

Raffaele Pellegrino

LA MUSICA TRA REDENZIONE E INFERNO CONCENTRAZIONARIO

1. *Musica e redenzione*

Quando si parla di utopia o trascendenza nella musica il rischio è sempre quello di cadere in un'evasione onirica astratta dalla realtà, senza considerare la cifra dell'ulteriorità come concretamente legata alla materia musicale e al suo sviluppo storico-linguistico.

Di certo, l'universo musicale romantico, soprattutto dei decenni 1820-40, non poteva non accogliere con entusiasmo tutta la temperie di cromatismi e dissonanze che minavano la razionalità, la *clarté* e l'impulso unitario della forma-sonata del 1780-90¹, dirigendosi verso quella lacerazione e quella inquietudine indispensabili per Hegel, il quale affermava: «Il vero concetto è, sì, unità in sé, ma non solo unità immediata, bensì essenzialmente unità in sé scissa, disgiunta in opposizioni»².

La stessa temporalità musicale, generatrice di un proprio tempo, *ideale* nella lettura dell'opera di Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, vive nell'età romantica una *Zerrissenheit* (*scissione*) tra «l'universale, cioè l'idea, e il particolare, vale a dire il sensibile disperso nella frammentarietà della quotidianità a cui il soggetto si sente incatenato»³. Lo spirito romantico prende coscienza della sua dimensione finita per volgersi, attraverso una tensione temporale eternamente minata dall'insoddisfazione della propria condizione di contingenza, verso l'assoluto in forma di «*Sehnsucht* (*nostalgia*) di qualcosa che va al di là della propria inautenticità temporale, della propria situazione esistenziale»⁴.

Bloch stesso parla di nostalgia (naturalmente in altri termini), innestando proprio in essa il cominciamento della musica, intesa come richiamo verso ciò di cui si manca, e riportando il mito ovidiano di Pan e Siringa: Pan, figlio di Hermes si innamorò della ninfa Siringa. Quest'ultima, per sfuggire a Pan, scappò nei pressi di una palude fino alla sponda del fiume Ladone, dove, vedendosi raggiunta, invocò le Naiadi che la mutarono in canne palustri. Pan, nel momento in cui pensava di aver afferrato la ninfa, si trovò davanti ad un fascio di canne che, mosse da vento, mandavano un suono delicato. Allora il dio utilizzò le canne per costruire uno strumento musicale: la siringa. Il suono del cosiddetto flauto di Pan rappresenta la meta utopica, la presenza di qualcosa che è scomparso, l'intuizione di un mondo a misura del soggetto. Responsabile di tutto ciò è, dunque, il suono. Come intendere il suono, secondo

1 Di questo avviso è G. Pestelli, *L'età di Mozart e di Beethoven*, EDT, Torino 1991, pp. 120-121.

2 G.F.W. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Mercker e N. Vaccaro, Feltrinelli, Milano 1978, p. 1174.

3 C. Migliaccio, *Musica e utopia. La filosofia della musica di Ernst Bloch*, Guerini e Associati, Milano 2000, p. 25.

4 *Ibidem*.

Bloch? Di sicuro la teoria pitagorico-kepleriana, di cui Schelling si fa portatore, è da rigettare: la musica sarebbe solo un numero, architettura cosmica. Bloch, invece, pensa il suono sotto l'aspetto di due dimensioni:

in relazione alla musica il suono viene considerato non come mezzo, ma come fenomeno; in relazione alla filosofia, invece, il suono viene visto come fondamento, sia in senso ontologico come substrato materiale dell'utopia, sia in senso esistenziale come vincolo essenziale alla pienezza del soggetto⁵.

Uomo e musica sono strettamente connessi, al contrario di ciò che sosteneva Schopenhauer, il senso del suono risiede «nel soggetto che vive, crea ed esperisce il suono»⁶. Alla nostalgia, «è direttamente connesso il tema della intrinseca moralità della musica, data anche dal suo carattere extraterritoriale». Il presente non è più già dal momento in cui lo affermiamo, il presente si dà solo come passato, ci sfugge, si colora di una patina notturna. Da qui ci accorgiamo che non si può percepire l'*hic et nunc* del reale nel momento in cui lo vivo, perché ciò che vivo diventa vissuto *in actu exercito*; allora l'attimo appena vissuto «lo attendo, mi raffiguro qualcosa che non c'è ancora. Se questo raffigurarsi è riferito al futuro genuino, allora ne nasce il pensiero utopico»⁷. Questo *sogno ad occhi aperti* si colloca nel *non-ancora* (*Noch-Nicht*) ed è veicolato proprio dal suono come «conoscenza che avviene nel futuro, nell'oltre confine non ancora giunto»⁸.

Anche in Benjamin emerge la dimensione fuggevole del tempo che si carica al tempo stesso di una funzione messianica: «Ma le cose passate diventano future. Con gli eventi il diario scrive la storia del nostro essere futuro. E quindi ci profetizza il nostro destino passato»⁹. La musica redime «un passato non vissuto in un futuro da compiere»¹⁰, supera il tempo e realizza nella redenzione ciò che nella notte era ancora legato all'illusorio e seducente *Schein*. Secondo Benjamin, nella figura dell'Ottilia goethiana emerge con vigore proprio il momento dialettico «della sola apparenza che si sta spegnendo»¹¹, perché superato «dalla musica, l'arte per eccellenza meno compromessa con l'apparenza»¹². Redenzione e speranza sono i due momenti dialettici della musica che completano il processo triadico partito dalla negatività della colpa. E se, Goethe riduce la musica a una funzione di *sedazione* degli affanni perché troppo ancorato all'apparenza, Dante si fa carico della disperazione di Paolo e Francesca, dando senso all'accadere. La musica non ci fornisce un'immagine sonora del futuro che do-

5 S. Zacchini, *Chimica delle idee musicali: filosofia del suono e musica in Bloch*, in F. Abbri/E. Matassi (a cura di), «Quaderni interdisciplinari», 2000, 3, p. 76.

6 Ivi, p. 79.

7 Ivi, p. 82.

8 E. Bloch, *Spirito dell'utopia*, a cura di F. Coppelotti/V. Bartolino, La Nuova Italia, Firenze 1991, p. 184.

9 W. Benjamin, *Metafisica della gioventù*, in *Metafisica della gioventù, Scritti 1910-1918*, a cura di I. Porena/A.M. Solmi/R. Solmi/A. Moscati, Einaudi, Torino 1962, p. 104.

10 E. Matassi, *Benjamin e la musica*, in F. Abbri/E. Matassi (a cura di), «Quaderni interdisciplinari», cit., p. 140.

11 Ivi, p. 146.

12 Ivi, p. 147.

vrebbe accadere, ma «ci invita a pensare la reale possibilità della possibilità stessa»¹³.

Una diversa idea di redenzione legata alla musica si trova anche in Pascoli, nel poemetto *Rossini*, quando la *parvoletta* innalza la *bestia* alla dimensione pura, onirica e profetica del fanciullo, nella reminiscenza neoplatonica della divina armonia cosmica, e in Fogazzaro, dove una redenzione di ascendenza cristiana ci permette di vivere in uno stato musicale perenne e mistico; il dolore morale de *Il dolore nell'arte* si configura come *momento artistico* necessario per guardare la nebbia inconscia dell'animo umano, quel fondo oscuro che cela una bellezza, una perfettibilità morale ancora imprigionata in una sublimazione latente verso la grandezza di cui l'uomo ha l'idea innata¹⁴.

E se la musica, l'arte, il Bello, si allontana dal Bene, cosa succede?

2. Il naufragio morale della musica

Gli studi di Gadamer su Platone sottolineano senza dubbio una simbiosi nel rapporto tra bello e bene: il bello è riportato a «quella vita buona che ha a che fare con l'educazione, la *paideia*, e si sottrae alla sfera dell'utile»¹⁵. Tuttavia, il filosofo tedesco, rileggendo il *Filebo*¹⁶, constata una fondamentale asimmetria tra i due poli che permette loro di dialogare secondo una fertile dinamica *anagogica* se è vero che «nella ricerca del bene ciò che si mostra non è l'indicibile, l'inafferrabile [...], ma è il bello, ossia quel soprasensibile che per sua natura si manifesta nel sensibile»¹⁷. Rispetto al bene, la bellezza è chiara, cioè è la più percepibile dai sensi¹⁸, ha forza attrattiva, conduce (*epagoghein*) al bene, «perché è nella sua natura ontologica mostrarsi, apparire, manifestarsi per ciò che è in se stesso»¹⁹.

Tuttavia, cosa cambia «quando si rivela infondato il pregiudizio che fa equivalere e corrispondere la Bellezza al Bene? Possiamo, dunque, fare definitivamente a meno “[d]ella bellezza come simbolo della moralità”, come recita il titolo del § 59 della kantiana *Critica del giudizio?*»²⁰.

-
- 13 G. Richter, *Bloch's dream, music traces*, in J. Hermand-G. Richter (a cura di) *Sound Figures of modernity. German music and philosophy*, The University of Wisconsin Press, Madison 2006, p. 146, tr. it. mia.
- 14 Imprescindibili a tal riguardo sono i lavori originali del giovane intellettuale e musicista A. Cazzato. Cfr. A. Cazzato, *La musica delle parole. Giovanni Pascoli*, Florestano Edizioni, Bari 2011, e A. Cazzato, *Musica, mistero e mito. Antonio Fogazzaro*, Florestano Edizioni, Bari 2011.
- 15 M. Failla, *Microscopia. Gadamer: la musica nel commento al "Filebo"*, Quodlibet, Macerata 2008, p. 63.
- 16 Si vedano H.G. Gadamer, *Studi platonici*, Vol. I, Marietti, Genova 1983, pp. 278 e ss., e H.G. Gadamer, *Studi platonici*, Vol. II, Marietti, Genova 1984, pp. 118 e ss.
- 17 M. Failla, *Microscopia*, cit., p. 64.
- 18 Si veda H.G. Gadamer, *Verità e metodo 2*, ed. it. a cura di R. Dottori, Bompiani, Milano 1995, pp. 973 e ss.
- 19 M. Failla, *Microscopia*, cit., p. 67.
- 20 F.R. Recchia Luciani, *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*, a cura di F.R. Recchia Luciani, trad. it. di F.R. Recchia Luciani/R. Pellegrino, il nuovo melangolo, Genova 2011, p. 35. Circa l'opera kantiana, si veda I. Kant, *Critica del giudizio*, tr. it. di A. Gargiulo, Roma-Bari, Laterza, 1992, § 59, pp. 172-175.

Si narra che un giorno Atena, per riprodurre il lamento lanciato dalle Gòrgoni quando Perseo decapitò la sorella Medusa, inventò uno strumento a fiato, l'*aulòs*, un flauto a doppia canna. Qualche tempo dopo, al termine di un banchetto degli dei, Atena prese il suo strumento ed iniziò a suonare per compiacere Zeus e gli altri invitati. Nonostante la gradevolezza della musica, Era e Afrodite scoppiarono a ridere, prendendosi gioco di lei. Offesa, la dea fuggì dall'Olimpo, fermandosi nei pressi di un lago; qui riprese a suonare lo strumento, ma, vedendo il suo volto riflesso nell'acqua, capì il motivo dell'ilarità delle due dee: soffiando nelle canne del flauto, infatti, il viso della dea si gonfiava, arrossava e deformava. Adirata, Atena gettò via lo strumento musicale maledicendo chiunque l'avesse raccolto. L'*aulòs* fu trovato e raccolto da Marsia, un satiro di origine frigia, abilissimo nel suonarlo. La fama acquisita era tale che un giorno il satiro osò lanciare una sfida ad Apollo, dio della musica, certo di poterlo battere. Il dio accettò e chiamò le Muse a giudicare la contesa. In un primo momento la giuria rimase molto colpita dalle melodie dell'*aulòs* di Marsia; Apollo quindi, temendo una sconfitta, iniziò a suonare la sua lira e a cantare contemporaneamente, sfidando il rivale a fare altrettanto: chiaramente, la natura stessa dello strumento a fiato del satiro non glielo avrebbe consentito, e così la vittoria fu assegnata al dio. Come punizione per aver osato sfidare un dio, Apollo sottopose Marsia ad una tortura atroce: legatolo ad un albero, lo scorticò vivo. Satiri, ninfe e fauni accorsero per piangere un'ultima volta il compagno, e dalle loro lacrime nacque un fiume che prese il suo nome²¹.

Francesca Recchia Luciani osserva che il processo che segna l'allontanamento della Bellezza dal Bene si avvia verso la metà del XVII secolo con la comparsa nella società europea della «figura dell'uomo di gusto»²². In età contemporanea il buon gusto, oltre a sostituirsi al bello, mostra inesorabilmente la «tendenza a pervertirsi nel suo opposto, esso è, in qualche modo, il principio stesso di ogni perversione e la sua apparizione nella coscienza sembra coincidere con l'inizio di un processo di rovesciamento di tutti i valori e di tutti i contenuti»²³. La catastrofe assiologica derivante dalla dislessia perversa dell'estetica del buon gusto trova il suo apice nell'uso e nel consumo dell'arte nel totalitarismo nazista, in particolare nel fenomeno della musica nei lager. Come non ricordare le parole di Primo Levi quando descrive l'anomalia folle del sistema concentrazionario:

un esercito sfila al passo militare, in ordine chiuso, al suono di una banda: perciò ci dev'essere una banda anche nel Lager, e la sfilata deve essere una sfilata a regola d'arte [...], a suon di musica. Questo cerimoniale è talmente necessario, talmente ovvio, da prevalere addirittura sulla legislazione antiebraica del Terzo Reich: con sofisticeria paranoica, essa vietava alle orchestre ed ai musicisti ebrei di suonare spartiti di autori ariani, perché questi ne sarebbero stati contaminati. [...] Auschwitz era l'unico luogo tedesco in cui musicanti ebrei potessero, anzi dovessero, suonare musica ariana: necessità non ha legge²⁴.

La musica era presente in numerosi campi di concentramento, compresi quelli di stermi-

21 Per maggiori approfondimenti si veda B. Leclercq-Neveu, *Marsyas, le martyr de l'aulos*, in «Métis», 1989, n. 4, pp. 251-268.

22 G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata 1994, p. 25, in F.R. Recchia Luciani, *La bellezza e il male totalitario*, cit., p. 36.

23 *Ibidem*.

24 P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1991, p. 87.

nio (con camere a gas e crematori); dunque, in molti lager vi erano musicisti cui era concesso di suonare e tenere concerti, sebbene spesso le loro performance erano *obbligate* dalle SS per accompagnare i detenuti a lavoro, per far *svagare* le autorità del campo, per scandire torture ed esecuzioni o per denigrare gli artisti stessi; non sempre gli internati potevano assistere agli spettacoli, eccezion fatta per i *Prominenten*, cioè per i prigionieri che svolgevano mansioni specifiche per le autorità (compresi i musicisti), godendo, perciò, di alcuni *privilegi*.

È difficile, se non impossibile, fornire con sicurezza e in maniera esaustiva tutte le motivazioni che spinsero i musicisti (e gli artisti in genere) a esprimersi attraverso il loro talento: la paura o la certezza di morire (se avessero trasgredito un ordine), che poteva anche condurre a una immedesimazione con le figure del potere²⁵, aveva un'importanza non indifferente; collegata a questa prima osservazione, si aggiunga l'incapacità di alcuni prigionieri di rendersi conto dell'universo in cui si trovavano; infine è innegabile come la pratica della musica fungesse da veicolo di unità spirituale, da *medicina* per il morale della comunità degli internati (e quindi speranza in un domani migliore) – questo terzo macro-aspetto, evidentemente, toccava anche i non musicisti²⁶ e valeva soprattutto per le rare performance “clandestine” nei vari Blocchi –, oltre a presentarsi come un'opportunità per molti professionisti di continuare le attività che svolgevano prima della deportazione.

Ma la musica salvava la vita ai prigionieri?²⁷

Naturalmente, un mero discorso quantitativo non rispetterebbe la complessità del problema, inducendo e riducendo il fuoco della nostra attenzione solo sul fatto che quasi tutti i musicisti trovarono la morte nelle camere e gas (nonostante le loro capacità artistiche), e trascurando l'altrettanto articolato rapporto tra prigionieri *normali* (cioè che, nel caso specifico, non avevano attitudini musicali) e il potere che la musica esercitava su di loro. Così, per rispondere alla domanda, non possiamo parlare *tout court* della salvezza di musicisti (comunque di pochi, consideratone il grande numero presente nei lager) grazie al loro talento, sebbene abbiamo ascoltato straordinarie testimonianze di internati che ci hanno raccontato di come saper cantare o saper suonare poteva valere non solo un pezzo di pane o qualche giorno di vita in più, il che non era affatto trascurabile in quelle condizioni, ma addirittura un prolungamento dell'esistenza fino alla liberazione definitiva; a mio modo di vedere, invece, è necessario recuperare la categoria dell'umano, cioè quel fattore che definisce l'uomo come tale (e che cercheremo subito di definire), tenendo conto della sua assenza nel *Muselmann*, un prigioniero che

aveva abbandonato ogni speranza ed era stato abbandonato dai compagni, non possedeva più un ambito di consapevolezza in cui bene e male, nobiltà e bassezza, spiritualità e non spiritualità potessero confrontarsi, un cadavere ambulante, perché ridotto a un fascio di funzioni fisiche ormai

25 Rousset afferma che «[...] la lezione dei campi è la fraternità dell'abiezione», citato in G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 15.

26 Tuttavia, si noti che non tutti gradivano ascoltare musica, soprattutto nel caso dei prigionieri che si avviavano verso le camere a gas, circostanza in cui le melodie di accompagnamento si svuotavano ovviamente di ogni carica positiva.

27 Per un approfondimento sul tema, mi permetto di rinviare a R. Pellegrino, *Musica di un altro mondo*, in «Music@», n. 26, Rivista bimestrale del Conservatorio di Musica “Alfredo Casella” de L'Aquila, pp. 22-25.

in agonia²⁸.

L'umano è quella scintilla spirituale che trascende la stessa definizione di uomo nella sua mera identità bio-fisiologica, che lo innalza verso possibilità e traguardi di bellezza di cui lui stesso può stupirsi (nonostante ne sia l'artefice), come ad esempio la composizione di una poesia, la creazione di un'opera d'arte, un'interpretazione struggente, ma anche un ascolto sincero e appassionato²⁹, di un brano musicale, avvenuti persino, nel nostro caso, in un luogo di morte come il campo di concentramento.

Da un lato il *Muselmann*, annientato dall'universo concentrazionario fin nella fibra più profonda della sua umanità, dall'altra parte i musicisti (e i prigionieri ancora in grado di preservare l'attitudine a provare sentimenti, di rabbia o di speranza, di rifiuto o di nostalgia, ascoltando note musicali nell'inferno), volti diversi di una stessa sofferenza, che ci permettono di dire che la missione delle Muse nell'orrore e nella menzogna non consisteva (fondamentalmente) nel salvare la vita ai prigionieri né coincideva con la creazione di contesti di resistenza spirituale (comunque essenziali), ma si realizzava, se non nella certezza, almeno nella *possibilità* di preservare l'umano, quella fiamma incontenibile che rende l'uomo capace di grandi cose anche nell'abisso più profondo della sua ragione.

«Avevo sentito di nuovo quanto male possa farci la bellezza, come possa gettarci nella vergogna e in una nostalgica disperazione, e annientare anche il coraggio e la capacità di vivere la vita comune»³⁰. Il tempo contingente, crudele, del presente può e deve essere sopportato, dunque dominato e superato nel segno del tempo musicale. Nella musica l'uomo può riconciliarsi con la vita, provando un'emozione originaria (l'emozione musicale stessa, *metafisica*) che gli permette di illuminare «tutte le altre emozioni che la musica può all'occasione tradurre»³¹. Il tempo musicale ha una funzione emancipatrice perché trasfigura liberando: così come nell'attesa musicale

l'ascoltatore non ha bisogno di aspettare la fine dell'opera per possederla poiché il suo svolgimento trascorre nella pienezza sempre uguale dell'istante musicale che converte incessantemente l'attesa in possesso³²,

nell'attesa del domani l'anima viene alleggerita dal peso del quotidiano per appagarsi in questa nuova temporalità verso cui tende ininterrottamente, ove il tempo è «riconquistato e finalmente posseduto nel segno della pienezza e della gioia»³³. La musica, dunque, crea il tempo, riscattando quello ordinario dall'angoscia (verso il futuro), dal tormento (del presente) e dal rimpianto (nel ricordo). L'emancipazione temporale permette all'opera musicale di

28 Sono parole di Jean Améry, citato in G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 37.

29 Naturalmente ci riferiamo alla capacità di provare ancora emozioni, positive o negative, da parte del pubblico prigioniero dei lager.

30 T. Mann, *I Buddenbrooks*, tr. it. di F. Jesi / G.S. Scalia, Garzanti, Milano 1983, pp. 633-634.

31 G. Brelet, *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, PUF, Paris 1949, p. 717; tr. it. dell'estratto citata in C. Migliaccio (a cura di), *Introduzione alla filosofia della musica*, UTET, Torino 2009, p. 247.

32 G. Brelet, *Le temps musical*, cit., p. 735, in C. Migliaccio, *Introduzione alla filosofia della musica*, cit., p. 247.

33 C. Migliaccio, *Introduzione alla filosofia della musica*, cit., p. 247.

fornire una griglia di lettura, una matrice di rapporti che filtra e organizza l'esperienza vissuta, si sostituisce ad essa e procura l'illusione benefica che le contraddizioni possano essere superate e le difficoltà possano essere risolte. Evidentemente queste osservazioni ci stanno conducendo nella suggestiva dimensione creatrice della temporalità musicale:

così la sonorità e la forma sonora sono il simbolo dell'atto con cui la coscienza costruisce il mondo, un idealismo vissuto dove sembra agevolmente effettuarsi il passaggio da un'attività che distingue e lega a un'attività che produce e crea³⁴.

La peculiarità del potere musicale sta nel fatto che esso affonda le sue radici nell'essenza stessa del pensiero, nella purezza e nell'innocenza del cuore umano, cioè il suono non è medium tra *Nous* e realtà esterna, come potrebbe esserlo un qualunque segno o simbolo, ma è proprio l'oggetto noetico diretto, la stessa realtà creata dal pensiero.

Il pensiero musicale è pensiero pensante: non è un pensiero particolare, ma *l'essenza stessa del pensiero*, nella purezza e nell'universalità dei suoi atti³⁵.

3. Jazz e nazismo. *Questione d'identità*

«Jazz significa qualcosa di più che far musica in tempo di guerra»³⁶.

Lo sapeva bene Erich Vogel, trombettista dei Ghetto Swingers (l'ensemble jazz del ghetto di Terezín)³⁷, il quale affidava al jazz la difficile missione di comprensione e fratellanza fra i popoli. Compito molto arduo, considerando lo statuto di *musica degenerata*³⁸ (*Entartete Musik*) riservato dai nazisti a questo genere, che vantava nel mondo, tra i suoi massimi esponenti, musicisti del calibro di Django Reinhardt (di etnia sinti, dunque zingaro), Duke Ellington (americano, *ma* di colore) e Benjamin David Goodman (americano di origine ebraica), gente, secondo l'ideologia nazista, di razza inferiore e dunque da censurare³⁹. Numerose sono le valenze che il jazz ha assunto nel corso di tutto il Novecento: epifenomeno della modernità, prodotto commerciale, *primus inter pares* rispetto alle altre arti, simbolo dell'identità nera, metafora di una dimensione politica (libertà sotto i totalitarismi, democrazia partecipativa, espressione rivoluzionaria)⁴⁰.

Tuttavia, è innegabile come la maggior parte del pubblico colto europeo abbia inizialmente accolto la nascita del jazz applicandogli etichette negative: prodotto triviale della comunicazione di massa, *degenerata musica americana*, scarto sub-culturale di una civiltà primi-

34 G. Brelet, *Le temps musical*, cit., p. 481, in C. Migliaccio, *Introduzione alla filosofia della musica*, cit., p. 240.

35 *Ibidem*.

36 M. Zwerin, *Musica degenerata. Il jazz sotto il nazismo*, EDT, Torino 1993, p. 15.

37 Per una introduzione sulla musica nel ghetto di Terezín mi permetto di rinviare a R. Pellegrino, *Musica tra le nuvole*, in J. Karas, *La musica a Terezín*, cit., pp. 43-60.

38 Definizione emersa dalla mostra *Musica Degenerata* tenutasi a Düsseldorf nel 1938, in occasione delle *Reichsmusiktagen* (*Giornate musicali del Reich*).

39 Suonare musica jazz nei territori tedeschi poteva implicare la deportazione.

40 Cfr. F. Bergoglio, *Jazz! Appunti e Note del Secolo Breve*, Costa & Nolan, Milano 2008.

tiva e rozza⁴¹. Esso inficiava la purezza, la regolarità e la stabilità rassicurante dell'estetica nazista. Il jazz si raffigurava come corruttore della gioventù, portatore di disordine sessuale, primitivo in quanto espresso da un gruppo etnico *inferiore*⁴². L'instabilità, l'irrequietezza misteriosa, è ben rappresentata dalla figura dell'improvvisatore jazzistico, il quale, in continua mutazione nel corso dei suoi sussulti creativi, magma mai domo alla ricerca della propria identità, mentre si definisce, smarrisce ad ogni istante il suo volto, stridendo fortemente con la «natura ossessiva della ricerca di riconoscimento del profilo identitario che connota il popolo tedesco»⁴³; il fulcro di ricerca identitaria sembra essere l'aspirazione comune di jazz e nazismo, ma c'è un punto di svolta: «poiché, nell'arco della sua storia, resta vitale per la Germania la «costruzione di un mito»⁴⁴ che consenta l'edificazione di un processo identitario solido»⁴⁵, è palese la frattura con il principio in sé già contraddittorio della musica jazz:

esiste in questo una contraddizione crudele implicita nella stessa forma artistica. [...] ogni autentico momento jazz [...] scaturisce da un contesto nel quale l'artista sfida tutto il resto; ogni volo solistico, o improvvisazione, rappresenta (come le tele di un pittore) una definizione della sua identità [...]. Siccome il jazz scopre la sua vita più autentica improvvisando su materiali tradizionali, il jazzista deve perdere la sua identità anche mentre la trova⁴⁶.

Nel caso del nazismo, dall'appropriazione mimetico-mitica della greccità classica scaturisce un'apparente antinomia, derivante dall'impossibilità di assumere un altro modello al di fuori di quello greco e dalla contemporanea repulsione verso lo stesso perché già imitato da altri, che si risolve in un *Aufhebung* non speculativo, bensì estetico: la scelta di una soluzione "estetica" sembra la sola in grado di facilitare l'adozione "mimetica" di una "greccità altra e diversa", caratterizzata dal rifiuto del modello neoclassico di cui altri si sono serviti in passato, dalla capacità di offrire energia o "forza identificatrice", dalla volontà di dare luogo a "un'opera d'arte totale" che fa il paio con la brama di totalizzazione nell'ambito politico e che, in definitiva, consente "una fusione della politica e dell'arte, *la produzione del politico come opera d'arte*". Così genera il *mito nazi*: esso è

la costruzione, la formazione e la produzione del popolo tedesco nell'opera d'arte, mediante l'opera d'arte, come un'opera d'arte. [...] solo il *mito ariano* può salvare l'identità e la nazione tedesca, ricompattando intorno ad una potente ideologia d'appartenenza i suoi membri nella misura in cui ad esso è associata l'immagine vagheggiata di una purezza e di un'integrità originaria della razza e della tipologia umana cui si riferisce⁴⁷.

41 Cfr. F. Bergoglio, *Hot jazz and cool media. Il jazz nella società della comunicazione di massa*, consultabile su <http://users.unimi.it/~gpiana/dm14/Hot.pdf>.

42 *Ibidem*.

43 F.R. Recchia Luciani, *La bellezza e il male totalitario*, cit., p. 24.

44 Ph. Lacoue-Labarthe / J.L. Nancy, *Il mito nazi*, tr. it. a cura di C. Angelino, il nuovo melangolo, Genova 1992, p. 42.

45 F.R. Recchia Luciani, *La bellezza e il male totalitario*, cit., p. 30.

46 R. Ellison, *Shadow and Act*, Random House, New York 1964, p. 234; l'estratto, citato in traduzione italiana, figura in P. Gilroy, *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, tr. it. di M. Mellino / L. Barberi, Meltemi, Roma 2003, p. 160.

47 F.R. Recchia Luciani, *La bellezza e il male totalitario*, cit., pp. 30-31; fondamentali per questa analisi risultano le coordinate dell'efficace saggio di Ph. Lacoue-Labarthe / J.L. Nancy, *Il mito nazi*, cit., pp.

Nel caso del jazz, invece, al musicista si aprono infinite e mutevoli identità che egli crea nel flusso del divenire musicale, riconoscimento e incompiutezza sono i poli di un'ontologia negativa che a me piace definire ontologia della rarefazione irrisolta, cioè il jazzista rischia di disperdersi in un mondo che lui stesso tenta di varcare, ma non può naufragare in maniera definitiva perché note identitarie lo richiamano, seppur mai definitivamente, alla composizione del suo riconoscimento. Le scintille *delle* identità si spengono e riaccendono in un mosaico multiforme di colori mai appagato.

E se l'ideologia totalitaria ritiene che «una sola idea [ad esempio il concetto di razza] basti a spiegare ogni cosa nello svolgimento dalla premessa, e che nessuna esperienza possa insegnare alcunché dato che tutto è compreso in questo processo coerente di deduzione logica»⁴⁸, nel jazz chi pratica l'improvvisazione non ha necessariamente bisogno di elaborare un *concetto* di improvvisazione. Perché dovrebbe, dato che tale impresa concettuale non garantisce un guadagno estetico?⁴⁹ La questione si pone in termini sociali, addirittura politici: il jazz, che nello swing trova il suo elemento “fisico”, cioè caratterizzante, drammatico e allo stesso tempo popolare, si ergeva a protesta di massa, «catarsi purificatoria dopo la tensione»⁵⁰. Merito di quell'*élan vital*, di quell'«energia creatrice esplosiva»⁵¹ che germina anche sulla e contro la folle premessa ideologica alla base del totalitarismo nazista, la razza, tanto che Umberto Eco ha sottolineato l'entusiasmo che il jazz accese nei giovani europei antifascisti, esprimendosi così:

non solo perché era musica d'avanguardia che essi non sentirono mai diversa da quella di Stravinski o di Bartok, ma anche perché era musica degenerata, prodotta dai negri nei bordelli. Furono antirazzisti la prima volta per amore di Louis Armstrong⁵².

Il jazz, come una mina che non si può disinnescare, incontrollabile dal potere, un urlo di protesta immanente alla musica verso la dimensione della libertà⁵³.

Conclusioni: la musica oltre la redenzione?

Si è detto che i musicisti nel lager godevano di alcuni privilegi (ad esempio un pezzo di pane in più); Primo Levi, secondo le pregevoli riflessioni di Distaso⁵⁴, li collocherebbe nella

40-44.

48 H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, tr. it. di A. Guadagnin, Einaudi, Torino 2004, pp. 643-644.

49 Cfr. D. Spati, *L'identità incompiuta. Paradossi dell'improvvisazione musicale*, il Mulino, Bologna 2010.

50 M. Zwerin, *Musica degenerata. Il jazz sotto il nazismo*, cit., p. 36.

51 Cfr. J. Škvorecký, *Il sax basso*, Adelphi, Milano 1993, pp. 4-5.

52 U. Eco/G. Ceserani/B. Placido, *La riscoperta dell'America*, Laterza, Roma-Bari 1984, pp. 14-16.

53 Cfr. J.E. Berendt, *Il libro del jazz - dal New Orleans al free jazz*, Garzanti, Milano 1973, in cui l'autore sottolinea come l'improvvisazione, paradigma della categoria della scelta individuale e dunque di spontaneità, implicasse, in maniera congenita, l'aspirazione e l'esercizio della libertà.

54 L. Distaso, *Pensare contro se stessi*, in G. Di Giacomo (a cura di), *Volti della memoria*, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 379-394. L'autore, in particolare, si riferisce all'attività musicale del campo di Terezín, dove la fioritura artistica è stata superiore rispetto a quella degli altri campi di concentramento.

categoria di prigionieri privilegiati che svolgevano le funzioni terziarie (innocue, talvolta utili), comunque soggetti a disagi e fatiche supplementari e non esonerati dalla disciplina e dalla sofferenza che pativano gli altri, la cui speranza di vita era simile a quella dei non privilegiati⁵⁵. Secondo Distaso è necessario superare la lettura concettuale secondo cui gli artisti del lager riuscissero a redimersi attraverso l'arte, cioè a riscattarsi dalla loro condizione di vittime, perché immersi in una dimensione di idealità consolatoria, e da quella di internati privilegiati, opacizzati da quell'alone, seppur effimero, di correttezza con i nazisti. In fondo, i nazisti

potevano condividere il carattere consolatorio (o addirittura redentivo) della musica, rimanendo all'interno del progetto di distruzione degli ebrei (pur sapendo che niente, neppure l'arte, li avrebbe salvati), poiché tale prospettiva rientra all'interno di una visione classico-teologica dell'arte, condivisa dalla stessa estetica nazionalsocialista⁵⁶.

Seguendo la *Teoria estetica* di Adorno, l'arte deve invece rivolgersi contro ciò che costituisce il suo proprio concetto, divenire la rivolta dell'arte contro l'arte di fronte al mondo storico⁵⁷. Solo in questo modo l'arte, svuotandosi di ogni traccia consolatoria o redentiva, riuscirà a installarsi nella contingenza storica, cioè «l'identità dell'opera deve poter sostenere il non identico, schiacciato anch'esso nella costrizione all'identità che ha luogo nella realtà»⁵⁸; l'arte, assumendo il carattere di "radicale", «restituirebbe alla realtà empirica ciò che le viene negato (che può essere anche il senso della barbarie estrema o del non senso della distruzione)»⁵⁹; essa, attraverso la sua forma (musicale), «si identifica con la contingenza storica, conservata e tenuta viva in questa identità immanente fino al momento in cui può tornare ad aprirsi quel contenuto di verità di cui tale musica ha reso testimonianza dall'interno dell'orrore che essa stessa non era»⁶⁰.

55 Cfr. P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 30 e ss.

56 L. Distaso, *Pensare contro se stessi*, cit., p. 392.

57 T.W. Adorno, *Teoria estetica*, tr. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1977, pp. 5-8, in L. Distaso, *Pensare contro se stessi*, cit., pp. 393-394.

58 L. Distaso, *Pensare contro se stessi*, cit., p. 394.

59 *Ibidem*.

60 *Ibidem*.