la memoria non solo ponga un velo sulla coscienza riguardo a ciò che è accaduto, ma che esso, in qualche modo, rischi di aprire la strada non dico a una sorta di giustificazione, ma quanto meno a una superficiale e soddisfatta comprensione: è come se rendere comprensibile il fenomeno storicizzandolo, incasellandolo in un contesto storico, invece di aprire la coscienza al fatto che tutto è cambiato dopo Auschwitz, che molto si è eclissato ed è fallito, possa addirittura diventare il suo rovescio, il suo contrario... Mi riferisco in particolare alle modalità con le quali viene trattata la Shoah che, pur ricostruita nelle sue vicende storiche, rendono la Shoah un evento straordinario e la allontanano, loro malgrado, dalla realtà, in particolare penso alla trattativa giornalistica. Tutto ciò ha una ricaduta negativa sul senso comune che si è instaurato sulla Shoah e sul modo con cui esso la interpreta. Come dire: tutto sommato adesso la Shoah è un fatto storico, importante e grave, ma che possiamo controllare attraverso la storicizzazione e la monumentalizzazione della memoria, perdendo il pathos e la comprensione di quell'evento, aumentando così il rischio che si possa ripetere.

RT: a questo punto mi viene mente una cosa molto interessante detta da Primo Levi a proposito della musica nel Lager. Levi sottolineava il fatto che ad Auschwitz, così come in effetti anche in altri Lager nazisti, la musica forniva spesso un'infernale e grottesca colonna sonora alle attività del campo; e diceva che questa musica, come la ricordava lui, era la vera voce del Lager: perché testimoniava la volontà di annientare le persone

all'interno del Lager come esseri umani prima ancora di distruggerli come organismi. Quindi, sulla questione della musica nell'Olocausto, o scritta dalle vittime dell'Olocausto o usata dai perpetratori dell'Olocausto, noi ci confrontiamo con un ambito di studi e di ricerca che è estremamente complesso, e le cui problematiche hanno implicazioni che vanno ben al di là della ricostruzione storica dettagliata e precisa – punto di partenza comunque imprescindibile – di ciò che è avvenuto, di ciò che è stato prodotto e di come è stato usato.

LD: Mi hai fatto venire in mente che Primo Levi racconta in *Se questo è un uomo* che al mattino, quando c'era la sveglia e l'appello, gli altoparlanti suonavano a tutto spiano Rosamunda, la popolare ballata filastrocca tedesca che noi possiamo oggi risentire nelle trasmissioni televisive, alla radio, eccetera. Ora, come dice Levi, la vera voce del Lager, all'interno del silenzio abissale, della solitudine in cui ciascuno era gettato, era questa musica di sottofondo. A me questo fa venire in mente tutte le musiche di sottofondo che continuiamo a sentire quando ci troviamo in luoghi pubblici (al supermercato, in metropolitana), musiche che accompagnano situazioni della vita quotidiana colmando il vuoto della distrazione e originando una sorta di clima ovattato in cui tutto può accadere come in un automatismo. Questa musica di sottofondo è come se dovesse accompagnare gli stati quotidiani della nostra alienazione che confluiscono nelle forme sociali di massificazione, che siano gli ambienti della società contemporanea o, come è accaduto, la società di un Lager. In fondo quell'utilizzo della musica di sottofondo era una forma di dominio della coscienza che, paradossalmente, doveva tranquillizzare i prigionieri e normalizzare l'orrore, una sorta di raccapricciante fuga dalla cattiva realtà che, di fatto, riaffermava la potenza del carnefice. Un meccanismo molto simile a quello che in seguito Horkheimer e Adorno hanno analizzato nei processi dell'industria culturale nella *Dialettica dell'Illuminismo*.

RT: Questo discorso ci porta, secondo me, in prossimità del concetto di banalizzazione della riflessione sulla produzione artistica nell'Olocausto; perché il vero rischio della monumentalizzazione della memoria sta proprio nella banalizzazione della nostra percezione di ciò che è avvenuto e di ciò che è stato. Se noi guardiamo quelle che sono le interpretazioni diffuse e prevalenti sulla produzione artistica nell'Olocausto da parte delle vittime – adesso lasciamo da parte *Rosamunda* e la colonna sonora utilizzata dai nazisti – vediamo che spesso volte questa musica, o qualunque prodotto artistico, viene presentato come una sorta di monumento che le vittime

hanno consciamente o inconsciamente elevato a se stesse. Ora, è indubbiamente vero che molte opere sono state scritte e realizzate in uno spirito e con uno spirito di resistenza, nel senso più alto e positivamente estremo del termine; ma c'è un rischio notevole, se vengono poi presentate in modo ipersemplicificato e rassicurante come paradigmatiche, o, in modo decontestualizzato, come fulgidi esempi della capacità di resistenza umana e del trionfo dello "spirito" sulle avversità. In altre parole, l'arte nell'Olocausto viene sovente presentata in una valenza estremamente tradizionale e rassicurante per il pubblico: perché ancora una volta viene raccontata, *mutatis mutandi*, la storia dell'eroe che malgrado inenarrabili difficoltà e sofferenze alla fine ne trionfa spiritualmente anche se magari, fisicamente, perisce.

LD: I modelli per raccontare quello che è successo alla fine diventano gli stessi modelli con i quali noi abbiamo sempre raccontato le vicende e i fatti. Il rischio grave, come dicevi tu, è quello di fare della Shoah, un'epica. Se il racconto e la testimonianza si riducono o se si declinano in epica – quindi assumono un valore epico – le vittime diventano eroi del nulla o resistenti di un'umanità che oramai è già perduta. Le vittime di Terezín, in particolare, non sono resistenti alla maniera dell'epica, come fossero eroi hollywoodiani o fulgidi esempi di eroismo, ma resistenti di una tragedia, ovvero resistenti senza speranza: la loro rivolta, espressa attraverso le opere, è la voce del disperato che scava nel profondo del dolore e tale rimane. Anche l'epica è una forma di monumentalizzazione dell'esperienza della Shoah che le fa perdere totalmente il carattere tragico e la declina su un piano rassicurante: l'epica reifica ponendo su un piano di conciliazione anche l'orrore della Shoah tramandandola ai posteri attraverso un racconto e una retorica che foraggiano la falsa coscienza. Se pensiamo la Shoah in termini epici la neutralizziamo e, quindi, quando ricapiterà... ricapiterà.

RT: Tu evochi la categoria dell'epica: questo ci porta vicini anche ad un'altra cosa. La narrativa sull'Olocausto, molte volte e specie nella cultura di massa, quando affronta tematiche come quelle che stiamo discutendo, tende, io direi insensibilmente e per gradi, a costruire una narrazione epica che presenta, anche se in forme a volta mascherate o indirette, una sorta di lieto fine. Paradossalmente, *all is well that ends well*. Riassumendo: vi è stata questa terribile cosa che noi chiamiamo la Shoah, gli esseri umani vi sono stati gettati dentro, milioni ne sono stati inghiottiti, ma qualche modo, alla fine, il nazismo – che ci si affrettava a denunciare come l'unico responsabile di tutto ciò – è stato sconfitto e in qualche modo le vittime, pur pagando il prezzo del loro annientamento fisico, ne sono uscite, almeno

in certi casi – che vengono presentati come esemplari – come spiritualmente o storicamente trionfanti. Non c'è bisogno di far riferimento a film controversi e a mio giudizio indifendibili come *La vita è bella* di Roberto Benigni. Ricordo cosa acutamente scrisse Miriam Bratu Hansen a proposito del film di Steven Spielberg *Schindler's List* quando uscì nel 1994: il film era fuorviante e destoricante – a dispetto delle ottime intenzioni del regista – non perché raccontava una storia in assoluto falsa, ma perché la estetizzava e la presentava implicitamente come paradigmatica e rappresentativa, e la coronava con un duplice happy end: la redenzione morale del protagonista e la sopravvivenza degli ebrei che – quasi miracolosamente – passano attraverso Auschwitz e ne escono indenni. Quindi, il rischio della monumentalizzazione, quello dell'epicizzazione – la Hansen non a caso tracciava un parallellismo inquietante tra *Schindler's List* e l'epica di *Birth of a Nation* – e la narrativa e la retorica del lieto fine secondo me sono strettamente collegati.

LD: Sembra un po' cinico dirlo ora e ripeterlo, ma è vero: uno dei rischi della letteratura, e anche delle modalità di comprensione della Shoah, è quello della logica dell'*happy end*. Alla fine i sopravvissuti vengono trasformati in eroi di un dramma invece che testimoni del tragico e questo trova una forma di riscatto nel lieto fine che normalizza le coscienze di chi ascolta le testimonianze della Shoah, piuttosto che le coscienze dei testimoni in prima persona, ovvero di coloro che hanno vissuto quella esperienza. Se le cose stanno così, come abbiamo più o meno descritto, qual è la concezione, l'ideologia di fondo direi, che sta alle spalle di tutto ciò e che porta a vedere in questi termini, quindi a epicizzare e monumentalizzare l'esperienza abissale della Shoah?

RT: Istintivamente direi che quest'interpretazione, che abbiamo testé descritto, in qualche modo è il portato naturale di un modo specifico con cui nella cultura occidentale – non soltanto nella filosofia e nella riflessione estetica – sono state concepite l'arte, l'opera d'arte e la produzione artistica. Se guardiamo ad esempio all'idealismo tedesco, che ha speso enormi energie a ragionare sull'arte, sul suo significato, sulla sua funzione è così via, ritroviamo sempre l'arte posta all'interno di una triade: Religione, Arte e Filosofia. Poi, i vari filosofi e pensatori possono assegnare all'arte posti diversi, diversi livelli di eccellenza. Ad esempio, in Hegel, abbiamo una scala gerarchica in cui abbiamo l'arte al gradino più basso, poi abbiamo la religione, e infine la filosofia come culmine dell'autodisvelamento dello Spirito. In altre concezioni filosofiche abbiamo invece l'arte al culmine:

pensiamo ad esempio ad Arthur Schopenhauer. La triade è sempre presente, ma in un ordine diverso: abbiamo al livello più basso la religione; poi la filosofia, e al culmine abbiamo l'arte, specificamente la musica, come diretta espressione e autodisvelamento della Volontà, ovvero del noumeno, dell'*essentia mundi*. Io credo che, comunque si guardino le variazioni sul tema, alla fine l'arte, nella concezione occidentale, viene prevalentemente e istintivamente vista non solo come espressione di ciò che più precipuamente e nobilmente è umano, ma anche come dotata di un carattere liberatorio e rivelatorio rispetto al bene e al vero. Quindi è abbastanza naturale, da questo punto di vista, che la lettura dell'arte prodotta all'interno dell'Olocausto segua questo genere di parametri, questo genere di impostazione: sono categorie preesistenti e che anzi sembrano particolarmente ben adattarsi. In altre parole, il contrappunto tra l'orrore della Shoah e la produzione artistica che si squaderna al suo interno è perfettamente congeniale a questo tipo di interpretazione, da cui questo paradigma esce rafforzato e confermato invece che confutato.

LD: Il contrappunto che tu metti in evidenza non fa altro che riaffermare la classica concezione dell'arte come riconciliazione con il mondo, con la vita, e in questo caso con l'orrore della vita. È già accaduto così, se vogliamo, da Platone in poi, che l'arte o si abbassa a essere intrattenimento da controllare o si innalza a momento supremo dello spirito e messa in opera della verità. Di fronte all'abisso, al dramma, alla colpa del nato, alla concezione tragica del mondo e della vita, alla nostra esistenza, di fronte alla difficoltà e al dolore della vita, l'arte è stata considerata come una risposta positiva e conciliativa, come un argine e un riscatto, come "promessa di felicità". L'arte, attraverso la bellezza e la forma, attraverso la figura del genio è risultata l'attività dello spirito in grado di riscattare il dolore e la difficoltà dell'esistenza. E ciò è successo anche per le esperienze artistiche in seno alla Shoah come se, a fronte della caduta verticale della civiltà, risvegliandoci dopo aver subito questo choc, per continuare a vivere, noi dovessimo reificare l'ottimismo umanistico dell'arte e della cultura. Quindi siamo persuasi che per capire l'esperienza artistica della Shoah dobbiamo reificare la visione positiva e ottimistica dell'arte in questi termini: "guardate cosa sono riusciti a fare questi uomini in queste condizioni; hanno riaffermato di nuovo la positività della vita, hanno resistito contro l'orrore e contro la tragedia della loro esistenza hanno fatto muro, eroicamente, poi sono morti... eccetera". Tutta questa retorica non fa altro che rassicurarci, continua a rassicurarci persuadendoci che la malattia è guarita, che non ci sarà più perché è stata una malattia straordinaria ed eccezionale, che abbia-

mo gli anticorpi giusti, eccetera... e in qualche modo continuiamo ancora una volta ad allontanare da noi la verità della Shoah invece che affrontarla una volta per tutte.

RT: A questo punto mi viene in mente una caratteristica classica delle biografie popolari dei musicisti illustri. Come tu sai nell'Ottocento e nel Novecento c'è una copiosa letteratura biografica sui grandi compositori. La cosa tipica che si cercava di fare, specialmente in epoca tardo romantica – ma anche nel novecento – era di magnificare o porre in evidenza lo splendido paradosso, dal punto di vista del biografo e del pubblico dei lettori cui si rivolgeva, tra la povertà, l'abiezione, la miseria, e lo squallore della vita del compositore/genio e la sublimità inarrivabile di ciò che egli riusciva a produrre nelle dette condizioni di povertà, tribolazioni, preoccupazioni volgari e meschine che sembravano assediare e travolgerlo da ogni parte. La Shoah sembra, molte volte, da determinati autori, essere percepita – magari inconsapevolmente – come una sorta di versione, drammatizzata all'estremo, e chiaramente incommensurabilmente più ampia e profonda, di questo tipo di scenario *kitsch* e prevedibile.

LD: Sembrerebbe quasi che la malattia romantica, o il senso comune romantico, non siano mai tramontati, non siano mai morti. È la retorica della soap opera, per certi versi, che viene applicata al fenomeno della Shoah, ancora una volta, per neutralizzarla. Con una risposta che tranquillizza, che storicizza e che colloca la Shoah in una determinata dimensione senza guardare in faccia il volto della Gorgona. È questo il punto. Ho l'impressione che la domanda che Primo Levi si poneva, e che poneva al sopravvissuto, sia una domanda che dobbiamo porci tutti noi che siamo venuti dopo la Shoah; ma la risposta a questa domanda, "perché sono sopravvissuto?" e "in che termini io sono un sopravvissuto?" bene, a questa domanda noi continuiamo, ancora oggi, a rispondere sempre con una risposta neutralizzante, perché in un senso più profondo, un senso culturale, nel senso della *Kultur* occidentale reificata di cui parla Adorno, tutti noi, venuti dopo Auschwitz, siamo dei sopravvissuti e, come tali, dobbiamo porci anche noi la stessa domanda di Levi.

RT: Abbiamo citato Primo Levi, e il vero problema è proprio questo: in che modo si può contemplare il volto della Medusa – c'è una bellissima poesia che Primo Levi scrisse a questo proposito – e allo stesso tempo sopravvivere "alla lenta nevicata dei giorni" avendola veramente vista, e non avendone visto un'immagine edulcorata, semplificata o banalizzata. In que-

sto senso l'elemento più perturbante degli argomenti che stiamo discutendo è questo: non semplicemente il fatto che la lettura attuale della produzione artistica dell'Olocausto sembra spesso il portato diretto, naturale e quasi ovvio, se vogliamo, di una serie di categorie che erano *pret-à-porter* e ben stabilite prima della Shoah, ma che queste categorie assomigliano in maniera estremamente preoccupante a molte di quelle che erano le categorie e le tassonomie dell' adesso universalmente aborrita e condannata estetica totalitaria. E visto che siamo giunti a menzionare l'estetica nazista: quali sono, secondo te, gli elementi della sua concezione che in qualche modo provengono direttamente ed esprimono la tradizione classica occidentale per quanto riguarda la concezione dell'arte, e in particolare riguardo la musica?

LD: Mi sembra che le categorie dominanti nell'estetica nazista siano da un lato il ritorno a una certa greicità che salvaguardi i principi formali della bellezza e che, contemporaneamente, faccia salvo quello che è il fondo essenziale della bellezza e cioè la volontà creatrice, lo spirito artistico, la volontà artistica. Questi sono elementi fondamentali per l'estetica nazista. L'opera d'arte è opera del genio, ma il genio è frutto di un preciso carattere psico-razziale. La novità sta nel fatto che sul tronco della concezione romantica dell'arte i teorici nazisti innestano il carattere psico-razziale. Quindi il genio è dentro la razza, è espressione della razza e l'opera d'arte è la manifestazione di questo genio razziale. Solo le opere d'arte prodotte dal genio razziale sono tali e possono essere considerate tali.

RT: A questo punto è interessante notare una cosa. Quando Albert Speer viene in Italia alla ricerca di ispirazione stilistica, artistica ed architettonica per la nuova città, Germania, sognata da Hitler nell'intento di trasformare la detestata Berlino nella capitale ideale del suo Reich millenario, ad un certo punto si ferma a Paestum, e a Paestum esclama il suo εὕρηκα!, il suo "ho trovato". Aveva trovato quello che stava cercando nei templi dorici, che descrisse, anni dopo, come "il più perfetto complesso architettonico che avessi mai visto". Aveva trovato quel tipo di grandiosità, armonia, semplicità, nitidezza, serena *gravitas* e proporzione che rappresentavano, per lui come per innumerevoli persone venute prima di lui – tra gli altri, Goethe – il segno distintivo di ciò che è la bellezza nel senso "vero" e classico del termine. Quindi, il vero paradosso è che i nazisti ammiravano e imitavano opere che venivano ammirate universalmente. Il gusto nazista nei confronti di ciò che viene considerato classicamente bello è molto, molto prevedibile: Beethoven è un grande compositore, Mozart è sublime, Bach è un genio tedesco, i templi greci sono belli, il Pantheon, Michelangelo, Raffaello... tutto ciò

che è il portato del canone occidentale della produzione artistica viene in qualche modo riconosciuto, accettato ed esaltato dall'estetica nazista; ma, come notavi tu, con una differenza fondamentale: questa produzione non è più produzione dell'umanità ma la produzione di una razza specifica, ovvero della razza ariana. Ecco perché pullulano i tentativi di dimostrare l'arianità degli artisti che si ammiravano e si volevano includere nel canone estetico nazista; ma ciò che viene considerato bello o nobile da parte dei nazisti sembra ricalcare da vicino, molto da vicino, l'estetica romantica in generale, e il gusto romantico per l'antichità in particolare. Questo ci porta ovviamente al concetto di arte degenerata, alla questione di cosa i nazisti consideravano arte degenerata nelle arti figurative, nell'architettura e ovviamente nella musica.

LD: Se andiamo a leggere il più significativo teorico del nazionalsocialismo, Alfred Rosenberg, troviamo che accanto alla volontà creatrice v'è un attacco forte e violento sia contro le teorie universalistiche, sia contro le teorie individualistiche. L'opera d'arte non può essere frutto di una indistinta cultura umanitaria, non è opera esemplare del proprio tempo o espressione di un ambiente culturale. In questo senso vanno lette le critiche che Rosenberg muove a Burckhardt lettore del Rinascimento. A Rosenberg non interessano le condizioni storico-culturali di un'epoca per spiegare il fenomeno della creatività artistica. Non ci sono condizioni universali o storiche, né l'emergere del genio singolo, l'opera dell'individuo espressione di forze storiche. Per Rosenberg l'opera d'arte è il risultato del un genio razziale, ed è il prodotto e l'espressione di una razza. Allora di fronte di questo attacco portato all'universalismo e all'individualismo in nome del genio psico-razziale noi siamo costretti a ripensare la questione dell'opera d'arte e delle categorie estetiche ed artistiche, a partire dai modi in cui è stata recepita la Grecia, in modo che non si possa più presentare tale deriva romantico-nazista, che si è impossessata di parole come verità, autenticità, profondità dell'arte e dell'opera dell'artista ricavandole dalla tradizione occidentale. Ciò che nell'arte nazista, e nell'estetica che la sorregge, viene espresso è il carattere proprio di una stirpe. Non è il talento dell'individuo né quello del patrimonio culturale, come si manifesta nell'ideologia anglosassone del *self-made man* o della cultura *liberal*, Non c'è niente di tutto questo. A questo si lega il nesso profondo tra arte e propaganda, arte e politica, estetizzazione della politica espressa dalle grandi parate militari, dall'ideologia del *Volk* e dell'arte come manifestazione del genio della razza. Tutto si tiene insieme.

RT: È opportuno notare cosa per l'ideologia nazista costituisce arte degenerata o arte pericolosa per la salute della *Volksgemeinschaft*. Vi sono due

categorie fondamentali: la prima è che solo la razza ariana può produrre autentica arte e cultura. Le razze non ariane possono fruirne passivamente o riprodurle, ma non sono razze che hanno capacità creatrice. Poi esistono le razze che sono al fondo della gerarchia razziale che non sono né creatrici, né frutrici o portatrici di cultura bensì elementi distruttivi. Sono le razze (o le non-razze) distruttrici di cultura; e ovviamente è la razza ebraica, per l'ideologia nazista, la razza per eccellenza distruttrice di cultura; ma ecco la cosa interessante: come materialmente la razza ebraica cerca di distruggere la cultura e l'arte che la incarna e la esprime? non banalmente prendendo a martellate la Nike di Samotracia o facendo saltare in aria il Partenone, bensì iniettando all'interno del corpo del *Volk* un'arte degenerata, un'arte che infetta e soppianta la vera arte. E che cos'è l'arte degenerata? è tutto ciò che spezza la forma, tutto ciò che altera l'armonia delle forme a livello delle arti figurative o che distrugge l'armonia dei suoni e dei toni a livello musicale. Quindi, se si guarda alle mostre create in Germania nel 1938 e nel 1939 sull'arte degenerata e quella – meno nota ma ugualmente importante – sulla musica degenerata, si trova a un chiaro criterio di demarcazione. Tutto ciò che è prodotto dagli ebrei – o da coloro che ne sono stati influenzati e infettati – ovvero cubismo, astrattismo, surrealismo e così via nelle arti figurative viene visto come una rottura e un attacco diretto ai canoni della bellezza greca classica e la sua ripresa rinascimentale. A livello musicale viene visto come la distruzione del sistema tonale come la distruzione della musica della tradizione greca e gregoriana prima e bachiana e classica poi. Tutto ciò che in qualche modo sembra alterare o spezzare l'armonia e le proporzioni viene bollato come arte degenerata perché, si dice, l'ebreo non può produrre “artisticamente” che questo. Non può non riversare nella propria produzione artistica le proprie caratteristiche psicologiche e razziali, e quindi lascivia, disarmonia, prevalenza dell'elemento passionale e bestiale su quello razionale e così via. La parte per me più inquietante è che i nazisti conducevano questa lotta contro l'arte che chiamavano degenerata, in nome di valori artistici che erano condivisi, ed entusiasticamente condivisi, dalla tradizione estetica e filosofica occidentale classica.

LD: E qui s'innesta in particolare l'eredità del romanticismo: perché tutti gli autori del romanticismo tedesco vengono sistematicamente passati al setaccio dai teorici e dagli ideologi del nazionalsocialismo per essere o confermati o riletto o in qualche maniera risistemati. Da Schiller a Schopenhauer, da Goethe a Beethoven, scrittori e musicisti del romanticismo, tutti vengono ripresi e passati al setaccio, e sempre sotto la lente del carattere psico-razziale. Quindi, paradossalmente, accade che quando Goethe scrive

qualcosa che viene giudicato positivamente dai critici nazionalsocialisti, in quel caso è l'elemento pisco-razziale tedesco che parla; quando invece si lascia andare a degli elogi dell'arte o degli stili di vita non tedeschi, per esempio dell'Italia, allora in quel caso saremmo di fronte a un'influenza negativa che solo la saldezza del suo spirito tedesco riesce a controllare. Nel caso dell'arte degenerata, o della musica degenerata, i nazionalsocialisti identificano in esse quegli elementi estranei alla razza che minano la purezza di una forma che solo lo spirito della razza può portare in sé. Non è un caso che ogni struttura formale venga ricondotta allo spirito tedesco: Bach, la scala temperata, il contrappunto, l'estro armonico... Tutto quello che rompe con questa grande eredità dello spirito, con questo contributo assoluto che lo spirito tedesco ha dato alla storia – cose tipo l'allargamento della scala cromatica rispetta alla diatonica, l'emancipazione della dissonanza, la micropolifonia, la dodecafonìa, il jazz e l'improvvisazione – sono considerate una degenerazione. È degenerazione così come lo sono le figure distorte degli espressionisti che sono poi frutto di una cultura metropolitana: e uno degli elementi chiave della cultura nazionalsocialista è proprio l'opposizione tra civiltà contadina e civiltà metropolitana a favore della prima.

RT: È interessante notare come in questa lotta a oltranza contro l'arte degenerata si rileva puntualmente, costantemente, questo elemento che hai evidenziato: cioè il bisogno di passare al setaccio e di studiare daccapo tutti i grandi autori della tradizione artistica e musicale dell'Occidente per purificarli. Faccio l'esempio del caso della mostra sulla musica degenerata. Era molto problematico per i curatori tracciare una tassonomia operativa chiara e dei criteri di demarcazione univoci. Nel caso delle arti figurative ciò che veniva visto come rompere le armonie della proporzione era abbastanza facilmente identificabile; ma non sempre in autori o compositori la rottura di determinati schemi armonici e tonali poteva essere percepita, analizzata ed evidenziata in maniera così chiara. Esistono dissonanze anche in Beethoven, esistono delle libertà armoniche anche in Bach. La cosa interessante è che, spesso, anche geni esaltati come i massimi esempi del genio tedesco dovevano essere in qualche modo, come nel caso di Goethe per la letteratura, spiegati e purificati. Ad esempio, di Händel si diceva che era un supremo genio ariano, che però aveva fatto l'errore di scrivere *Israel in Egypt* e *Judas Macchabeus*, oratori interamente basati sull'Antico Testamento e che celebravano vittorie o trionfi ebraici. Schumann e Schubert, eroi della musica teutone, certo, ma infatuati di un poeta ebreo come Heine. Mozart, grandissimo autore e genio tedesco, ma colpevole di essersi fatto sedurre da Lorenzo da Ponte, un librettista ebreo, per

il suo *Don Giovanni* e altre opere. Ciò che lega in maniera evidente, perversa e pericolosa l'ideologia estetica nazista all'ideologia estetica prevalente in Occidente è l'idea che la funzione dell'arte è quella di dare voce ed esprimere ciò che di più alto e nobile vi sia nell'animo umano e nell'umanità; e che non è vera arte ciò che invece dà voce od esprime – in modo non catartico – frattura, disarmonia, vizio, e via dicendo. Non dimentichiamo che le avanguardie dei nuovi movimenti musicali trovarono fieri oppositori anche in ambiti che non erano nazisti. Arnold Schönberg e altri autori erano fieramente osteggiati e duramente attaccati anche da critici e musicologi che non erano tedeschi o nazisti proprio sulla base di questo concetto: “questa non è musica, questa non è arte”. La dodecafonia era vista come una fucina di pateracchi caotici e disarmonici che negavano quella che dovrebbe essere la funzione educativa, ricreativa e spirituale dell'arte.

LD: Il nazionalsocialismo ripropone la triade vero, bello, buono in chiave razziale e di stirpe. Ed era una triade che veniva presa tremendamente sul serio. Non è un caso che in quegli anni un autore come Heidegger, in una sua conferenza del 1935 sull'origine dell'opera d'arte, restituisca all'opera d'arte il carattere della verità: l'opera d'arte è la messa in opera della verità; è nell'opera d'arte che si dà la verità, è proprio dell'opera d'arte il darsi della verità. L'opera d'arte autentica è un'opera d'arte in cui la verità si manifesta e viene a essere. Questo panorama fa sì che qualsiasi arte che vada a minacciare questi tre elementi uniti tra loro sia arte degenerata. Nello stesso tempo questi tre elementi uniti sono il frutto di quel carattere psico-razziale. Quindi il tedesco, lo spirito del tedesco, nel momento in cui si mette al lavoro per produrre, per creare, non fa altro che sintetizzare questi tre elementi che porta dentro di sé in quanto tedesco. Egli sarebbe il portatore sano della verità, della bontà e della bellezza. Non deve andarle a cercare altrove, non deve cercarle nelle teorie: deve cercarle dentro di sé, dentro la sua stirpe. Questo era fondamentale per Rosenberg, ma anche per Goebbels e per Heidegger: è importante avere coscienza di quello che siamo. La coscienza e l'autocoscienza del tedesco, la sua autodeterminazione e autoaffermazione significano esattamente questo: significa capire di far parte di una stirpe e averne piena consapevolezza. Per fare questo bisogna educare, bisogna educarsi. Ancora una volta, tutto si tiene. L'educazione nazionalsocialista era fondamentale per la produzione del popolo tedesco. A sua volta solo questo popolo poteva generare frutti di questo genere.

RT: Mi viene mentre quello che una volta disse che quello che fu sicuramente il più importante e influente musicologo nazista, Herbert Gerigk, che ebbe nel III Reich una posizione assolutamente centrale, essendo tra

l'altro un musicologo il cui valore accademico era riconosciuto internazionalmente, nel definire ciò che costituiva l'arte ariana o la vera arte e ciò che invece rendeva così pericolosa l'arte degenerata o l'arte ebraica. Nella prefazione del suo *Lexikon der Juden in der Musik* del 1940, e che ebbe tantissime ristampe, diceva che la purificazione della Germania passava necessariamente anche per la purificazione della sua cultura artistica e musicale. Questa operazione aveva avuto successo – scriveva – grazie a restrizioni legali chiare e inesorabili che avevano assicurato che nel Reich l'ebreo non poteva essere pubblicamente attivo nella sfera culturale. Né come musicista, né come compositore, né come scrittore, né come editore, né come uomo d'affari. Qui abbiamo – ed è il punto più perturbante dell'embricazione e del contatto della concezione estetica nazista con le concezioni estetiche classiche dominanti in Occidente – l'idea secondo cui l'arte esiste per poter esprimere in maniera compiuta valori di carattere positivo, e che in quest'affermazione del positivo l'arte ci dimostra come attraverso l'arte stessa si vince e si espelle il negativo. Questa idea dell'arte come affermazione del positivo e del trionfo sul negativo è esattamente il tipo di lettura che adesso noi ritroviamo riproposta sulla musica o sull'arte dell'Olocausto; soltanto che i termini sono invertiti. Per l'ideologo nazista il positivo era espresso dall'ideologia nazionalsocialista che preservava e assicurava il successo del genio creativo ariano: il negativo era rappresentato dall'*Ewige Jude*, dall'Eterno Ebreo. Nella lettura contemporanea i termini sono invertiti: è l'arte nazista ad essere un'arte falsa, brutta, orrorifica e degenerata, un'arte asservita ad un'ideologia mostruosa, distruttiva e disumanizzante. È l'arte scaturita dall'Olocausto che invece, rovesciando i termini, incarna adesso il trionfo del positivo dello spirito umano sul negativo rappresentato dal nazismo. La parte più inquietante di questa embricazione è che, anche se in termini di positivo e negativo, in quanto polarità simmetriche e contrapposte, sono invertite, le categorie essenziali rimangono le stesse.

LD: L'arte e la musica prodotta nella Shoah vengono lette come il ristabilimento di un ordine, come la riconciliazione per la rinascita e il ritorno a quei valori dell'umanità e dell'umanesimo che il nazismo aveva o avrebbe distrutto, e quindi come una sorta di riscatto. Quest'arte sopravvive e vince la morte. Questa forma di risurrezione dell'arte, al di là dell'Olocausto, attraversandone l'abisso, ci riporta nuovamente a una dimensione di riappacificazione: "è passata la tempesta; ora, proprio attraverso la testimonianza di queste opere, noi possiamo dire che l'umanità ha vinto e che hanno trionfato i valori della verità, del bene e

della bellezza". Questa è la solita, classica retorica che continua a non fare radicalmente i conti con il senso dell'esperienza della Shoah. Questa riconciliazione a posteriori non fa i conti con la necessità di una nuova metafisica, oltre che di una nuova etica e di una nuova estetica. Qual è il punto? Noi non dobbiamo prendere semplicemente coscienza del fatto che questa esperienza artistica ci concili con la continuità di un passato che in qualche modo si è interrotto con l'esperienza del nazionalsocialismo. No: il nazionalsocialismo era anch'esso in continuità con quel passato, non stava da un'altra parte, era dentro quel passato, ed è frutto di quella *Kultur* che noi vorremmo restaurare allo scopo di superare il nazionalsocialismo. Non è questa la logica da seguire. Dovremmo invece fare i conti coi motivi di fondo che hanno reso possibile e reale la Shoah e rendersi finalmente conto che di fronte a ciò che stava accadendo c'era una reazione, una rivolta. C'era una voce di reazione e di rivolta che partiva sì dall'interno di quella stessa cultura, ma che si rendeva conto anche del tramonto di quella cultura e del suo fallimento. Se non prendiamo coscienza di questo e se pensiamo di ritrovare una linea di continuità dopo la Shoah non capiremo il senso della radicale frattura che la Shoah ha prodotto all'interno della cultura occidentale.

RT: a questo punto mi viene in mente, forse in maniera ellittica, un paradosso osservato in Polonia. La Polonia è stato il paese che tra tutti ha visto completamente annientata, durante la Shoah, la propria popolazione ebraica. C'erano circa tre milioni e mezzo di ebrei in Polonia: dopo la Shoah erano ridotti a poche migliaia, e molti sopravvissuti sono emigrati in Israele dopo i pogrom del 1946. Ebbene, in una Polonia dove le comunità ebraiche sono oggi ridotte a poche decine di migliaia di individui, e dove la preesistente *koinè* ebraica è stata, sradicata e completamente distrutta, adesso per i turisti vengono allestite rappresentazioni ed esecuzioni di musica Klezmer tradizionale dell'ebraismo polacco. Quindi la popolazione, e la sua cultura vivente che avevano prodotto questa musica sono scomparse, ma adesso, a titolo diciamo così, revivalistico, folkloristico ed edificante, si propone – magari con le classiche ottime intenzioni – la musica di una popolazione completamente distrutta appena pochi decenni fa; e quasi nessuno ci trova nulla di particolarmente strano o agghiacciante, o perlomeno che possa dare spunto a qualche riflessione critica.

LD: Ancora una volta prevale la logica della ristrutturazione dell'arte e della rinascenza della cultura reificata piuttosto che la consapevolezza di ciò che è realmente accaduto. A questo punto io vorrei far presente che

il Novecento è il secolo in cui, in momenti diversi e con grammatiche diverse, ma affini tra loro, vi sono autori come Kafka e Beckett che hanno fatto radicalmente i conti con la realtà. Kafka lo fa quasi profeticamente, in anticipo, Beckett lo fa immediatamente dopo quello è successo. Ebbene: Kafka e Beckett sono due autori che ci hanno proposto una lettura di quello che è accaduto nel Novecento e della cultura occidentale europea. Sì, sono due classici, sono due autori ormai entrati nel canone occidentale: ma noi sappiamo bene che la cultura dominante ha preso un'altra strada. Non è che dopo il teatro di Beckett noi abbiamo avuto una televisione beckettiana, o un cinema beckettiano, eccetera. No: abbiamo avuto uno sviluppo della cultura che ha reificato quello che in qualche modo era anche nella penna e nella volontà di Goebbels. Mi verrebbe da dire che il nazionalsocialismo è molto più dentro la storia di quanto lo siano quei pensatori, quegli scrittori, quelle coscienze che lo hanno interrogato radicalmente ed eticamente. La classica domanda di Adorno, se ha senso un'arte dopo Auschwitz, se ha senso vivere dopo Auschwitz, nel caso dell'arte di Terezín si pone nei termini di quale senso abbia un'arte dentro Auschwitz, all'interno dell'esperienza della Shoah. Secondo te, in che maniera si può dare una risposta a questa domanda?

RT: la domanda mi fa venire in mente l'impresa compiuta da Hans Jonas in *The concept of God after Auschwitz* del 1987. In questa famoso, celebre e studiatissimo testo Jonas disse che dopo Auschwitz, dopo la Shoah, occorreva ripensare drasticamente il concetto di Dio nella metafisica, nella religione e nella religiosità dell'Occidente. Jonas diceva che noi tutti partiamo dall'idea che Dio è onnipotente, comprensibile – almeno entro certi limiti – ed è buono. Questo è il portato essenziale della tradizione ebraico-cristiana o ebraica e cristiana. Dal punto di vista di Jonas, Auschwitz muta lo scenario non solo storico, ma anche metafisico e religioso dell'Occidente e distrugge la credibilità del concetto di Dio così come veniva classicamente inteso. Jonas dice: continuare a pensare dopo Auschwitz che Dio sia onnipotente, comprensibile e buono o giusto dimostra solo che non abbiamo veramente afferrato e capito cos'è successo; ma se noi prendiamo sul serio quello che è avvenuto nella Shoah abbiamo solo due scelte: o abbandoniamo il concetto di Dio in quanto tale, e ci rivolgiamo ad una visione del mondo atea o immanentistica, oppure dobbiamo sacrificare qualche cosa di questa triade degli attributi divini per salvare il concetto di Dio stesso. Di questi tre attributi, Jonas dice: io preferisco rinunciare all'attributo dell'onnipotenza. Non me la sento di rinunciare all'idea che Dio sia buono, non me la sento di rinunciare all'idea

che Dio sia in qualche modo comprensibile dal punto di vista della sua creatura. Devo supporre, e devo assumere su di me il peso di concludere che Dio non è onnipotente, che c'è un limite alla capacità di Dio di intervenire nell'ambito della propria creazione. Jonas fa questo ritornando a Isaac Luria, ricorrendo al concetto di *tzimtzum* (צמצום), di contrazione ontologica. Venendo alla domanda di Adorno: "è possibile l'arte dopo Auschwitz?" che diventa anche "è possibile l'arte dentro Auschwitz, o dentro l'Olocausto?" la mia risposta è analoga a quella di Jonas, se vogliamo. Cioè, io penso che sia possibile – così come per Jonas è ancora possibile credere in Dio – a patto che si ripensi drasticamente, radicalmente ciò che noi consideriamo essere significato, essenza e funzione dell'arte. Se non facciamo questo, rischiamo di continuare a perpetuare una concezione dell'arte non soltanto *kitsch* ed erronea, ma anche potenzialmente molto, ma molto pericolosa; perché abbiamo visto a che tipo di esiti si è prestata e a che tipo di scopi può essere piegato in questo modo di concepire l'arte ovvero, come abbiamo detto, come espressione alta e nobile del positivo ed un modo sublime di trascendere e trionfare del negativo.

LD: Il problema che il nazismo pone all'arte fa riemergere un problema kantiano: l'arte ha o no uno scopo? il bello artistico ha una finalità senza scopo, come diceva Kant, o è una finalità con uno scopo? è difficile accettare una finalità senza scopo, così come viene proposta da Kant. Tutti i tentativi di riottenere quella famosa unità di vero, bello e buono nell'arte non fanno altro che cercare di restituire all'arte una sua funzione edificatrice, educatrice e formatrice. Ora, si può decidere che l'arte debba essere il fondamento di una razza, si può pensare che l'arte sia espressione del proprio tempo, si può affermare che l'arte sia espressione di una nazione o di uno spirito nazionale o di un *genius loci*... tutte queste forme si riconducono tutte alla considerazione che l'arte abbia un valore da salvaguardare, da coltivare, da proporre nei termini di edificazione culturale. L'arte in questa visione viene interpretata come un momento dell'edificio della cultura, un momento fondamentale di questo edificio, perché esprime il punto più elevato di quella genìa, o di quella stirpe o di quella cultura o di quella gente e, nello stesso tempo, – esprimendo il meglio, il superiore – si pone come paradigma supremo di tutti gli altri elementi culturali. Quindi: la promozione, la diffusione dell'arte, il turismo culturale sono tutte attività che restaurano il valore dell'arte e l'arte come valore. La democratizzazione dell'arte è il rovescio dell'espressione di Goebbels che diceva: "quando sento parlare di cultura ho voglia di mettere mano al revolver". È il rovescio di questa concezione, è l'altra faccia della stessa medaglia.

RT: A questo punto si può dire che, così come Jonas attacca la triade onnipotenza, bontà e comprensibilità, così noi ci ritroviamo a dover fare i conti con un'altra triade, ovvero quella del vero, del bello e del buono. L'esperienza dell'Olocausto ci costringe a ripensare drasticamente i termini in cui concepiamo questa triade, quando si arriva alle espressioni artistiche. Giustamente tu ricordi lo spettro che si aggira nella filosofia europea, quello dell'arte come finalità senza scopo proposto da Kant. La cosa che mi ha sempre colpito è questa: così come i nazisti erano minuziosi ed ossessivamente feroci nel purificare l'arte tedesca da tutto ciò che era degenerato ed ebraico così sono estremamente negligenti, quando si trattava di impedire fattivamente che gli ebrei portati a Terezín possano comporre, scrivere, eseguire e creare opere d'arte. Queste opere d'arte, dal punto di vista nazista, non erano né belle, né vere, né buone, né legittime; perché erano direttamente prodotte da artisti ebrei. Ma per i nazisti a Terezín tutto ciò era in qualche modo tollerabile, e poteva anche essere incoraggiato, quando veniva giudicato utile e funzionale all'oscena propaganda del documentario Theresienstadt del 1944 e all'inganno dei funzionari della Croce Rossa. I nazisti sapevano che si trattava di un universo concentrazionario che sapevano si sarebbe chiuso con la distruzione non solo delle opere lì prodotte, ma anche di coloro che le avevano realizzate. Quindi, tutto ciò che è inammissibile nel Reich, nella Germania nazista, diventa perfettamente tollerabile, e anzi, può anche essere incoraggiato all'interno di questo mondo rovesciato. Abbiamo parlato degli elementi propagandistici, ma secondo me c'è qualche cosa di più profondo. La politica, la gestione nazista di Terezín sembra dire: che gli ebrei producano pure – sia pure in clandestinità – la loro musica, la loro arte degenerata per se stessi. Sono chiusi, rinchiusi, isolati e sigillati qui dentro, e non possono più nuocere alla comunità di popolo tedesca. Quindi se questo era il modo in cui i nazisti guardavano la produzione artistica di Terezín, ed era questo il modo in cui la guardavano, non c'è dubbio, la domanda è: quanto distante dalle premesse sommerse e nascoste del paradigma estetico totalitario, è la lettura di coloro che adesso vanno a vedere *Brundibar* o il *Kaiser von Atlantis*, e vanno a fruire delle opere di Terezín come prova e manifestazione e testimonianza edificante e catartica del trionfo dello spirito umano sulle avversità?

LD: Se non si comprende che l'esperienza della Shoah è stata una radicale frattura all'interno della cultura occidentale e che ha messo in questione il senso stesso di questa cultura, non ne comprenderemo la portata e non agiremo sulla cultura europea e occidentale in modo che essa non si ripeta. Noi abbiamo due strade percorribili: una è quella della reificazione

della cultura e quindi possiamo cavarcela dicendo: “ci siamo scottati, è vero, ma quello che avevamo comunque era buono, bello e vero e allora teniamocelo, ristrutturiamolo e rifondiamolo cercando di non commettere gli stessi errori... è stato soltanto un increscioso incidente”. L'altra strada è quella che prende atto che è successo qualche cosa di enorme per le basi della nostra cultura, come giustamente fa rilevare Adorno nei suoi scritti sulla Shoah, e che forse sarebbe il caso di ripensare il senso della nostra esperienza, capire che quello che è successo, è successo dentro i gangli e le fondamenta del nostro edificio e provare a edificarne uno nuovo. L'arte non può non essere pensata all'interno di queste due opzioni: noi pensiamo che fare arte dentro il campo di concentramento e dopo il campo di concentramento sia esattamente la stessa cosa del fare arte come quella di Raffaello o di Michelangelo: questo è ciò che abbiamo fatto e continuiamo a fare, abbiamo scelto la prima strada, ma ho paura che questa sia un'altra sconfitta. Non si può più leggere, non si deve leggere la musica composta a Terezín con le stesse categorie reificate che in qualche modo hanno prodotto Terezín, esattamente seguendo le dinamiche della riflessione adorniana. Bisogna cogliere quella voce che nella musica di Terezín grida la propria esistenza e che poi nel corso del secondo Novecento si è sviluppata in alcune tematiche dell'arte contemporanea.

RT: Primo Levi diceva che per chiunque sia passato per Auschwitz è impossibile ascoltare *Rosamunda* come una canzone folcloristica tedesca innocua o divertente. Allo stesso modo possiamo dire che, se veramente ci vogliamo sforzare di comprendere e afferrare – sia pure in maniera parziale e imperfetta – ciò che è avvenuto nella Shoah, non possiamo ascoltare più nulla di ciò che è stato prodotto e fruirne come se nulla fosse accaduto. Non soltanto *Rosamunda* non può – o non dovrebbe – essere più ascoltata come se non ci fosse stata Auschwitz, ma neanche Beethoven o Wagner, o Bach, possono essere ascoltati “come se” non ci fosse stata Auschwitz, o non ci fosse stata Terezín.

LD: Certamente la musica composta a Terezín, è formalmente, stilisticamente e storicamente comprensibile all'interno di una dimensione musicologica e di filosofia della musica. Il problema è: da un punto di vista filosofico ed estetico, che senso ha fare arte quando sei un cadavere vivente? questa è la domanda: che senso ha fare arte, se sei un cadavere vivente, per dei cadaveri viventi, quando vivi nella disperazione in attesa dell'insperata sopravvivenza? cosa ti spinge? non può essere il *genius loci*, non è il genio della stirpe, perché vorrebbe dire che la speranza nella sopravvivenza

risiede nel mito. È qualcos'altro, una necessità che sta al di là dell'opera stessa e della sua espressione. Essa non è il genio di una stirpe né la manifestazione e l'espressione di una dimensione storica: è, se vogliamo, un ritorno a quella dimensione di oscurità e di tenebra, quel dar voce a un'oscurità e a una tenebra che in qualche maniera i Greci avevano rintracciato nella tragedia, nello spirito della tragedia. Più che musica espressione di un dramma, né tantomeno espressione di un'epica, sembra essere espressione del tragico.

RT: La tragedia, per sua propria natura, tende ad escludere o, nel migliore dei casi, a rendere irrimediabilmente ambiguo il lieto fine: non è una favola edificante, non è un dramma in cui l'eroe debba necessariamente alla fine trionfare spiritualmente o fisicamente delle avversità ma, viceversa, è una narrazione in cui molte volte il giusto soccombe, dove la ragione cede all'irragionevole, dove molte volte si consuma il trionfo del crimine sulla giustizia. Quindi in questo senso sicuramente possiamo parlare di arte tragica, ma possiamo parlare di arte tragica anche ricorrendo ad una metafora desunta dall'astrofisica. Potremmo forse parlare dell'universo di Theresienstadt come di un *black hole*, così come la Shoah è un buco nero all'interno della quale non ci è possibile veramente guardare e vedere, ed esperire cosa è avvenuto realmente. Questo lo diceva lo stesso Primo Levi: coloro che hanno vissuto Shoah sono tutti morti. I sopravvissuti, proprio perché sono sopravvissuti, non l'hanno vissuta fino in fondo; e ovviamente i morti non parlano, non possono portare testimonianze. Se noi guardiamo alla musica composta a Terezín come un qualche cosa che si situa in quello che viene chiamato in astrofisica l'orizzonte degli eventi, cioè quella zona di confine, quell'aria grigia tra il buco nero costituito da una massa gravitazionale completamente collassata e l'esterno, allora forse possiamo provare ad ascoltarla. Vale a dire: rinunciamo all'idea che queste composizioni ci rivelino o ci dicano qualcosa di familiare, prevedibile o rassicurante. Forse invece la testimonianza, se proprio vogliamo usare la categoria della testimonianza, è la testimonianza dell'inesprimibile e di quel limite oltre il quale noi, pur doverosamente sforzandoci, non possiamo andare.

LD: Cosa ci resta dell'esperienza di Terezín e delle esperienze artistiche di Terezín? Non ci restano degli eroi, non ci resta una musica salvifica, non ci resta una musica che ci chiede di essere reificata. Ci resta una musica. Questo è il punto. Ci resta una musica, ed è una musica che continua a interrogarci nel senso che ritorna, se vogliamo, alla necessità posta all'o-

rigine dello spirito della musica. Sto pensando al Nietzsche della *Nascita della tragedia*, ma anche alla musica di Schönberg nell'interpretazione di Adorno e in quella, più modestamente, che ho proposto io stesso. È questa l'interrogazione che viene direttamente da quella musica che, come posso dire, vivifica quell'esperienza e ne dà un senso.

RT: Josef Bor, uno dei sopravvissuti a Terezín narra nelle sue memorie un episodio che mi ha sempre dato da riflettere. Durante una visita al Ghetto Eichmann chiede al comandante del campo che opera gli ebrei intendono rappresentare. La risposta è: il *Requiem* di Giuseppe Verdi. Eichmann, all'inizio incredulo, non riesce poi a trattenersi dal ridere divertito, sapendo bene che la deportazione dell'intera orchestra e coro è già stata decisa. Possibile che gli ebrei non se ne rendessero conto? In realtà, proprio perché vi era acuta consapevolezza di quanto stava per accadere, Schächter, il direttore, era ben determinato ad eseguire l'opera di Verdi, di un autore che era ancora nella lista di quelli che si potevano eseguire. Il *Confutatis maledictis* del *Requiem*, ricorda Bor, fu quella sera scagliato contro un'uditorio di SS tra cui stava seduto lo stesso Eichmann. Credo che quando si affrontano determinati argomenti e tematiche si debba rimanere vigili. Il compito di storici e filosofi dovrebbe essere quello di comprendere, non semplicemente quello di descrivere. Il rischio che l'ansia e il desiderio di comprendere sfoci in una reificazione e in una feticizzazione della Shoah e di ciò che a noi ne è rimasto è sempre presente; ed è grave, subdolo e insidioso. Non a caso mi sembra, abbiamo pensato per il nostro libro di evocare – sperando di non fare della facile retorica – la categoria dell'abisso. Perché l'abisso, rettamente inteso, è un concetto che rimanda al senza fondo, all'insondabile; non è semplicemente qualche cosa di oscuro o di semplicemente profondissimo. È un qualche cosa di insondabile in cui il fondo non c'è, ed è un qualche cosa dove le nostre rassicuranti, quotidiane categorie diventano vane ed inutilizzabili, e in qualche modo si annullano e scompaiono. È da lì che ci interroga ed è lì che ci aspetta – forse – quello che Primo Levi ebbe la lucidità e il coraggio di chiamare *l'esercito dei morti invano*.

## INDICE DELLE ABBREVIAZIONI

AMR	= Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer
CVZ	= Central-Verein Zeitung
DNSAP	= Deutsche Nationalsozialistische Arbeiterpartei
JKB	= Jüdischen Kulturbünde
KfDK	= Kampfbund für Deutsche Kultur
KuBu	= Judischer Kulturbund
NSDAP	= Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
NSKG	= Nationalsozialistische Kulturgemeinde
RGBL	= Reichsgesetzblatt
RMK	= Reichsmusikkammer
RKK	= Reichskulturkammer
RSHA	= Reichssicherheitshauptamt
SA	= Sturmabteilung
SD	= Sicherheitsdienst
SP	= Sicherheitspolizei
SS	= Schutzstaffel

### *Gradi SS e gradi corrispondenti nell'esercito italiano*

Der Oberste Führer der SS	(Adolf Hitler)
Reichsführer-SS	Capo delle forze armate
SS-Oberstgruppenführer	Generale d'armata
SS-Obergruppenführer	Generale di corpo d'armata
SS-Gruppenführer	Generale di divisione
SS-Brigadeführer	Generale di brigata
SS-Oberführer	<i>nessun grado corrispondente</i>
SS-Standartenführer	Colonnello
SS-Obersturmbannführer	Tenente colonnello
SS-Sturmabführer	Maggiore
SS-Hauptsturmführer	Capitano

SS-Obersturmführer	Tenente
SS-Untersturmführer	Sottotenente
SS-Sturmscharführer	Maresciallo maggiore
SS-Hauptscharführer	Maresciallo capo
SS-Oberscharführer	Maresciallo
SS-Scharführer	Sergente maggiore
SS-Unterscharführer	Sergente
SS-Rottenführer	Caporalmaggiore
SS-Sturmmann	Caporale
SS-Oberschütze	Soldato scelto
SS-Schutze	Soldato semplice

## INDICE DEI NOMI

- Adler Friedrich 39  
 Adler Hans Günther 126  
 Adorno, Theodor W. 123 138 140 141  
 142 143 144 150 151 152 153 155 156  
 157 158 159 160 167 171 179 180 182  
 184  
*Alexandrovna Marja* 109 110  
 Äncerl Karel 108  
*Aninka* 112  
 Antistene 23  
 Arendt Hanna 84 125 126 127 130 131  
 132 138  
*Arlecchino* 119 120 121 123  
 Bab Julius 58  
 Bach Johann Sebastian 49 61 137 172 175  
 182  
 Baeck Leo 58 100 127 130 131  
 Barkai Avraham 54  
 Bauer Yehuda 13  
 Baumann Kurt 55 56 57 59 60 61 62 66  
 Baumgart David 58  
 Beckett Samuel 155 158 179  
 Beer Rudolf 70  
 Beethoven Ludwig van 44 48 49 58 61  
 106 163 172 174 175 182  
 Benigni Roberto 169  
 Benjamin Walter 86 95 138 139  
 Berg Alban 48  
 Bernhardi Friedrich Adolf von 17  
 Blessinger Karl 47 49  
 Bloch Ernst 138  
 Bloch Ferdinand 102 103  
 Borges Bedrich 104  
 Bor Josef 184  
 Brahms Johannes 49 58 61 106  
 Bratu Hansen Miriam 169  
 Brinkmann Reinhold 30  
 Broch Hermann 138  
 Brody Robert 33  
 Bruckner Anton 61  
*Brundibár* 9 111 112 113 181  
*Bubikopf* 120 121  
 Bühler Hans Adolf 25  
 Buonarroti Michelangelo 44 172 182  
 Bürckel Josef 70  
 Burckhardt Jacob 173  
 Burian Emil František 121  
 Chagall Marc 39  
 Chamberlain Houston Stewart 16 17 24  
 86  
 Ciano Galeazzo 70  
 Cohn Conrad 130  
 Comneno Alessio 70  
 Coubert Gustave 44  
 Da Ponte Lorenzo 176  
 Da Vinci Leonardo 19 20  
 Debussy Claude 109  
 Dicker-Brandeis Friedl 102  
 Dix Otto 39  
 Dolfuss Engelbert 68 69  
 Donizetti Gaetano 58  
 Dostoevskij Fëdor Michajlovič 109  
 Dvorák Antonín Leopold 106  
 Edelstein Jakub 93 94 99 135  
 Eichenauer Richard 47  
 Eichmann Adolf 71 72 80 81 85 90 91 92  
 94 103 125 130 184  
 Einstein Albert 34 39  
 Einstein Alfred 55 58  
 Eisler Hans 114  
 Eloesser Arthur 58  
 Eppstein Paul 95 129 130 135  
 Fechheimer Hedwig 58  
*Fedia* 109 110

- Feistel-Rohmeder Bettina 28  
 Fischer Karl 105  
 Fleischmann Karel 102 103  
 Frank-Meissl Elisabeth 115  
 Freud Anna 73  
 Freud Sigmund 34 73  
 Freudenfeld Otto 111  
 Freudenfeld Rudolf 111  
 Frick Wilhelm 129  
 Friedell Egon 73  
 Fritta Bedřich 102 103  
 Fröhlich Karel 98 105  
 Fuchs Rudolf 109  
 Gandhi Mohandas 85  
 Gerigk Herbert 47 50 176  
 Gerron Kurt 104 111  
 Goebbels Joseph 32 33 34 35 36 37 40  
     41 45 47 54 57 62 63 65 74 75 176  
     179 180  
 Goethe Johann Wolfgang von 44 137 172  
     174 175  
 Goldschmidt Kurt Walter 58  
 Goldsmith Martin 56  
 Goldstein Fritz 52  
*Gorgona* 171  
 Göring Hermann 57 62 90 123  
 Grab-Kernmayr Hedda 99 104  
 Grosz George 39  
 Grynszpan Herschel 73  
 Haas Leo 102 103  
 Haas Pavel 108 109  
 Hába Alois 105 106 107 114 115 121  
 Händel Georg Friedrich 49 58 61 76 175  
 Haydn Joseph 49 58  
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 169  
 Heidegger Martin 176  
*Hermes* 120  
 Herzberg A 58  
 Heydrich Reinhard 63 70 72 77 78 80 82  
     83 84 89 90 91 92 93 94 96 130  
 Hilberg Raul 89 125  
 Hilsenrad Helen 73  
 Himmler Heinrich 74 90 96 129  
 Hindemith Paul 48  
 Hindenburg Paul von 51 52  
 Hinkel Hans 56 57 58 59 60 61 62 63 64  
     65 76  
 Hirsch Fredy 99  
 Hitler Adolf 11 14 16 17 18 21 22 26 29  
     30 31 33 34 35 36 37 38 41 43 49 51  
     52 56 61 67 68 70 72 73 85 86 90 113  
     123 128 157 172 185  
 Humboldt Wilhelm von 150  
 Hus Jan 79  
 Janáček Leos 106 108  
 Jonas Hans Justus 179 180 181  
 Kafka Franz 138 158 179  
 Kaltenbrunner Ernst 96  
 Kant Immanuel 30 180 181  
 Karas Joža 99 104 112 134 135  
 Kästner Erich 34  
 Keller Helen 34  
 Kerr Alfred 34  
 Kestenber Leo 48  
 Klapp Erich 105  
 Klein Franz Eugen 104  
 Klein Gideon 105 106 108  
 Klein Otto 27  
 Klein Petr 124  
 Klemperer Otto 55  
 Klemperer Viktor 65  
 Kohn Viktor 105  
 Kokoshka Oskar 39  
 Kolisch Rudolph 114  
 Koref Martha 114  
 Král Ilona 105  
 Krása Hans 109 110 111 112 113  
 Kraus Karl 138 150  
 Krenek Ernst 48  
 Kroner-Segal Hanna 67  
 Kurz Ivan 105  
 Landau Anneliese 58  
 Ledec Egon 105  
 Lenin Vladimir Ilyich Ulyanov 34  
 Lessing Gotthold Ephraim 58  
 Levi Erik 46  
 Levi Primo 10 85 132 133 134 166 167  
     171 182 183 184  
 Levie Werner 75  
 Levi-Strauss Claude 138  
 Lilienthal Arthur 130  
 Loeffler James  
 Loewenberg Karl 58  
 Lueger Karl 68  
 Mahler Gustav 49 58 62 123  
 Maier Kurt 98

- Mann Heinrich 34  
 Mann Thomas 34  
 Marcel Proust 34  
 Marinetti Filippo Tommaso 139  
 Mark Friedrich 105  
 Marx Karl 34  
 Masaryk Tomáš Garrigue 79  
*Medusa* 171  
 Mehul Étienne Nicolas 58  
 Mendelssohn Jakob Ludwig Felix 58  
 Meyerbeer Giacomo 49  
 Michaud Erich 14 20  
 Molière Jean-Baptiste 58  
*Mordassov* 109  
 Moser Hans Joachim 47  
*Moses* 117 118  
 Moses Siegfried 128  
 Mozart Wolfgang Amadeus 49 58 61 76  
     104 172 175  
 Müller Heinrich 91  
 Müller Richard 40  
 Munch Edvard 39  
 Murrelstein Benjamin 95 134 135  
 Murrow Edward 73  
 Mussolini Benito 69 70  
 Neumann Heimann von 70  
 Nietzsche Friederich 158 184  
 Offenbach Jacques 62  
 Opfermann Charlotte 101 124 150  
 Osborn Max 58  
*Overall* 119 120 123 124  
*Pepícek* 112  
 Pergolesi Giovan Battista 104  
 Petrescu Carolina 66  
 Platone 23 170  
 Podolier Marion 104  
 Polnauer Josef 114  
 Prassitele 23  
 Prinz Joachim 58  
 Rath Ernst vom 73  
 Remarque Erich Maria 34  
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn 44  
 Rilke Rainer Maria 137  
 Rimbaud Arthur 111  
 Rosenberg Alfred 16 19 20 22 23 24 30  
     31 32 33 36 37 46 47 56 63 86 173 176  
 Rosenstock Joseph 55  
 Rossel Maurice 111  
 Sartre Jean-Paul 152  
 Schacht Hjalmar 52  
 Schächter Rafael 97 98 104 111 184  
 Schaleck Malva 103  
 Scharl Josef 39  
 Schiller Johann Christoph Friedrich von  
     13 59 174  
 Schirach Baldur von 44  
 Scholem Gershom 126 130 131  
 Schönberg Arnold 48 55 62 106 107 110  
     111 114 117 122 153 154 176 184  
 Schopenauer Arthur 170  
 Schreiber Karl-Friederich 32  
 Schreker Franz 48 55 106  
 Schubert Franz 49 58 61 76 137 175  
 Schultze-Naumburg Paul 19 20 21 22 24  
     28 33  
 Schumann Robert 61 175  
 Schuschnigg Kurt 67 69  
 Schwarz-Klein Ada 104  
 Seidl Siegfried 94  
 Shirer William 73  
*Sina* 109 110  
 Singer Kurt 56 57 58 59 60 61 62 63 64  
     66 75 76 81  
 Smetana Bedřich 104  
 Socrate 23  
 Sontag Susan 15  
 Speer Albert 172  
 Spielberg Steven 169  
 Spiro Eugen 58  
 Spotts Frederic 14  
 Stahl Emil 39  
 Steffen Albert 114 116 117 118  
 Stein Erwin 114  
 Steiner George 137 138 142  
 Steiner Rudolf 114 116  
 Steiner-Kraus Edith 104  
 Steinweiss Alan 34 61  
 Steuermann Eduard 114  
 Strauss Erwin 58  
 Strauss Richard 45 61 118  
 Stravinskij Igor 48  
 Strobel Otto 14  
 Suk Josef 121  
 Süßmann Romuald 105  
 Švenk Karel 97  
 Taussig Heinrich 105

- |   |                                     |
|---|-------------------------------------|
| Thomas Rudolf 109   | Weill Kurt 49 121 122               |
| Toch Ernst 48   | Weiner Erich 99                     |
| Todorov Tzvetan 166   | Wells Herbert George 34             |
| Ullmann Malwine Billitzer 114                                 | Weissmann Adolf 55                  |
| Ullmann Maximilian 115  | Lutz Weltmann 58                    |
| Ullmann Paul 115  | Wiedeland Winfried 35               |
| Ullmann Viktor 114 124 115 116 117 118<br>119 121 122 155 158 | Will Wilfried Von der 43            |
| Ungar Otto 102 103  | Willrich Wolfgang 40                |
| Utitz Emil 118  | Wittgenstein Ludwig 138             |
| Vaget Hans Rudolf 14  | <i>Wozzeck</i> 106 110 122 123      |
| Van Gogh Vincent 44   | Zelenka František 104 111           |
| Venceslao (Santo) 79  | Zemlinsky Alexander von 107 109 114 |
| Verdi Giuseppe 58 104 184                                     | Ziegler Adolf 41                    |
| Wagner Richard 14 27 49 61 118 158 182                        | Ziegler Hans Severus 47 48          |
| Walter Bruno 55   | Zola Èmile 34                       |
| Wassermann Jacob 34   | Zucker Otto 111                     |
| Webern Anton 114  | Zweig Fritz 55                      |
|   | Zweig Stefan 73                     |

## GLI AUTORI

RUGGERO TARADEL è docente presso la *Division of French and Italian Studies* e il dipartimento di *Comparative History of Ideas* della University of Washington. I suoi campi di studio e di ricerca sono la storia europea, i rapporti ebraico-cristiani, la storia dell'antisemitismo e il razzismo e la xenofobia moderni e contemporanei. Tra i suoi libri e saggi più importanti: *L'accusa del sangue. Storia politica di un mito antisemita* (2002); *Antisemitismo, islamofobia e razzismo di guerra* (2004); *Jacques Maritain e il mistero d'Israele* (2006); *Il Vaticano e le leggi razziali in Italia e in Europa* (2013). Con Barbara Raggi è autore del libro: *La segregazione amichevole. La questione ebraica e la Civiltà Cattolica 1850-1945* (2000).

LEONARDO V. DISTASO è docente e ricercatore di Estetica presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Napoli Federico II. Le sue ricerche si sono concentrate sull'estetica dell'idealismo tedesco, sulla fenomenologia francese e sul pensiero estetico di Wittgenstein. Già docente di Estetica musicale negli ultimi anni i suoi lavori hanno avuto per oggetto la relazione tra filosofia e musica con particolare riferimento alla filosofia ebraica. Tra i suoi libri e saggi: *Estetica e differenza in Wittgenstein* (1999); *Lo sguardo dell'essere* (2002), *The Paradox of Existence* (2004); *Da Dioniso al Sinai* (2011). Ha curato l'ultima edizione italiana de *Il bello musicale* (2002) di Eduard Hanslick.



## FILOSOFIE

Collana diretta da *Pierre Dalla Vigna e Luca Taddio*

- 1 Deborah Ardilli, *Prima della virtù. Esperienza, conoscenza e innocenza nella filosofia di Stuart Hampshire*
- 2 Francesco Borgia, *L'uomo senza immagine. La filosofia della natura di Hans Jonas*
- 3 Antonino Trusso, *L'uomo allo specchio*
- 4 Fulvio Carmagnola, *Il desiderio non è una cosa semplice. Figure di agalma*
- 5 Giovanni Chimirri, *Filosofia e teologia della storia. L'esistenza umana in divenire*
- 6 Pietro D'Oriano, Draga Rocchi (a cura di), *Il male e l'essere. Atti del convegno internazionale di studi*
- 7 Girolamo Fracastoro, *Della Torre ovvero l'Intellezione*
- 8 Giovanni Invitto, *Fra Sartre e Wojtyła. Saggi su fenomenologie ed esistenze*
- 9 Mauro La Forgia, *Morfogenesi dell'identità*
- 10 Giovanni Leghissa, *Incorporare l'antico. Filologia classica e invenzione*
- 11 Giovanni Carlo Leone, *Marx dopo Heidegger. La rivoluzione senza soggetto,*
- 12 Stefano Mancini (a cura di), *Sguardi sulla scienza del giardino dei pensieri*
- 13 Julia Ponzio, Filippo Silvestri, *Itinerari nel pensiero filosofico di Giuseppe Semerari*
- 14 Giovanni Rossetti, *Le radici estetiche dell'etica in Gregory Bateson*
- 15 Stefania Tarantino, *La libertà in formazione. Studio su Jeanne Hersch e Maria Zambrano*
- 16 Bruno Accarino (a cura di), *Espressività e stile. La filosofia dei sensi e dell'espressione in Helmuth Plessner*
- 17 Angela Ales Bello, Patrizia Manganaro (a cura di), *Le religioni del Mediterraneo. Filosofia, Religione, Cultura*
- 18 Roberto Armigliati, *Responsabilità illimitata. "Per una nuova era di responsabilità"*
- 19 Mimmo Pesare, *Abitare ed esistenza. Paideia dello spazio antropologico*
- 20 Francesco Borgia, *Appartenenza e alterità. Il concetto di storicità nella filosofia di Martin Heidegger*
- 21 Adriano Bugliani, *Contro di sé. Potere e misconoscimento*
- 22 Damiano Cantone, *Cinema, tempo e soggetto. Il Sublime kantiano secondo Deleuze*
- 23 Silvia Capodivacca, *Danzare in catene. Saggio su Nietzsche*
- 24 Giovanni Chimirri, *L'arte spiegata a tutti. Il senso spirituale della bellezza in dieci lezioni*
- 25 Maria Lucia Coli, *La natura e l'ontologia in alcuni inediti dell'ultimo Merleau-Ponty*
- 26 Vincenzo Cuomo, *Figure della singolarità. Adorno, Kracauer, Lacan, Artaud, Bene*
- 27 Daniela De Leo, *La relazione percettiva. Merleau-Ponty e la musica*
- 28 Gaia De Pascale, *Qui non si canta al modo delle rane. La città nelle poetiche futuriste*
- 29 Giovanni Di Benedetto, *L'ecologia della mente nell'etica di Spinoza. Amore della natura e coscienza globale sulla via della complessità*
- 30 Josef Dietzgen, *L'essenza del lavoro mentale umano e altri scritti*

- 31 Roberto Fai, *Genealogie della globalizzazione. L'Europa a venire*
- 32 Fabio Farrotti, *Il concetto dionisiaco della vita. Uno studio sul nichilismo*
- 33 Sergio Franzese, *Darwinismo e pragmatismo e altri studi su William James*
- 34 Giacomo Fronzi, *Etica ed estetica della relazione*
- 35 Giuliano Glauco, *L'immagine del tempo in Henry Corbin. Verso un'idiocronia angelomorfica*
- 36 Cristina Guarnieri, *Il linguaggio allo specchio. Walter Benjamin e il primo romanticismo tedesco*
- 37 Federico Italiano, *Tra miele e pietra. Aspetti di geopoetica in Montale e Celan*
- 38 Michael Konrad, *Amore e amicizia: un percorso attraverso la storia dell'etica*
- 39 Vanna Gessa Kurotschka, Chiara De Luzenberger (a cura di), *Immaginazione etica interculturalità*
- 40 Riccardo Lazzari, Massimo Mezzanzanica, Erasmo Silvio Storage (a cura di), *Vita, concettualizzazione, libertà. Studi in onore di Alfredo Marini*
- 41 Stefano Marino, *Ermeneutica filosofica e crisi della modernità. Un itinerario nel pensiero di Hans-Georg Gadamer*
- 42 Markus Ophälders, *Filosofia arte estetica. Incontri e conflitti*
- 43 Riccardo Pozzo, Marco Sgarbi (a cura di), *I filosofi e l'Europa*
- 44 Vincenzo Rosito, *Espressione e normatività. Soggettività e intersoggettività in Theodor W. Adorno*
- 45 Barbara Scapolo, *Esercizi di de-fascinazione. Saggio su E. M. Cioran*
- 46 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Sui miti. Le saghe storiche e i filosofemi del mondo antichissimo*
- 47 Renato Troncon, *Estetica e antropologia filosofica*
- 48 Francesco Valagussa, *Individuo e stato. Itinerari kantiani ed hegeliani,*
- 49 Roberta Cavicchioli, *Breve storia di un'ingratitude. Victor Cousin nell'album di famiglia della scuola repubblicana*
- 50 Leonardo Tomasetta, *Destra e sinistra. I due corni del dilemma borghese*
- 51 Dario Sacchi (a cura di), *Passioni e ragione fra etica ed estetica*
- 52 Mario Alcaro (a cura di), *L'oblio del corpo e del mondo nella filosofia contemporanea*
- 53 Luciano Arcella, *L'innocenza di Zarathustra. Considerazioni sul I libro di Così parlò Zarathustra di F. Nietzsche*
- 54 Tiziana Carena, *La pneumatologia teologico-estetica di Vincenzo Gioberti,*
- 55 Susi Pietri, *L'opera inaugurale. Gli scrittori-lettori della Comédie Humaine I*
- 56 Antonio Rainone, *Il doppio mondo dell'occhio e dell'orecchio*
- 57 Francesco Giacomantonio, *Introduzione al pensiero politico di Habermas. Il dialogo della ragione dilagante*
- 58 Emanuele Profumi, *L'autonomia possibile. Introduzione a Castoriadis*
- 59 Fabio Vander, *Essere e non-essere. La Scienza della logica e i suoi critici*
- 60 Gianluca Verrucci, *Ragion pratica e normatività. Il costruttivismo kantiano di Rawls, Korsgaard e O'Neill*
- 61 Emanuele Mariani, *Kierkegaard e Nietzsche. Il Cristo e l'Anticristo*
- 62 Viviana Meschesi, *Sistema e trasgressione. Logica e analogia in F. Rosenzweig, W. Benjamin ed E. Levinas*
- 63 Giorgio Brianese, *L'arco e il destino. Interpretazione di Michelstaedter*
- 64 Mario Cingoli, *Marxismo, empirismo, materialismo*
- 65 Nicola Magliulo, *Cacciari e Severino. Quaestiones disputatae*

- 66 René Scheu, *Il soggetto debole. Sul pensiero di Aldo Rovatti*
- 67 Andrea Amato, *Agli esordi dell'esserci. Ancor privi del senso del bene e del male*
- 68 Franco Manti (a cura di), *Res publica*
- 69 Luca Marchetti, *Oltre l'immagine*
- 70 Giuseppe Di Giacomo (a cura di), *Ripensare le immagini*
- 71 Rossella Bonito Oliva, *Labirinti e costellazioni. Un percorso ai margini di Hegel*
- 72 Luca Gasparri, *Filosofia dell'illusione. Lineamenti di glottologia e di critica concettuale*
- 73 Julia Ponzio, Giuseppe Mininni, Augusto Ponzio, Maria Solimini, Susan Petrilli, Luciano Ponzio, *Roland Barthes. La visione ottusa*
- 74 Ornella Crotti, *La bellezza del bene. Il debito di Hannah Arendt nei confronti di Immanuel Kant*
- 75 Stefano Zampieri, *Introduzione alla vita filosofica. Consulenza filosofica e vita quotidiana*
- 76 Vincenzo Comerci, *Filosofia e mondo. Il confronto di Carlo Sini*
- 77 Felice Accame, Mario Valentino Bramè, *La strana copia. Carteggio fra due avversari su natura e funzione della filosofia con documentazione a sostegno di entrambi*
- 78 Carlo Burelli, *E fu lo stato. Hobbes e il dilemma che imprigiona*
- 79 Antonio Di Chiro, *La notte del mondo. Luoghi del senso, luoghi del divino*
- 80 Claudio Lucchini, *Il bene come possibile processo concreto. Natura e ontologia sociale*
- 81 Manuel Cruz, *La memoria si dice in molti modi. La priorità della politica sulla storia*
- 82 Giovanni Invitto, *Marleau-Ponty par lui-même. Una pratica filosofica della narrazione di sé*
- 83 Valentina Tirloni, *L'enigma del colore. Un approccio fenomenologico e simbolico*
- 84 Giacomo Fronzi, *Contaminazioni. Esperienze estetiche nella contemporaneità*
- 85 Alessia Cervini, *La ricerca del metodo. Antropologia e storia delle forme in S. M. Eženštejn*
- 86 Luciano Ponzio, *L'iconauta e l'artesto. Configurazioni della scrittura iconica*
- 87 Chimirri Giovanni, *Siamo tutti filosofi (basta volerlo)*
- 88 Bordoni Giorgia, *I nomi di Dio. Religione e teologia in Jacques Derrida*
- 89 German A. Duarte, *La scomparsa dell'orologio universale. Peter Watkins e i mass media audiovisivi*
- 90 Filippo Silvestri, *Segni significati intuizioni. Sul problema del linguaggio nella fenomenologia di Husserl*
91. Romeo Bufalo, Giuseppe Cantarano, Pio Colonnello (a cura di), *Natura storia società. Studi in onore di Mario Alcaro*
92. Stefano Bracaletti, *Individualismo metodologico, riduzionismo, microfondazione. Problematiche e sviluppi del paradigma individualista nelle scienze sociali*
93. Giovanni Invitto, *La lanterna di Diogene e la lampada di Aladino*
94. Andrea Camparsi, Irene Angela Bianchi, *L'autocoscienza e la prospettiva sul mondo*
95. Veronica Santini, *Il filosofo e il mare. Immagini marine e nautiche nella Repubblica di Platone*
96. Jean-Pierre Vernant, *L'immagine e il suo doppio. Dall'era dell'idolo all'alba dell'arte*
97. Barbara Chitussi, *Immagine e mito. Un carteggio tra Benjamin e Adorno*

98. Marco Jacobsson, *Heidegger e Dilthey. Vita, morte e storia*
99. Lorenzo Bernini, Mauro Farnesi Camellone, Nicola Marcucci, *La sovranità scomposta. Sull'attualità del Leviatano*
100. Francesco Barba, *Il persecutore di Dio. San Paolo nella filosofia di Nietzsche*
101. Augusto Mazzone, *Il gioco delle forme sonore. Studi su Kant, Hanslick, Nietzsche e Stravinskij*
102. Aldo Trucchio (a cura di), *Cartografie di guerra. Le ragioni della convivenza a partire da Kant*
103. Victorino Pérez Prieto, *Oltre la frammentazione del sapere e la vita: Raimon Panikkar*
104. Fabio Martelli, *Un libertino nel "Plenilunio delle monarchie"*
105. Angelica Polverini, *L'inganno dei sensi. La percezione sinestetica tra vista e tatto dall'antichità all'arte del Cinquecento*
106. Federica Negri, *Ti temo vicina ti amo lontana. Nietzsche, il femminile e le donne*
107. Maieron Mario Augusto, *Alla ricerca dell'isola che non c'è. Ragionamenti sulla mente*
108. Casini Leonardo, *Corporeità. La corporeità nelle Ergänzungen al Die Welt di Schopenhauer e altri scritti*
109. Giuseppe Campesi, *Soggetto, disciplina, governo. Michel Foucault e le tecnologie politiche moderne*
110. Bertolini Mara Meletti (a cura di), *Ragion pratica e immaginazione. Percorsi etici tra logica, psicologia ed estetica*
111. Cattaneo Francesco, *Domandare con Gadamer*
112. Pantano Alessandra, *Dislocazione. Introduzione alla fenomenologia asoggettiva di Jan Patočka*
113. Luisetti Federico, *Una vita. Pensiero selvaggio e filosofia dell'intensità*
114. Fichte Johann Gottlieb, *Lezioni sulla destinazione del dotto (1811). La Dottrina della Scienza, esposta nel suo profilo generale (1810)*
115. Marcello Ghilardi, *Il visibile differente. Sguardo e relazione in Derrida*
116. Farotti Fabio, *Ex Deo-ex nihilo. Sull'impossibilità di creare/annientare*
117. Paolo Aldo Rossi, Paolo Vignola (a cura di), *Il clamore della filosofia. Sulla filosofia francese contemporanea*
118. Vallori Rasini (a cura di), *Aggressività. Un'indagine polifonica*
119. Francesco Paparella, *Imago e verbum. Filosofia dell'immagine nell'alto Medioevo*
120. Gaspare Polizzi, *Giacomo Leopardi: la concezione dell'umano tra utopia e disincanto*
121. F. Mazzocchio, *Le vie del logos argomentativo. Intersoggettività e fondazione in K.-O. Apel*
122. Soardo Andrea, *Accade l'accadere*
123. Antonio Martone, *Le radici della disuguaglianza. La potenza dei moderni*
124. Pierre Macherey, *Jules Verne o il racconto in difetto*
125. Elena Irrera, *Il bello come causalità in Aristotele*
126. Alessandro Amato, *L'etica oltre lo Stato. Filosofia e politica in Giovanni Gentile*
127. Carlo Chiurco, *Etica e sacro. Il Bene e l'Autentico oltre l'Occidente*
128. Auguro Ponzio, *In altre parole*
129. Grigenti Fabio, Giacomini Bruna, Sandò Laura (a cura di), *La passione del pensare. In dialogo con Umberto Curi*
130. Scoto Eriugena Giovanni, *Il cammino di ritorno a Dio. Il Periphyseon, a cura di Vittorio Chietti*

131. Di Bernardo Mirko, *I sentieri evolutivi della complessità biologica nell'opera di S. A. Kauffman*
132. Marrone Pierpaolo, *Etica, utilità, contratto*
133. Marsili Marco, *Libertà di pensiero. Genesi ed evoluzione della libertà di manifestazione del pensiero negli ordinamenti politici dal V sec. A.C.*
134. Cortella Lucio, Mora Francesco, Testa Italo (a cura di), *La socialità della ragione. Scritti in onore di Luigi Ruggiu*
135. Cavarra Berenice e Rasini Vallori (a cura di), *Passaggi. Pianta, animale, uomo, in preparazione*
136. Elio Matassi, *Il giovane Lukács. Saggio e sistema*
137. Giacomo Fronzi, Theodor W. Adorno, *Pensiero critico e musica*
138. Emma Palese, *Ex Corpore. Antologia Filosofica sul Corpo*
139. Andrea Campucci, *Nietzsche: la fine della ragion pura*
140. Umberto Lodovici, *Religione e politica. Il contributo di Jacques Maritain*
141. Tonino Infranca, *Lavoro, Individuo, Storia*
142. Matteo G. Brega, *L'estetizzazione del quotidiano. Dall'Arts and Crafts all'Art Design*
143. Romolo Capuano (a cura di), *Bizzarre illusioni. Lo strano mondo della Pereidolia e dei suoi segreti*
144. Bruno Accarino, *Ostilità. Il mosaico del conflitto*
145. Nicoletta Cusano, *Capire Severino. La risoluzione dell'aporetica del nulla*
146. Marianna Esposito, *Oikonomia. Una genealogia della comunità. Tönnies, Durkheim, Mauss*
147. Georgia Zeami Francesca Presti, *Daimonicità del lógos. Socrate nel Protagora e nel Gorgia*
148. Marcello Barison, *Sulla soglia del nulla. Mark Rothko: l'immagine oltre lo spazio*, 2011
149. Fabio Vander, *Relatività e Fondamento. Filosofia di Aristotele*
150. Giorgio Cesarale, *Hegel nella filosofia pratico-politica anglosassone dal secondo dopoguerra ai giorni nostri*
151. Francesco Valagussa (a cura di), *Immanuel Kant. Prima introduzione alla Critica della capacità di giudizio*
152. Marcello Ghilardi, *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*
153. Pietro Piro, *La peste emozionale, l'uomo-massa e l'orizzonte totalitario della tecnica. Un Seminario, alcuni saggi e materiali per uno schizo-umanesimo*
154. Rosa Marafioti, *Il ritorno a Kant di Heidegger. La questione dell'essere e dell'uomo*
155. Giancarlo Lacchi, *Ludwin Klages Coscienza e immagine. Studio di storia dell'estetica*
156. Maurizio Guerri, *Necessità dell'estetica e potenza dell'arte*
157. Susan Petrillo, Augusto Ponzio, Luciano Ponzio, *Interferenze*
158. Anna Castelli, *Lo sguardo di Kafka. Dispositivi di visione e immagine nello spazio della letteratura*
159. Silvia Capodivacca, *Sul tragico. Tra Nietzsche e Freud*
160. Maurizio Guerri, *La mobilitazione globale. Tecnica, violenza, libertà in Ernst Jünger*
161. Natascia Mattucci e Gianluca Vagnarelli (a cura di), *Medicalizzazione, sorveglianza e biopolitica. A partire da Michel Foucault*
162. Alfio Fantinel, *Tracce di assoluto. Agonia dell'infinito in Giordano Bruno*
163. Lisa De Luigi, *Animalia. Teoria e fatti della macchina antropogenica*

164. Massimo Canepa, *Friedrich Nietzsche. L'arte della trasfigurazione*
165. Ginette Michaud, *Veglianti. Verso tre immagini di Jacques Derrida*
166. Paulo Barone, *Utopia del presente*
167. Giuseppe Bonvegna, *Politica, religione, Risorgimento. L'eredità di Antonio Rosmini in Svizzera*
168. Luca Caddeo, *L'Operaio di Ernst Jünger. Una visione metafisica della tecnica, 2012*
169. Simona Bertolini, *Eugen Fink e il problema del mondo: tra ontologia, idealismo e fenomenologia*
170. Enrico Mastropiero, *Il corpo e l'evento. Sullo Spinoza di Deleuze*
171. Giuseppe Di Giacomo (a cura di), *Volti della memoria*
172. Domenica Bruni, *Politici sfigurati. La comunicazione politica e la scienza cognitiva*
173. Emanuele Mariani, *Risonanze impolitiche. Riflessioni filosofiche tra ragioni e fedi*
174. Giovanni Chimirri, *Teologia del nichilismo. I vuoti dell'uomo e la fondazione metafisica dei valori*
175. Angelo Bruno, *L'ermeneutica della testimonianza in Paul Ricoeur*
176. Maria Grazia Turri, *Biologicamente sociali, culturalmente individualisti*
177. Leonardo Caffo, *La possibilità di cambiare. Azioni umane e libertà mora*
178. Francesco Vitale, *Mitografie. Jacques Derrida e la scrittura dello spazio*
179. Andrea Velardi, *La barba di Platone. Quale ontologia per gli oggetti materiali?*
180. Davide Gianluca Bianchi, *Dare un volto al potere. Gianfranco Miglio fra scienza e politica. In Appendice il carteggio Schmitt-Miglio*
181. Riccardo Corsi, *Incroci simbolici*
182. Francesco Valagussa, *L'arte del genio. Note sulla terza critica*
183. Vinicio Busacchi, *Tra ragione e fede. Interventi buddisti*
184. Giuseppe Di Giacomo, *Narrazione e testimonianza. Quattro scrittori italiani del Novecento*
185. Daniela De Leo, *Una convergenza armonica. Beethoven nei manoscritti di Michelstaedter e Merleau-Ponty*
186. Stefano Bracaletti, *Microfondazione. Problematiche della spiegazione individualista nelle scienze sociali*
187. Giorgio Palumbo, *Finitezza e crisi del senso. La nostra insecuritas e il richiamo dell'assenza*
188. Mario Augusto Maieron, *C'era una volta un re...! Intorno alla mente (Περί ψυχῆς) tra neuroscienze, filosofia, arte e letteratura*
189. Tiziano Boaretti, *La via mistica. Itinerario filosofico in quindici stazioni.*
190. Massimo Frana, *Il segreto dei fratelli del libero spirito*
191. Enzo Cocco, *La melanconia nell'età dei lumi*
192. José Ortega y Gasset, *Appunti per un commento al Convivio di Platone*, a cura di Pietro Piro
193. Antonio Coratti, *Karl Löwith e il discorso del cristianesimo*
194. Sarah F. Maclaren, *Magnificenza e mondo classico*
195. Jean Soldini, *A testa in giù. Per un'ontologia della vita in comune*
196. Matteo G. Brega, *Multimedialità digitale e fruizione parcellizzata. Estetica e forme d'arte del Novecento*
197. Francesca Marelli, *Fisica dell'anima. Estetica e antropologia in J.G. Herder*
198. Mario Cingoli, *Hegel. Lezioni preliminari*

199. Tommaso Ariemma, *Estetica dell'evento. Saggio su Alain Badiou*
200. Gianfranco Mormino, *Spazio, Corpo e moto nella Filosofia naturale del Seicento*
201. Maria Teresa Costa, *Filosofie della traduzione*
202. Giuseppe Zuccarino, *Il farsi della scrittura*
203. S. Fontana, E. Mignosi (a cura di), *Segnare, parlare, intendersi: modalità e forme*
204. Giovanni Invitto, *La misura di sé, tra virtù e malafede. Lessici e materiali per un discorso in frammenti*
205. Enrica Lisciani Petrini, *Charis. Saggio su Jankélévitch*
206. Anthony Molino, *Soggetti al bivio. Incroci tra psicoanalisi e antropologia*
207. Franco Rella, *Susan Mati, Thomas Mann, mito e pensiero*
208. J. D. Caputo e M. J. Scanlon, *Dio, il dono e il postmoderno. Fenomenologia e religione*
209. Friedrich W.J. Schelling, *Esposizione del Processo della Natura*
210. Stefano Poggi (a cura di), *Il realismo della ragione. Kant dai Lumi alla filosofia contemporanea*
211. Ruggero D'Alessandro, *Le messaggere epistolari femminili attraverso il '900. Virginia Woolf, Hannah Arendt, Sylvia Plath*
212. Giovanni Invitto, *Il diario e l'amica. L'esistenza come autonarrazione*
213. Luca Mori, *Tra la materia e la mente*
214. Alberto Giacomelli, *Simbolica per tutti e per nessuno*
215. Paulo Butti, *Un'archeologia della politica. Letture della Repubblica platonica*
216. Erasmo Storace, *Ergografie. Studi sulla struttura dell'essere*
217. Francesco Maria Tedesco, *Eccezzenza sovrana*
218. Marco Vanzulli (a cura di), *Razionalità e modernità in Vico*
219. Marcello Barison, *Estetica della produzione. Saggi da Heidegger*
220. Elio Matassi (a cura di), *Percorsi della conoscenza*
221. Mirko di Bernardo, Danilo Saccoccioni, *Caos, ordine e incertezza in epistemologia e nelle scienze naturali*
222. Liliana Nobile, *Democrazie senza futuro*
223. Giacomo Fronzi (a cura di), *John Cage. Una rivoluzione lunga cent'anni, con un'intervista inedita*
224. Paolo Taroni, *Filosofie del tempo. Il concetto di tempo nella storia del pensiero occidentale*
225. Roberto Diodato, *L'invisibile sensibile. Itinerari di ontologia estetica*
226. Bruno Moroncini, *Il lavoro del lutto, Materialismo, politica e rivoluzione in Walter Benjamin*
227. Antonio Valentini, *Il silenzio delle sirene: mito e letteratura in Franz Kafka*
228. Giuseppe Maccaroni, *Sociologia Stato Democrazia*
229. Damiano Cantone (a cura di), *Estetica e realtà, Arte Segno e Immagine*
230. Marino Centrone, Rocco Corriero, Stefano Daprile, Antonio Florio, Marco Sergio (a cura di), *Percorsi nell'epistemologia e nella logica del Novecento*
231. Pierdaniele Giaretta (a cura di), *Le classificazioni nelle scienze*
232. Luca Grion, *Persi nel labirinto. Etica e antropologia alla prova del naturalismo*
233. Marco Piazza, *Il fantasma dell'interiorità. Breve storia di un concetto controverso*
234. Emilio Mazza, *La peste in fondo al pozzo. L'anatomia astrusa di David Hume*
235. Luca Marchetti, *Il corpo dell'immagine. Percezione e rappresentazione in Wittgenstein e Wollheim*
236. Monica Musolino, *New Towns post catastrofe. Dalle utopie urbane alla crisi delle identità*

237. Barbara Troncarelli, *Complessità dilemmatica, Logica, scienza e società in Giovanni Gentile*
238. Emanuele Arielli, *La mente estetica. Introduzione alla psicologia dell'arte*
239. Emanuele Arielli, *Wittgenstein e l'arte. L'estetica come problema linguistico ed epistemologico*
240. Giuseppe Fornari, Gianfranco Mormino (a cura di), *René Girard e la filosofia*
241. Erasmo Storace, *Genografie*
242. Erasmo Storace, *Tanotografie*
243. Erasmo Storace, *Poietografie*
244. Erasmo Storace, *Il poeta e la morte*
245. Lucia Maria Grazia Parente, *Segreti mutamenti*
246. María Lida Mollo, *Xavier Zubiri: il reale e l'irreale*
247. Susan Petrilli, *Altrove e altrimenti. Filosofia del linguaggio, critica letteraria e teoria della traduzione in, intorno e a partire da Bachtin*
248. Pietro Piro, *Le occasioni dell'uomo ladro. Saggi, polemiche e interventi tra Oriente e Occidente*
249. Giorgio Cesarale, Marcello Mustè e Stefano Petrucciani (a cura di), *Filosofia e politica. Saggi in onore di Mario Reale*
250. Silvia Bevilacqua e Pierpaolo Casarin (a cura di), *Disattendere i poteri. Pratiche filosofiche in movimento*
251. Franco Maria Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz. Il "verdetto" di Adorno e la risposta di Celan*
252. Antonello Sciacchitano, *Il tempo di sapere*
253. Gabriele Scardovi, *L'intuizionismo morale di George Edward Moore*
254. Fabio Vander, *Il sistema Leopardi. Teoria e critica della modernità*
255. Riccardo Motti, *La mistificazione di massa. Estetica dell'industria cultura*
256. Francesco Gusmano, *Naturalismo e filosofia*
257. Gemmo Iocco, *Profili e densità temporali*
258. Marco Sgarbi, *Kant e l'irrazionale*
259. Amato, Fulco, Geraci, Gorgone, Saffioti, Surace, Terranova, *L'evento dell'ospitalità tra etica, politica e geofilosofia. Per Caterina Resta*
260. Luca Serafini, *Inoperosità. Heidegger nel dibattito francese contemporaneo*
261. Renato Calligaro, *Le pagine del tempo. Scritti sull'Arte*
262. Paolo Scolari, *Nietzsche fenomenologo del quotidiano*
263. Fabio Ciaramelli, Ugo Maria Olivieri, *Il fascino dell'obbedienza. Servitù volontaria e società depressa*
264. Giovanni Invitto, *Lanx satura. Asterischi filosofici su soggetti, temi ed eventi dell'esistenza*
265. Vinicio Busacchi, *Itinerari buddisti. La sfida del male*
266. Plotino, *Enneadi. I-II e vita di Plotino di Porfirio*
267. Luca M. Possati, *La ripetizione creatrice. Melandri, Derrida e lo spazio dell'analogia*
268. A. Lavazza, V. Possenti (a cura di), *Perché essere realisti. Una sfida filosofica*
269. Mattia Geretto e Antonio Martin (a cura di), *Teologia della follia*
270. Vittorio Pavoncello, *Il serpente nel Big Bang*
271. Afonso Mário Ucuassapi, *Dalle indipendenze alle libertà. Futurismo e utopia nella filosofia di Severino Elias Ngoenha*
272. Roberto Fai, *Frammento e sistema. Nove istantanee sulla contemporaneità*

273. Francesco Giacomantonio (a cura di), *La filosofia politica nell'età globale (1970-2010)*
274. Alberto Romele, *L'esperienza del verbum in corde. Ovvero l'ineffettività dell'ermeneutica*
275. John Burnet, *I primi filosofi greci*, a cura di Alessandro Medri
276. Giovanni Basile, *Il mito. Uno strumento per la conoscenza del mondo. Saggio introduttivo attorno all'ermeneutica mitica*
277. Andrea Dezi, *Potenza e realtà. Il sovrarrealismo ontologico nel pensiero di F.W.J. Schelling*
278. Vincenzo Cuomo, Leonardo V. Distaso (a cura di), *La ricerca di John Cage. Il caso, il silenzio, la natura*
279. Augusto Ponzio, *Fuori luogo. L'esorbitante nella riproduzione dell'identico*
280. Alessandra Luciano, *L'estasi della scrittura Emily L. di Marguerite Duras*
281. Enrico Giorgio, *Esercizi fenomenologici. Edmund Husserl*
282. Sara Matetich, *In no time. Forme di vita, tempo e verità in Virginia Woolf*
283. Marco Fortunato, *La protesta e l'impossibile. Cinque saggi su Michelstaedter*
284. Antonio De Simone, *Alchimia del segno. Rousseau e le metamorfosi del soggetto moderno*
285. Francesco Giacomantonio, Ruggero D'Alessandro, *Nostalgie francofortesi. Ripensando Horkheimer, Adorno, Marcuse e Habermas*
286. Fortunato Cacciatore, *Isonomia/Isogonia. Percorsi storico-filosofici*
287. Vallori Rasini, *L'eccentrico. Filosofia della natura e antropologia in Helmuth Plessner*
288. Enzo Cocco, *Le vie della felicità in Voltaire*
289. Rodolphe Gasché, *Dietro lo specchio. Derrida e la filosofia della riflessione*, traduzione e cura di Francesco Vitale e Mauro Senatore
290. Andrea C. Bertino, *"Noi buoni Europei". Herder, Nietzsche e le risorse del senso storico*
291. Franco Ricordi, *Pasolini filosofo della libertà. Il cedimento dell'essere e l'apologia dell'apparire*
292. Viviana Meschesi, *Passaggi al limite. Linguaggio ed etica nei periodi di crisi*
293. Franco Sarcinelli, *Paul Ricœur filosofo del '900. Una lettura critica delle opere*
294. Federica Ceranovi, *Dal giogo dell'idea alla festa del pensiero. I sentieri della ἀλήθεια nel saggio L'origine dell'opera d'arte di Martin Heidegger*
295. Augusto Ponzio, *Il linguaggio e le lingue. Introduzione alla linguistica generale*
296. Augustin Cochin, *Astrazione rivoluzionaria e altri scritti*
297. Pierfrancesco Stagi, *Di Dio e dell'essere. Un secolo di Heidegger*
298. L.E.J. Brouwer, *Lettere scelte*, a cura di Miriam Franchella
299. Franco Aurelio Meschini, *Materiali per una storia della medicina cartesiana. Dottrine, testi, contesti e lessico*
300. Roberto Gilodi, *Origini della critica letteraria. Herder, Moritz, Fr. Schlegel e Schleiermacher*
301. Fiorella Bassan, *Antonin Artaud. Scritti sull'arte*
302. Rossella Spinaci, *Razionalità discorsiva e verità*
303. Marcella d'Abbiero (a cura di), *Passioni nere*
304. Umberto Curi e Luca Taddio (a cura di), *Pensare il tempo. Tra scienza e filosofia*
305. Lucia Parente, *Ortega y Gasset e la "vital curiosidad" filosofica*
306. Gabriella Pelloni, *Genealogia della cultura. La costruzione poetica del sè nello*

- Zarathustra di Nietzsche*
307. Cosimo Quarta (a cura di), *Per un manifesto della «Nuova Utopia»*
  308. Mario Augusto Maieron, *Il matto dei tarocchi, Alice e il Piccolo Principe*
  309. Antonio De Luca, Annamaria Pezzella (a cura di), *Con i tuoi occhi*
  310. Francesca Michelini, Jonathan Davies, *Frontiere della biologia. prospettive filosofiche sulle scienze della vita*
  311. Andrea Velardi, *La vita delle idee. Il problema dell'astrazione nella teoria della conoscenza*
  312. Annamaria Lossi, *L'io postumo. Autobiografia e narrazione filosofica del sé in Friedrich Nietzsche*
  313. Didier Contadini (a cura di), *Menzogna e politica*
  314. Antonio De Simone, Machiavelli. *Il conflitto e il potere. La persistenza del classico*
  315. Andrea Amato, *Il bambino che sono, l'uomo che divento. Genealogia dell'io e narrazione della sua trasmutazione*
  316. Alessandra Violi, *Il corpo nell'immaginario letterario*
  317. Pietro Greco (a cura di), *ArmonicaMente. Arte e scienza a confronto*
  318. Robert L. Trivers, *L'evoluzione dell'altruismo reciproco*
  319. Matteo Pietropaoli, *Ontologia fondamentale e metaontologia. Una interpretazione di Heidegger a partire dal Kantbuch*
  320. Damiano Bondi, *La persona e l'Occidente. Filosofia, religione e politica in Denis de Rougemont*
  321. G.W.F. Hegel, *Il bisogno di filosofia (1801-1804)*

*Finito di stampare  
febbraio 2014  
da Digital Team - Fano (PU)*