

Piero Violante
Trauma Auschwitz

La rimemorazione

Il grande gesto divisorio dell'*âge classique* che attribuiva l'identità al folle, al malato, al soldato, allo scolaro; ne disegnava gli spazi e i muri di cinta come frontiere identitarie; ne fissava la disciplina, in nome però di un universale astratto e generale. Nel Novecento quel gesto ha continuato ad alzare muri, a fissare soglie, a disegnare frontiere srotolando filo spinato attorno a identità minoritarie da isolare, negare, espellere, annientare. La critica all'universalismo borghese in nome della preminenza della razza e il cui filo spinato sotto corrente elettrica nei campi di concentramento nazisti separava gli ebrei dagli aguzzini, crea uno degli ossimori più devastanti della storia europea: l'universalismo concentrazionario.

Non ci consola, - perché non ne pareggia il conto come invece da anni ormai si va sostenendo - che la critica dell'universalismo borghese in nome dell'eguaglianza abbia srotolato nel comunismo sovietico stalinista altro filo spinato per isolare dissenzienti; abbia creato un altro universo concentrazionario speculare, se non addirittura prioritario, a quello nazista. L'esistenza dell'uno non legittima l'altro, gli orrori dell'uno non cancellano né eguaglia l'orrore dell'altro. E' questo uno dei punti fermi raggiunto dal grande "Historikerstreit" della seconda metà degli anni Ottanta, sollevato da uno scritto di Jürgen Habermas contro le tendenze apologetiche della storiografia contemporanea tedesca nel frattempo rinvigoritesi. Habermas polemizzava con grande tensione etica contro il tentativo soprattutto di Ernst Nolte di banalizzare la storia del nazionalsocialismo, di negare unicità ai crimini nazisti, di voler normalizzare il passato per neutralizzare con il pareggiamento di conti, il senso di colpa tedesco. Al centro dello scontro, a qualche anno dalla caduta del muro di Berlino e della successiva unificazione, v'è la questione della rimozione del passato come via regia all'identità nazionale.

Ebbene la "scuola di Francoforte" - della quale Habermas è l'ultimo erede - nei lunghi anni dell'esilio americano ha espresso la consapevolezza che i processi di rimozione danneggiano la completezza dell'*Erlebnis* non solo individuale ma collettiva. La rimozione, che il linguaggio usuale veste della formula consolatoria "mettiamoci una pietra sopra", è la bestia nera di una teoria impegnata sin dal suo nascere a "sollevare la pietra sotto la quale si annida il malanno". Habermas riprende quel gesto teorico e ammonisce la storiografia tedesca a non mettervi affatto una pietra sopra nella ri-costruzione dell'identità tedesca, ma semmai a sollevare la pietra, denunciarne il malanno e stabilire il perché il malanno è parte integrante dell'identità tedesca, anzi della via tedesca alla sua identità.

C'è un semplice dato di fatto - scrive Habermas - che non è mutato: le nuove generazioni sono cresciute in una forma di vita in cui *questo* può accadere. La nostra vita è connessa non da circostanze puramente contingenti, bensì continuamente, a quel contesto di vita che rese possibile Auschwitz. ... Nessuno di noi può sottrarsi a questo ambiente, perché la nostra identità, sia individuale sia di tedeschi vi è indissolubilmente intrecciata. Ma cosa deriva da questo legame esistenziale con tradizioni e forme che sono state avvelenate da crimini incredibili? Per tali crimini ha potuto un giorno essere imputata un'intera popolazione. Forse che una parte di questa responsabilità si trasferisce sulla generazione successiva e su quella seguente?¹

La risposta di Habermas è affermativa e così motivata:

Innanzitutto abbiamo il dovere, in Germania, anche se nessun altro lo facesse, di mantenere vivo, in modo simulato e non solo cerebralmente, il ricordo della sofferenza di coloro che sono morti per mano tedesca. Questi morti possono fare appello soltanto alla debole forza anamnestică di una solidarietà che i posteri possono esercitare ormai solo mediante un ricordo che continua a rinnovarsi, spesso disperato, comunque sconvolgente.

¹ J. HABERMAS, *L'uso pubblico della storia*, in G. E. Rusconi (a cura di), *Germania: un passato che non passa*, Einaudi, Torino 1987, p. 102 .

Se non teniamo conto di questa eredità tramandataci da Benjamin, i nostri concittadini ebrei, i figli e i nipoti della gente assassinata, non potranno più respirare nel nostro paese.²

In un'epoca sempre più smemorata, l'appello di Habermas al "ricordo della sofferenza di coloro che sono morti per mano tedesca" oltre che essere un gesto umanistico, è una decisa negazione della possibilità dei pareggiamenti e di relativizzazioni che abbiano l'intento di concedere sconti alla memoria dovuta. E solo chi conosce le angosce della grande cultura tedesca durante il nazismo e nel dopoguerra potrà misurare l'ampiezza del dolore che Habermas introduce nella necessità di richiamarsi all'eredità tramandataci da Benjamin morto suicida sui Pirenei in fuga dai nazisti:

Ciò che Benjamin ha in mente - ha scritto ancora Habermas in un passo di straordinaria e commovente lucidità- è la veduta sommamente profana che l'universalismo etico deve prendere sul serio anche il torto già avvenuto e a prima vista irreversibile; che esiste una solidarietà dei posteri con i loro antenati, con tutti coloro che sono stati lesi dalla mano dell'uomo nella loro integrità corporea o personale; e che questa solidarietà può essere dimostrata e messa in atto solamente dalla rimemorazione. Qui la forza liberatrice del ricordo non deve servire, come da Hegel a Freud, ad estinguere il potere del passato sul presente, bensì ad estinguere un debito del presente verso il passato.³

Universo concentrazionario: un ossimoro

Già nel '46 David Rousset pubblicò a Parigi il volume sui Lager nazisti intitolato *L'univers concentrationnaire*; nello stesso anno Eugen Kogon intitolava *Der SS-Staat*⁴ la sua ricerca sui campi di concentramento. Se Kogon identificava nella forma-lager, la forma -stato del nazismo, e precisamente delle SS; Rousset ne sottolineava in qualche modo la separatezza, anche se anni dopo occupandosi dei campi di concentramento sovietici preferì parlare di istituzione concentrazionaria. Nel 1982, Andrzej J. Kaminski in un terrificante volume *I campi di concentramento dal 1896 ad oggi* sostiene che l'universo concentrazionario non riguarda i campi di concentramento in sé, ma che esso è sostanzialmente l'*Ur-Form* degli stati totalitari, la matrice in negativo di un'istituzione giuridica, esattamente di un'istituzione dell'ingiustizia per antonomasia.

Della natura dei KZ - scrive Kaminski - fa parte, come principale caratteristica, una privazione arbitraria e illegittima della libertà. Essi sono possibili soltanto là dove il sistema di diritto è quantomeno fortemente incrinato, se non si trova già in completa disgregazione. I campi di concentramento sono allo stesso tempo sintomi e causa di questa disgregazione. La loro moltiplicazione significa e determina, in un crescendo di illegalità, l'ulteriore crisi dello stato di diritto, il cui inizio è stato reso possibile e provocato dalla loro nascita. In tale contesto, lo sviluppo dei campi di concentramento viene frenato là dove lo Stato di diritto non si trova in uno stato di disgregazione, dove una garanzia di diritto (anche se indebolita) è ancora in grado di opporsi a quella crescita.⁵

Kaminski riprendendo la nota tesi della Arendt sull'origine del totalitarismo e sulla scomparsa dei diritti come conseguenza della crisi dello stato-nazione divenuto stato-potenza, sostiene che il campo di concentramento è l'espressione materiale, fisica della filosofia dell'antidiritto propria del totalitarismo. Descrive lo stato nazista come un modello di sviluppo in assenza del diritto, mentre un esempio di regressione gli sembra offerto dallo stato sovietico a partire dalla morte di Stalin.

L'affievolirsi dello stato di diritto nello stato nazista e la sua totale scomparsa in Urss e nei paesi dall'Urss occupati sono state accompagnate da un enorme sviluppo dei rispettivi sistemi concentrazionari, si trattò anzi di in gran parte di un unico processo. E' lecito quindi affermare che totalitarismo e campi di concentramento siano due facce dello stesso fenomeno: la totale negazione dei diritti dell'uomo.⁶

L'esclusione si realizza nei grandi *renfernements* che servono a produrre un'identità in negativo: il collettivo ombra, l'altra città percepita con angoscia dai primi espressionisti tedeschi. Nell'esclusione penale dei KZ gioca un paradosso:

² Ibidem

³ J. HABERMAS, *Il discorso filosofico della modernità*, trad. it., Laterza, Roma-Bari 1985, pp.14-15.

⁴ In "Frankfurter Hefte", Frankfurt a. M. 1946, ora Buechergilde Gutenberg, Frankfurt a. M. 1959.

⁵ A. KAMINSKI, *I campi di concentramento dal 1896 ad oggi*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, pp. 260-261.

⁶ Ivi, p. 262.

Lei si appella volentieri alle leggi" - spiegò nel novembre del 1973 il capitano Tartašev della polizia terroristica sovietica al giornalista ucraino Vjaceslav Černovil, deportato - ma lei è un criminale di Stato. Ha rilasciato dichiarazioni contro lo Stato sovietico, e quindi per lei non vige nessuna legge".

Da questo punto di vista puramente giuridico queste frasi sono assurde e contraddittorie. Non è possibile - osserva Kaminski- accusare qualcuno di essere un criminale, e tanto più un criminale di Stato, e allo stesso tempo negare la validità delle leggi per lui, perché senza leggi valide non ci sono criminali, né uno Stato.⁷

Lo Stato totalitario colpisce non chi viola una legge ma chi viola l'identità totalizzante, chi non si uniforma: il dissidente. La polemica anti intellettuale dei totalitarismi colpisce una funzione disaggregante non compatibile con le sorti progressive .

Chi si oppone alla salvezza dell'umanità - ha detto Christian Graf von Krockow nel discorso tenuto a Hagen nel 1975 in occasione della "giornata del lutto nazionale" - si presta ad essere riconosciuto come nemico dell'umanità, e deve quindi essere convertito o annientato. Così nascono logicamente gli schemi dualistici " amico/nemico"; non vi sono che giusti e ingiusti, figli della luce e figli delle tenebre, e di conseguenza anche la lotta per la futura totale armonia sfocia nella lotta totale.⁸

I campi di concentramento determinano la completa deflagrazione del quadro di qualsiasi legge, il totale annientamento dei diritti dell'uomo, l'assoluta disgregazione delle relazioni e dei legami giuridici e umani tra le persone. La caratteristica più evidente di questa disgregazione è l'opera di denuncia e di delazione che compare nei sistemi statali concentrazionari. Un'ulteriore forma di lagerizzazione della società che sta ad indicare l'influenza dell'istituzione concentrazionaria sulla vita sociale nel suo complesso, è la disgregazione dei legami tra i deportati e i parenti più stretti. Il figlio che rinnega il padre detenuto, il fratello che consegna il detenuto fuggito dal Lager alle autorità.

Nella disaggregazione degli affetti la paura colpisce a morte la loro naturalità per farne emergere una sorta di convenzione sociale. Il terrore del dispotismo che azzerava non solo la politica ma la premessa per la politica. Kaminski, che sopravvisse alla deportazione in due KZ, sottolinea come esista un processo di lagerizzazione della società, di come cioè il sistema concentrazionario interagisca sulla società che la mette in forma e che paradossalmente la ignora o finge di ignorarla.

Sono pochi i paesi del XX secolo che non si siano macchiati dell'infamia del lager. La malattia del filo spinato si è rilevata la peste del XX secolo. Prima della seconda guerra mondiale oltre ai Lager nazisti e stalinisti esistevano campi di appoggio (*Anhaltlager*) in Austria. La stessa Polonia ebbe nel 1934 un campo di segregazione.

Durante la seconda guerra vi furono campi in America per i giapponesi e per i cittadini americani di origine giapponese, così come in Francia per gli stessi esuli tedeschi (dove non voleva tornare il povero Benjamin che morirà nel tentativo di fuggire in Spagna). Ma Vichy creò dei campi di concentramento per i nemici di Hitler.

V'è un incremento della forma-lager dopo la seconda guerra mondiale: in Unione Sovietica, nella Repubblica Democratica Tedesca (DDR), in Cecoslovacchia, negli stati bianchi e neri dell'Africa, in Argentina, in Cile, in Grecia.

Cesura e violenza

Insiste di più sul carattere di cesura rispetto alle altre forme conosciute di potere lo studio di Wolfgang Sofsky *L'ordine del terrore*, pubblicato in Germania nel '93⁹ e in netta opposizione alla tesi della relativizzazione noltiana. Sofsky dimostra come il potere assoluto che si configura nei campi di concentramento rappresenti una cesura nella storia del potere:

un universo di tortura e distruzione senza pari, un mondo di orrori tale da superare il paragone persino con le descrizioni più spaventose dell'inferno dei cristiani... Il potere assoluto trasforma l'intimidazione in terrore e questo in orrore.¹⁰

⁷ Ivi, pp. 262-263.

⁸ Ivi, p. 266.

⁹ W. SOFSKY, *L'ordine del terrore*, tr. it. Laterza, Roma- Bari 1995.

¹⁰ Ivi, p. 414 ma cfr. pp. 25-43.

Recinto della violenza i campi di concentramento fanno tabula rasa della natura del luogo in cui si insediano sperimentando sulla natura il processo di e-nominazione che poi applicheranno ai detenuti.

La pianta dei campi (a triangolo isoscele, a rettangolo, a scacchiera) obbedisce ad una geometria che rispecchia rigorosamente la gerarchia dentro i campi e garantisce il rispetto delle distanze sociali tra personale e reclusi. Il settore destinato ai prigionieri è delimitato dal filo spinato. Oltre il filo spinato non vi sono baracche di legno ma uffici, cinema, laboratori artigianali, aziende agricole, bordelli, case circondate dal verde con garage, piscina con riscaldamento.

La porta d'ingresso al lager rappresenta la soglia di passaggio fra le due zone: quella dei detenuti e quella delle SS.

La porta diviene il simbolo del potere assoluto: il monumento innalzato alla sua gloria, il luogo per le cerimonie d'ingresso, il luogo pubblico di martirio, il posto di dogana di controllo di registrazione, l'arco di trionfo del potere concentrazionario.¹¹

Sofsky con una scrittura analitica che richiama Canetti, il Canetti di *Massa e potere*, si sofferma sul reticolo di potere che si estende dalla porta al microspazio della branda che ospita il recluso invadendo ed elidendo lo spazio sociale e il territorio privato individuale. La regolamentazione che da sempre ha puntato alla serializzazione, nei Lager si spinge sino alla totale e-nominazione: non più un nome ma un numero.

L'elisione dello spazio individuale e del sé si risolve nel cumulo anonimo: la forma che anticipa la morte di massa.¹²

Ma ciò che appare essenziale nel processo di spaesamento e de-individualizzazione è la manipolazione del tempo.¹³ Nel lager si assiste alla distruzione della continuità del tempo interiore sovrapponendovi la ferrea griglia della ripetitività, della routine. Si spezza il collegamento tra passato e futuro rinchiodando gli individui in un eterno presente senza ricordo, aspettativa, speranza, mentre sotto la violenza di un'insensata (perché priva di un fine) parcellizzazione del tempo e del controllo continuo l'agire proprio degli adulti - scrive Skosky - cedeva il passo ad una condizione di dipendenza tipicamente infantile, come se il tempo personale dei prigionieri scorresse all'indietro e facesse ripercorrere a ritroso le diverse fasi dello sviluppo dell'umanità.

Prima di procedere allo sterminio industriale delle sue vittime il potere assoluto consegue la trasformazione radicale della natura umana: la riduzione dell'uomo a semplice "materiale" e la costruzione del "Muselmann", questo essere sospeso fra la vita e la morte, rappresentano il suo trionfo più grande. A differenza di tutte le forme precedenti di potere, il terrore assoluto non produce nulla, perché il suo è un agire soltanto negativo, un'opera di distruzione che non lascia tracce. Esso realizza la sua libertà nell'annientamento completo degli esseri umani.¹⁴

Der Kaiser von Atlantis

Theresienstadt (oggi Terzin), è un'antica fortezza alle porte di Praga, trasformata nel '41 in un ghetto per ebrei anziani e per figure eminenti della cultura, della musica, del teatro, per lo più praguesi che avrebbe fatto scandalo far scomparire. Venivano inviati a Theresienstadt, come se fosse un luogo di villeggiatura, una città a misura degli ebrei, e poi, da quello inferno di passaggio - perché questo era: affollato, maleodorante, senza igiene e senza cibo-, li traducevano a Treblinka o ad Auschwitz. La letteratura sui lager, sulla quale ci siamo soffermati, sottolinea la forza della regolamentazione il cui fine è la serializzazione degli individui internati sino alla loro trasformazione in numeri. Nei lager si elidono gli spazi sia esterni sia mentali e la serializzazione inoltre comporta la manipolazione del tempo.

Nell'intenso e informato saggio, *Hitler regala una città agli ebrei. Musica e cultura nel ghetto di Theresienstadt*¹⁵ Dario Oliveri riprende questa letteratura, ricostruisce con precisione come i nazisti siano arrivati alla programmazione della "soluzione finale" a Wannsee, nei dintorni di Berlino, nel

¹¹Ivi, pp.71-97.

¹²Ivi, pp.98-108.

¹³Ivi, pp.109-139.

¹⁴Ivi, p. 416.

¹⁵ D. OLIVERI, *Hitler regala una città agli ebrei. Musica e cultura nel ghetto di Theresienstadt*, L'Epos, Palermo 2008.

gennaio del 1942, e descrive la “specialità” di Theresienstadt. Un lager che finge di essere una città, appunto, regalata da Hitler agli ebrei. Una città normale in cui gli ebrei potevano svolgere una vita normale e potevano intrattenersi, coltivarsi. Una città che andava abbellita per mostrare agli ospiti stranieri, a quelli della Croce Rossa, che Theresienstadt era un ghetto “umanitario”. Sono pagine aspre, con punte di sarcasmo, quelle che Oliveri dedica alle ispezioni della Croce Rossa, ai delegati, capeggiati dallo svizzero Maurice Rossel, che non capiscono di trovarsi dinanzi ad una mistificazione. Non capiscono che Theresienstadt è un set cinematografico. Difatti i nazisti nell'estate del 1944 vi girano un documentario su questa città felice, diretto da un internato Kurt Geron. Ma i numeri dicono altro. Dal '41 al '45 sono deportati a Theresienstadt 141 mila ebrei e di cui almeno 15 mila bambini. Il 19 maggio 1945, dopo la liberazione del Lager da parte dell'Armata Rossa, i sopravvissuti sono poco più di 16 mila.

Molti artisti vivono quella finta normalità. Sono molti i nomi che contano: il drammaturgo Otto Brod (fratello di Max Brod), l'attrice Maria Kanová (prima moglie di Heinrich Mann), la sorella prediletta di Kafka: Ottilia; la poetessa Ilse Weber. E ancora Leo Strauss, lo storico delle idee miracolosamente sopravvissuto, figlio di Oskar, autore di operette; Eduard Rosé, il fondatore del Quartetto Rosé; la nipote di Franz Liszt; i direttori d'orchestra Peter Deutsch e Karel Ančerl (un altro dei sopravvissuti); la figlia di Herzl, il fondatore del sionismo; le due sorelle di Sigmund Freud: Marie e Adolfine. E ancora: Rafael Schächter, pianista e direttore d'orchestra e l'attore e regista Karel Svenk che avvalendosi della collaborazione di una quindicina di musicisti strumentisti e attori nel frattempo deportati, sin dal novembre del '41 incominciarono ad organizzare spettacoli. E' a partire dal giugno del 1942, con l'arrivo di nuovi deportati che il calendario artistico di Theresienstadt, sempre più affollato, si articolò in sezioni: la musica di cui era responsabile Hans Krása; opere liriche e musica vocale, responsabile Schächter; musica strumentale Gideon Klein; musica leggera Johann Stross, mentre Paul Libensky era l'anima dell'organizzazione. E se la domanda è come mai fosse possibile che con tanto impegno, precisione, scrupolo, gli internati si dedicassero all'attività musicale o teatrale coinvolgendo i giovani e soprattutto i bambini, la risposta sta, io credo, nel loro tentativo di riplasmarsi attraverso l'attività artistica il tempo soggettivo a loro negato. Per questo la musica era l'attività prediletta: perché la musica è un modo di inventare un tempo altro sul proprio tempo nel lager da altri scandito e manipolato.

Nel maggio del '44 a Theresienstadt, sul piccolo palcoscenico del teatro del lager umanitario, i deportati iniziarono a provare l'operina che, per loro, aveva composto, su testo di Peter Kien, Viktor Ullmann, allievo di Schönberg. *Der Kaiser von Atlantis* fu provata per mesi con scrupolosa coscienza professionale ma non si arrivò al debutto. Troppo esplicito il riferimento alla follia omicida di Hitler in quel Kaiser che dichiara la guerra totale, chiamando alle armi vecchi donne e bambini e arruolando ai suoi ordini la Morte. A quella follia non si ribellano gli uomini, ma la Morte che decide di non far morire nessuno. Per ristabilire la normalità, la Morte vuole la testa del Kaiser. E così morto il Kaiser saranno gli internati di Theresienstadt spogliandosi degli abiti dei personaggi a cantare l'elogio della morte perché essa toglie il dolore e il peso della vita. Un finale terrificante.

Non si arrivò alla prima perché il 16 ottobre 1944 Ullmann e la moglie, Peter Kien, gli orchestrali e i cantanti coinvolti nella messa in scena furono deportati ad Auschwitz e assassinati. Si salverà il basso Karel Berman che interpretava il ruolo della Morte.¹⁶

A Survivor from Warsaw

Dopo la resistibile ascesa di Hitler, Karl Kraus tacque per dieci mesi. Soltanto nell'ottobre del 1933 uscì il numero 888 della "Fackel": quattro paginette con il necrologio di Adolf Loos (una devastante coincidenza) e una poesia di sole dieci righe :

Man fragte nicht, was all die Zeit ich machte.
Ich bleibe stumm;
Und sage nicht, warum.

¹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 254-273.

Und Stille gibt es, da die Erde krachte.
Kein Wort, das traf;
man spricht nur aus dem Schlaf.
Und träumt von einer Sonne, welche lachte.
Es geht vorbei;
nachher war's einerlei.
Das Wort entschlief, als jene Welt erwachte

*Non ci si domandi cosa ho fatto tutto il tempo
Rimango zitto;
e non dico il perché.
E c'è silenzio da quando la terra tremò.
Nemmeno una parola, questo è successo
E si sogna di un sole che rideva.
Passa; dopo era tutt'uno.
La parola si addormentò quando si svegliò quel mondo*

Se ha ragione Adorno quando afferma che il *Moses und Aron* di Arnold Schönberg è un'azione preventiva contro il nazismo, il silenzio di Mosè¹⁷ in scena alla fine del secondo atto e la sua difficoltà a trovare la parola con la quale Schönberg si misura nel '32, lasciando incompiuta l'opera, va forse apparentato all'ammutolimento di Kraus. L'ultimo verso di Kraus anticipa l'impossibilità dell'arte ad evitare Auschwitz? Perché mi rifaccio alla difficoltà di Mosè e a quella di Schönberg di completare l'opera, nonostante, certo, i buoni propositi in varie occasioni espressi dall'inventore della dodecafonìa? Perché è possibile sostenere che Schönberg ritrovi la parola e completi il *Moses* con le due opere più significative del suo esilio americano: l'*Ode to Napoleon* op.41 per quartetto d'archi, pianoforte e voce recitante (1942) e *A Survivor from Warsaw* op.46 per voce recitante, coro maschile e orchestra (1947).

La questione della comunicazione che assilla il *Moses* si risolve in queste opere, come sostiene Luigi Rognoni, in "una più intensa e libera evidenziazione tra contenuto verbale ed espressione musicale". Monito contro la tirannide e la barbarie che annienta il popolo ebreo, *Il sopravvissuto di Varsavia* fu composto da Schönberg tra l'11 e il 23 agosto 1947, su commissione della Fondazione Koussevitzsky, ed è dedicato a Natalie Koussevitzsky. In quei primi anni del dopoguerra l'opinione pubblica mondiale prendeva sempre più consapevolezza, attraverso libri, racconti e immagini, che via via si affollavano, della dimensione impensabile dei crimini contro l'umanità perpetrati dai nazisti nei Lager. Iniziavano anche a circolare i documentari girati dagli Alleati nei campi di concentramento. Immagini crudeli che non hanno fatto arretrare quanti hanno sostenuto e sostengono l'inesistenza dei Lager e negato la dimensione numerica del genocidio. Lo scarno e tremendo racconto *del Sopravvissuto* è scritto da Schönberg mettendo insieme, come lui stesso annota, testimonianze dirette – un sopravvissuto del ghetto di Varsavia - e indirette. Il testo è affidato ad una voce recitante che, raccomanda Schönberg a René Leibowitz, «non deve avere assolutamente quelle caratteristiche musicali che si hanno nelle mie altre composizioni più rigorose. Non deve mai esserci traccia di canto, non deve potersi mai percepire un'effettiva intensità sonora. Le indicazioni si riferiscono soltanto al tipo di accentazione».¹⁸

Scriva Terese Muxeneder:

The plot of the *Survivor from Warsaw*, which Schönberg wrote himself, describes a scene, typical of national socialism's organized terror, of roll-call selection, where the human inventory was inspected, and those sentenced to death were pulled from the prisoners' ranks; in this way, it was possible to portray the significant patterns of everyday life in the concentration camps. Schönberg's literary method of obscuring the Warsaw Ghetto – the symbolic location – by focusing on a locationally indefinite episode along the continuum of a larger historical process, entails that it remains factually undefined, as well. It is not, however, the authenticity of the details, but rather the

¹⁷ Cfr. P. VIOLANTE, *I papillons di Brahms*, Sellerio, Palermo 2009, pp. 99-109 [*Il silenzio del profeta*].

¹⁸ A. SCHÖNBERG, *Lettere*, La Nuova Italia, Firenze 1969, p. 268 (*A René Leibowitz*, Los Angeles, 12 novembre 1948).

interpretation thereof that is important for the reading and understanding of the terror of extermination as the signature of modern social history.¹⁹

La Muxender sottolinea che importante nel *Sopravvissuto* non è la precisione realistica del dettaglio ma l'interpretazione del terrore nazista come sigla della storia sociale moderna. Per rafforzare questa tesi l'autrice riporta un significativo passo di una lettera di Schoenberg a Kurt List, datata 1° novembre 1948:

Now, what the text of the *Survivor* means to me: it means at first a warning to all Jews, never to forget what has been done to us, never to forget that even people who did not do it themselves, agreed with them and many of them found it necessary to treat us this way. We should never forget this; even such things have not been done in the manner in which I describe in the *Survivor*. This does not matter. The main thing is, that I saw it in my imagination.

Schönberg sottolinea con allarme la connivenza di quanti, pur non esercitando violenza diretta contro gli ebrei, furono consenzienti; il fatto che molti di loro la ritennero necessaria. Sottolinea l'estensione all'intera società della logica della violenza del lager ossia la sua lagerizzazione. È questo il suo grido d'allarme. Per questo, sostiene, gli ebrei non debbono dimenticare. Il problema è la violenza esercitata, che però può essere imputata e ristretta a pochi, ma soprattutto la sua condivisione sociale. Sarà questo il filo rosso delle terribili e devastanti memorie di Victor Klemperer che non solo descrive passo passo il suo declino da rispettabile professore universitario a paria, ma da sommo filologo qual era, individua la lagerizzazione nello stesso uso che della lingua tedesca fa la burocrazia nazista producendo nuove parole e trasformando il significato di quelle esistenti.²⁰

Fanfane e tamburi dalla curvatura timbrica ellittica, archi lanciaanti, aprono l'incubo del racconto del *Sopravvissuto di Varsavia*:

Non riesco a ricordarmi ogni cosa: per la maggior parte del tempo devo essere rimasto privo di conoscenza; ricordo solo il momento grandioso in cui tutti, come ad un segnale convenuto, cominciarono a cantare l'antica preghiera, da tanti anni negletta: il credo dimenticato.

La curva drammaturgica è data dall'irrompere dello *Shema Israel*: la fortezza del canto sacro dimenticato, come ultima difesa prima della fine. Narra il sopravvissuto che quel giorno iniziò come tutti gli altri. Suonò la sveglia che faceva buio. Ma tutti dovevano andare fuori. Di corsa. Bambini giovani vecchi malati. Fuori. Mentre il Felwebel urla se deve aiutarli con i calci dei fucili. E così è. Il sergente e i suoi aiutanti picchiano con zelo. I gemiti e i lamenti sono atroci. Il narratore dice che udiva questi lamenti nonostante fosse stato picchiato selvaggiamente. Stordito si lascia cadere per terra.

Dovevo essere privo di conoscenza. Ad un certo punto sentii un soldato dire “ Sono tutti morti”; e allora il sergente ordinò di portarci via. Rimasi lì a giacere un po' discosto in stato di semiincoscienza. C'era un grande silenzio, fatto di paura e di dolore. Poi sentii il sergente gridare “Abzählen”. Cominciarono lentamente, irregolarmente: un due, tre, quattro...

Ma il sergente vuole un ritmo più veloce, vuole sapere subito quanti dovrà trasferire nella camera a gas. E Schönberg lascia parlare in tedesco il sergente:

Rascher! Nonchmal von vorn anfangen! In einer Minute will ich wissen, wiviele ich zu Gaskammer abliefer! Abzählen!

L'accentazione marcata, il passaggio di lingua isola il protagonista aguzzino, lo strania per meglio rimarcarlo nel flusso “in inglese”.

¹⁹ Cfr. www.schoenberg.at. La citazione è tratta dalla scheda critica sul *Sopravvissuto di Varsavia* scritta da Terese Muxender (©Arnold Schönberg Center).

²⁰ Cfr. V. KLEMPERER, *Testimoniare fino all'ultimo: diari 1933-45*, Mondadori, Milano 2000; Id. *E così tutto vacilla. Diario del 1945*, Scheiwiller, Milano 2010; Id. *La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*, Giuntina, Firenze 1998.

Ricominciarono daccapo: prima lentamente, uno due, tre, quattro, poi sempre più presto, sempre più presto, tanto che alla fine pareva di udire un galoppo di cavalli selvaggi; e tutt'a un tratto nel bel mezzo di quella conta, si misero a cantare lo *Shema Israel*.

E così irrompe liberatoria la terza lingua, la lingua dei padri, la lingua salvata. È lo *Shema Israel* che ridà la parola al popolo di Mosè, a Mosè che avevamo lasciato impotente, afasico, dinanzi alla logorrea del fratello Aronne nell'incompiuto *Moses und Aron*? Scrive ancora Schoenberg a Kurt List:

The Shema Jisroel at the end has a special meaning to me. I think, the Shema Jisroel is the 'Glaubensbekenntnis,' the confession of the Jew. It is our thinking of the one, eternal, God who is invisible, who forbids imitation, who forbids to make a picture and all these things, which you perhaps have realised when you read my *Moses und Aron* und *Der biblische Weg*. The miracle is, to me, that all these people who might have forgotten, for years, that they are Jews, suddenly facing death, remember who they are.²¹

La Shoah dice Schönberg, la minaccia della morte improvvisamente fa ritrovare agli ebrei la loro identità che si profila nel canto dello *Shema Israel*.

La prima del *Sopravvissuto* si tenne ad Albuquerque nel New Mexico sotto la direzione di Kurt Frederick, il 4 novembre del 1948, davanti a 1500 spettatori.

Alla fine dell'esecuzione – così racconta il cronista dell'“Albuquerque Journal” l'indomani 5 novembre - il pubblico rimase senza fiato e confuso da questa opera difficile, intensa, brevissima (dura meno di otto minuti), ma applaudì con calore sia il direttore che la voce recitante Sherman Smith sino a quando non ritornarono sul palcoscenico. A questo punto il direttore chiese se volevano riascoltare l'opera e la proposta fu accolta da un applauso ancora più intenso. E la seconda esecuzione, che al cronista appare più chiara della prima, fu accolta con applausi tonanti e sinceri. Nel telegramma che subito Kurt Frederick invia a Schönberg si legge “Survivor from Warsaw made tremendous impression upon performers and audience, composition had to be repeated at the concert.”²²

Con profonda commozione ed entusiasmo fu accolta, a Parigi, la prima del *Sopravvissuto*, trasmessa alla radio, diretta da René Leibowitz, l'anno successivo.

Ancora venti anni dopo Leibowitz - straordinaria figura di musicista, di musicologo, primo esegeta della scuola dei dodici suoni, raffinato intellettuale, amico di Sartre e Merleau-Ponty - mi raccontava l'emozione di quella serata e ricordava la dichiarazione che subito dopo diede ad un giornale tedesco: «Dopo l'esecuzione venne nel camerino uno spettatore e mi disse: “Sono stati scritti libri, saggi, tanti articoli di giornali su questo problema, ma Schönberg in otto minuti ha espresso molto ma molto di più di quanto sinora nessuno l'abbia fatto”». ²³ La densità, l'intensità, la brevità lancinante danno al *Sopravvissuto* una forza comunicativa che può essere apparentata a quella del *Moses*.

Nell'intervista Leibowitz osserva che *Il Sopravvissuto* è una sintesi altissima di elementi musicali ed extramusicali. Intendendo dire che la comunicazione della tragedia del nostro tempo e nella quale lo spettatore si riconosce non intacca la complessità della scrittura dodecafonica. Anzi in quest'opera, come già nell'*Ode*, Schönberg perviene ad una più radicale formulazione della tecnica della variazione che chiama “atematica”.²⁴

Anche Luigi Rognoni, il musicologo cui si deve la conoscenza della scuola di Vienna in Italia, dopo aver sottolineato il grande impatto emotivo del *Sopravvissuto* sullo spettatore, parla di “una costruzione strettamente dodecafonica, nella quale Schönberg impiega le più complesse e sottili elaborazioni seriali in funzione essenzialmente ritmica e timbrica.” E aggiunge:

²¹ T. MUXENDER, *A Survivor of Warsaw*, (©Arnold Schönberg Center), www.schoenberg.at

²² N. NONO SCHÖNBERG (a cura di), *Arnold Schönberg 1874-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen*, Ritter, Klagenfurt u. Wien 1998, p.411.

²³ Cit. in W. REICH, *Schönberg oder Der Konservative Revolutionär*, Verlag Fritz Molden, Wien-Frankfurt-Zürich 1968, p.282.

²⁴ Ivi, pp. 282-284. Per un'ampia e dettagliata analisi cfr. R. Leibowitz, *Introduction à la musique de douze son*, Paris 1949, pp. 324-333 e T. MUXENDER, *A Survivor of Warsaw* in www.schoenberg.at

La soggettività dell'artista esce eccezionalmente dal solipsismo per partecipare al dolore del mondo, anche se da esso si ritrarrà subito per ritornare all'unica possibile certezza del futuro: la fede riconquistata al di là di tutte le ortodossie, come fede dell'uomo nella giustizia di Dio, quella stessa fede espressa nell'improvviso "ricordarsi" della *Shema Israel* che l'orgoglio della ragione materialistica e utilitaria aveva fatto dimenticare agli Ebrei persi nel mondo.²⁵

Sia Leibowitz che Rognoni fanno scaturire la forza espressiva de *Il Sopravvissuto* dalla costruzione: l'espressione come costruzione e non come un dato "naturale". Questo principio formale dell'espressione costruita è il grande lascito di Schönberg, il suo costruttivismo è l'elemento che unisce l'esperienza musicale del maestro della dodecafonìa alla grande cultura anche politica, di teoria politica, della Grande Vienna. Schönberg opponeva così una forma complessa, costruita, artificiale, alla pretesa naturalità della superiorità della razza ariana e alla naturale condivisione della violenza contro gli ebrei di tutta la società tedesca.

Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz

Nelle opere corali e nel teatro, nella musica elettronica, nella drammaturgia che inscenava nella musica elettronica, Luigi Nono ha scritto il gesto sociale della musica cercando di capovolgere l'anatema che gravava sui viennesi nel disperato tentativo di dare la parola a Mosè, quel Mosè sulla cui difficoltà a trovare la parola si chiude la grande opera di Schönberg e dalla cui lezione Nono discende. A partire dal teatro, dal contenuto "politico" di un nuovo teatro musicale che si materializza in quel capolavoro che è *Intolleranza 1960* e che ha uno snodo fondamentale nella sua collaborazione con Peter Weiss e soprattutto con Erwin Piscator, regista di *Die Ermittlung* (*L'istruttoria*) di Peter Weiss a Berlino. E' per Weiss -Piscator che Nono scrive una musica di scena basata su nastro magnetico che poi rielabora, in assoluta autonomia, nel brano su nastro magnetico, *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*.

Nell'accogliere la proposta di Piscator, Nono in uno scritto del 1966, "*Die Ermittlung: un'esperienza musicale teatrale con Weiss e Piscator*"²⁶, mette in primo piano "il rapporto musica-teatro e le nuove possibilità tecniche, anche per esso, di uno studio elettronico". Il tema che lo affascina è la dinamicità del suono sulla staticità della scena. Scrive:

Nel teatro è possibile, direi necessario, operare parallelamente con i mezzi oggi a disposizione, allorché l'elemento auditivo viene preferito e scelto come unico elemento di azione e di comunicazione rispetto alla quasi assoluta fissità dell'elemento visivo come nel caso di *Die Ermittlung*.

Per tale motivo proposi a Piscator la mia collaborazione per la realizzazione acustica del testo, proprio in quanto musicista, cioè dar vita alla dimensione sonora e significativa della parola con vari mezzi e modi di diffusione acustica - microfoni, vari collegamenti con altoparlanti dislocati in sala-, alternare parti dette direttamente dal vivo, parti mediate attraverso altoparlanti, parti registrate su nastro con la possibilità di una elaborazione acustica, per quanto minima, da realizzare in uno Studio elettronico. L'uso di vari spazi e modi sonori per la voce contribuisce a una maggiore comunicabilità di un testo come *Die Ermittlung*, il quale per la continuità della violenza e dello choc nella documentazione rischia spesso l'assuefazione, soprattutto nel caso di un uso esclusivo e monotonamente unidimensionale della parola.²⁷

Questa riflessione articola un progetto che Nono ha subito chiaro, già nella risposta che invia immediatamente alla lettera di Piscator del maggio 1965 in cui il regista, ritenendo "non rappresentabile l'orrore dei campi di concentramento", pensava "ad un coro, una musica fatta soltanto da voci: detto in modo grossolano: le voci dei sei milioni di uccisi."²⁸

²⁵ L. ROGNONI, *La scuola musicale di Vienna*, Einaudi, Torino 1966, pp. 292-293.

²⁶ L. NONO, *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948-1986*, a cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, Il Saggiatore, Milano 2007, pp.129-133.

²⁷ Ivi. p. 131.

²⁸ Cit. in M. KONTARSKY, "Luigi Nono: *Die Ermittlung. Anmerkungen zu Entstehungsgeschichte und Quellenlage der Bühnenmusik*" in "Luigi Nono: le opere degli anni '60 e '70". Atti Incontro Internazionale, Venezia 2001. cfr.

Nono coglie a volo l'idea. E osserva che certo Piscator ha ragione, «solo coro – solo canto/ e può essere a volte coro, a volte voce sola. Coro dal vivo ma anche registrato e con vari altoparlanti dislocati in sala.»²⁹ Come osserva Matthias Kontarsky, il musicista trasforma un'indicazione del regista in un progetto musicale di una composizione con nastro magnetico e diverse fonti acustiche disseminate nello spazio.³⁰

Ancora nella nota del 1966 Nono osserva:

Finalmente Piscator vide giusto nel rapporto musica-teatro: quello che né la parola né la scena potevano esprimere o rappresentare, lo doveva la musica. I milioni di morti nei campi di concentramento. Cori, quindi, in una soluzione compositiva musicale autonoma, che si alternassero ai “canti” del testo, con un proprio tempo di sviluppo rispetto a quello scenico, altra formante dell'arco costruttivo della messinscena dell'*Ermittlung*.³¹

Per mancanza di tempo e di prove, ci informa ancora Nono, Piscator pur condividendo l'idea non poté realizzare questa differenziazione spaziale e sonora, di modi sonori delle voci, mentre accadde che fosse in parte realizzata, e per caso, in una rappresentazione a Rostock. La raucedine di un attore costrinse il regista a fargli usare il microfono: la differenziazione della fonte sonora nello spazio e di livello sonoro gli parve così efficace da convincerlo ad usare questi diversi livelli e modi anche per altri voci, così come a ricorrere a volte a dei cori parlati di tutti i testimoni da contrapporre alle singole voci, riprendendo una pratica che datava dal teatro di Toller, è ricorrente nei pezzi didattici di Brecht e che originava dalle corali operaie austriache e tedesche degli anni venti.

L'istruttoria, oratorio in undici canti (*Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen.*)³², si basa sulle note prese da Weiss (e in gran parte sui resoconti redatti da Bernd Naumann per la «Frankfurter Allgemeine Zeitung») durante le sedute del processo contro un gruppo di SS e di funzionari del Lager di Auschwitz che si tenne a Francoforte tra il 10 dicembre 1963 e il 20 agosto 1965. Dopo e sulla scia del processo Eichmann del 1961, per la prima volta un tribunale della repubblica federale tedesca affrontava la questione delle responsabilità individuali, dirette, imputabili a esecutori di ogni grado, attivi nel Lager. Nelle 183 giornate di processo vennero ascoltati 409 testimoni, 248 dei quali sopravvissuti al campo di sterminio. La sentenza fu emessa il 19 agosto del 1965; 6 imputati furono condannati all'ergastolo, 11 furono condannati dai 3 ai 14 anni di prigione, 3 furono assolti. L'oratorio fu rappresentato per la prima volta il 19 ottobre del 1965 a Berlino e contemporaneamente, in 15 diversi teatri.

Undici canti in versi liberi, brevi, brevissimi e non una parola che non venga direttamente dal dibattito. Weiss costruisce con terribile oggettività l'orrore articolato di Auschwitz, ma dalle risposte degli imputati, dalle loro autodifese fa emergere connivenze, ambiguità che, nel chiarire il passato, allude soprattutto ad un presente della Repubblica Federale gravato da un passato rimosso e affatto rielaborato come lutto dell'identità tedesca. Weiss anticipa un dibattito che, come abbiamo visto, lacererà negli anni Ottanta gli storici tedeschi ruotando attorno al rapporto tra i crimini nazisti e l'identità tedesca.

L'anno successivo nel 1966, Nono ricava dalla musica per nastro magnetico per *L'istruttoria* nuovo materiale per *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*, realizzata presso lo Studio di Fonologia della Radio di Milano, totalmente autonoma rispetto alle necessità scenico-teatrali:

Usai vari materiali acustici, tutti registrati su nastro: voci di bambini (del coro del Piccolo Teatro di Milano); suoni e fonemi del soprano polacca Stefania Woytowitz; materiale corale strumentale e originale prodotto elettricamente nello Studio per l'occasione. Alla preparazione e alla scelta del materiale segue la sua varia elaborazione con gli strumenti appunto dello Studio elettronico: momento necessario di ricerca, di studio e di esperimento naturalmente, per poter

www.luiginono.it (sito ufficiale Fondazione Luigi Nono, Venezia); ma cfr., per un'analisi dettagliata dell'opera di Nono, M. KONTARSKY, *Trauma Auschwitz*, PFAU, Saarbrücken 2001.

²⁹ Ivi.

³⁰ Ivi.

³¹ L. NONO, *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948-1986*, p. 132.

³² P. WEISS, *L'istruttoria*, Einaudi, Torino 1966. Cfr. nota introduttiva di Giorgio Zampa, pp.5-7.

finalmente iniziare la composizione vera e propria. Questi tre stadi non sempre si sviluppano nella successione, ma spesso si sovrappongono. È una delle caratteristiche maggiormente entusiasmanti nel processo compositivo presso uno Studio elettronico, anche per la possibilità dell'ascolto e della verifica immediata di quanto si sta lavorando. In questi cori studiai come, componendo con semplici fonemi e suoni della voce umana, privi dell'elemento semantico di un testo letterario, si potesse raggiungere una carica espressiva, e non semplicemente divertimento formale, altrimenti significativa e precisa, e forse ancor più, rispetto a quella ancorata a un testo preesistente.³³

Sottolineo l'insistenza di Nono sulla capacità della musica di raggiungere una carica espressiva pre-discorsiva. La composizione si divide in tre sezioni *Canto del Lager*, *Canto della fine di Lili Tofler*, *Canto della possibilità di sopravvivere*³⁴. Ancora in un'altra nota il musicista scrive:

Ricordo non fenomenologico ma per necessità di coscienza politica nella lotta continua per l'eliminazione di tutti i campi di concentramento e di tutti i ghetti razziali. [...] Materiale corale: uso di fonemi non predeterminati da testo letterario, che diventano significanti in modo univoco nella loro elaborazione e composizione con materiali elettronici e strumentali, non nella presunzione limitante di operazione puramente tecnologica ma nell'esigenza del musicista di intervenire nella contemporaneità con precise scelte linguistiche espressive ideologiche³⁵.

Riprendendo questo testo, Matteo Nanni³⁶ osserva come Nono vi metta in evidenza l'intenzione di assegnare un contenuto musicale semanticamente esplicito al materiale della sua composizione. Ci troviamo qui immersi in una dialettica tutta interna alla dimensione del suono, che si esprime nella polarizzazione di due fattori: l'indeterminazione significativa dovuta all'assenza della parola, e la significazione netta e precisa dei suoni, ottenuta dall'approccio specifico con il materiale sonoro. In questa composizione, rinunciando al supporto semantico della parola, Nono garantisce comunque una comunicazione musicale precisa ed esplicita attraverso i soli suoni. L'univocità della dimensione semantico - musicale - almeno nei lavori sino alla fine degli anni '70 - diviene quindi il perno sul quale si fonda la sua concezione dell'impegno politico. Dalle affermazioni citate si può quindi dedurre come per il compositore tale impegno implichi proprio la necessità di esprimere i contenuti musicali in maniera 'precisa' e 'determinabile'.

È attraverso l'indeterminazione del significante che si arriva alla determinazione del significato, perché un musicista è soprattutto un soggetto *dentro il corso del tempo*. Anche in questo caso, seppure in modo diverso da Schönberg, l'espressione e la comunicazione vanno costruite partendo dal livello più avanzato della coscienza musicale.

Ma vorrei tornare a un brano de *L'istruttoria*, al *Canto della possibilità di sopravvivere* perché a mio modo di vedere, è il *Kern* del lavoro di Weiss, della sua interpretazione della Shoah, condivisa da Nono. Parla il Testimone n.3:

Smettiamo di affermare con superiorità
che il mondo del Lager c'è incomprensibile
Conoscevamo tutti la società
da cui uscì il regime
capace di fabbricare quel Lager
L'ordine che vi regnava
ne conoscevamo il nocciolo
per questo riuscimmo a seguirlo
nei suoi ultimi sviluppi
quando lo sfruttator poté
esercitare il suo potere
fino ad un grado inaudito

³³ Cfr. www.luiginono.it

³⁴ L. NONO, *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz, für Stimmen und Tonband*, 11'09, Wergo CD 6038-2.

³⁵ Cfr. www.luiginono.it

³⁶ M. NANNI, *Luigi Nono: fra impegno politico e prassi estetica*. In *Atti Incontro Internazionale cit.*; cfr. www.luiginono.it ma rinvio al saggio di M. KONTARSKY, *Trauma Auschwitz*, pp.126-149.

e lo sfruttato
dovette arrivare a fornire
la cenere delle sue ossa.³⁷

Il Testimone n.3 ci spiega, molto in anticipo sulla storiografia che è nell'interrelazione tra Lager e società, nella loro continuità e non nella loro reciproca estraneità, come per troppo tempo si è voluto affermare per salvarci la coscienza, che risiede tutto l'orrore e insieme la chiave interpretativa del senso storico di Auschwitz. E' quanto ha sostenuto, come abbiamo visto, Kaminski. È quanto sostenevano sia Schönberg ne *Il Sopravvissuto di Varsavia* che Weiss, Piscator e Nono in *Die Ermittlung*. Non solo i lager sono in continuità con la società ma la stessa società viene segnata dalla deflagrazione dei diritti che attesta l'esistenza dei Lager. Un perverso feed-back che indebolisce e annienta i diritti umani nella società che così si lagerizza progressivamente.

³⁷ P. WEISS, *L'istruttoria*, pp.106-107.