

Maurizio Disoteo

LA POLITICA MUSICALE DEL NAZISMO:
DALLA MUSICA «BOLSCEVICA» ALLA MUSICA «DEGENERATA»

Gli attacchi, le prepotenze e le violenze anche fisiche contro i musicisti ma soprattutto i compositori invidiosi ai nazionalsocialisti iniziarono diversi anni prima delle elezioni del 1933 che portarono Hitler al potere.

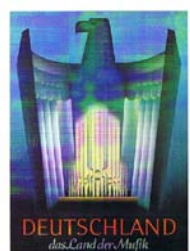
Già nel 1926 Alfred Heuss, direttore della prestigiosa rivista “Nuova Rivista Musicale” fondata nel diciannovesimo secolo da Robert Schumann, pubblicò un violento attacco contro la nomina di Arnold Schoenberg a docente in una classe superiore dell’Accademia di Berlino. In tale articolo Heuss attaccava Schoenberg soprattutto in quanto la musica di quest’ultimo sarebbe stata lontana dalla vera, pura, consolidata tradizione tedesca.

L’episodio più noto è il primo caso di violenza anche fisica contro un compositore risale invece all’anno successivo e riguarda la contestazione dell’opera *Jonny spielt auf* (Jonny guida la danza) di Ernst Krenek, compositore austriaco passato attraverso diverse esperienze stilistiche concluse con l’adesione a una dodecafonia non ortodossa. Le ragioni specifiche dell’accanimento dei nazisti contro l’opera di Krenek stavano sia nella vicenda rappresentata che nello stile musicale. Infatti l’opera ha per protagonista un giovane violinista di colore che, attraverso la sua musica, seduce una giovane bianca. Dal punto di vista musicale, nell’opera, sono evidenti le influenze della musica jazz, odiata dai nazisti perché proveniente da una cultura considerata inferiore. Tutte le rappresentazioni di *Jonny spielt auf* in Austria e in Germania furono violentemente contestate, sino a costringere le direzioni dei teatri ad annullarle. Quanto a Ernst Krenek, fu costretto all’esilio negli USA dove morì nel 1991.

Questi due fatti segnarono l’inizio di una meticolosa politica musicale volta ad imporre alcuni generi e autori di regime e per contro all’eliminazione dai programmi dei concerti e dal palinsesti radiofonici di tutta la musica ritenuta ostile alla pura tradizione tedesca, accompagnata dalla denigrazione, persecuzione e spesso eliminazione fisica di centinaia di compositori e musicisti.

La musica fu, per diverse ragioni, un elemento fondamentale della politica culturale nazista. Anzitutto, non si deve dimenticare che, nella vita sociale e politica tedesca del primo dopoguerra, la musica aveva un ruolo molto importante; oltre alla vita musicale professionale, esistevano in ogni città orchestre e corali popolari, spesso legate a organizzazioni politiche, sindacali o ricreative. Tra queste, le corali di orientamento socialista e comunista marcavano una presenza importante e alcuni compositori, tra cui è da ricordare in particolare Hans Eisler, dedicavano una parte importante del loro lavoro a comporre canti e musiche per tali corali. Ma è comunque da ricordare che sempre, nella storia tedesca, la musica ha avuto un ruolo importante nella vita sociale.

Il nazismo sfruttò questa situazione per fare della musica un elemento fondante dell’identità nazionale, tanto da arrivare a mescolare, nell’iconografia, un simbolo nazista come l’aquila, con un organo (la scritta dice “Germania, la terra della musica”).



Di conseguenza, il regime nazista cercò un'organizzazione formidabile della vita musicale facendone una potente ed efficiente macchina di propaganda. Profondamente coinvolta nella politica del regime, la musica divenne quindi un terreno di lotta contro gli oppositori politici, gli ebrei, la cultura "degenerata", in particolare sotto la guida di Goebbels ministro della propaganda e della cultura (significativo che questi due termini fossero riuniti nello stesso ministero, tanto da far corrispondere cultura e propaganda nazista) e dei suoi collaboratori Hans Ziegler e Alfred Rosenberg.

In realtà, la musica "degenerata", oggetto degli attacchi dei nazisti, era piuttosto indefinibile ed è impossibile tracciarne un'identità chiara. Semplicemente, gli strali dei nazisti si rivolgevano contro tutta la musica che essi ritenevano non appartenere alla più profonda cultura musicale tedesca, da essi presupposta "pura" e incontaminata da qualunque altra influenza. Rientravano quindi nel novero delle musiche "degenerate" la dodecafonica, il jazz, le canzoni di cabaret berlinese e qualunque musica che non fosse nel solco della tradizione tonale tracciata dai grandi autori tedeschi.

Dopo i casi di Schoenberg e di Krenek, i primi attacchi dei nazisti si rivolsero contro quella che essi definivano musica "bolscevica", categoria musicologicamente inusitata se non la si contestualizza in quel determinato periodo storico. Nel 1917 era avvenuta la rivoluzione bolscevica, che costituiva un messaggio di liberazione e di rivolta anticapitalista per il proletariato internazionale. L'uso strumentale, da parte dei nazisti, partito del grande capitale, del termine "musica bolscevica" aveva quindi un significato di reazione e di attacco alle prospettive di liberazione degli oppressi. In un secondo momento, quando, ormai distrutti i movimenti socialisti e comunisti, il bersaglio principale della politica nazista divennero gli ebrei, si passò dagli attacchi alla musica "bolscevica" a quelli alla musica "giudaica".

Come si può ben notare, i termini usati di volta in volta corrispondevano semplicemente alle esigenze della propaganda e della politica dei nazisti e dei gruppi politici, sociali e "razziali" che essi volevano colpire.

L'elemento costante della politica nazista, al di là dei termini usati per la propaganda, fu quello di esaltare la purezza della cultura tedesca, e distruggere tutto ciò che si immaginava inquinare tale purezza. Purtroppo, si tratta di un tema ancora attuale e sul quale, anche ai nostri giorni, si costruiscono ideologie razziste e antidemocratiche. L'idea che una cultura possa essere "autentica", pura e incontaminata è pura follia, in quanto tutte le culture sono il risultato di incontri, scambi, incroci tra le diverse culture; questo fatto è tanto più evidente nella musica, che è sempre stata un terreno privilegiato di incontri interculturali. L'idea che possano esistere culture pure e incontaminate è solo propaganda razzista.

E' bene esaminare, a questo punto, quale era, secondo i nazisti, la vera musica tedesca.

E' noto che Hitler aveva una personale, sterminata ammirazione per Wagner. Alcuni biografi di Hitler sostengono che egli usasse dire che "tutto era cominciato" (vale a dire l'inizio della sua attività politica), durante una rappresentazione di *Rienzi* a Linz. Hitler avrebbe tanto apprezzato la figura del protagonista, ispirata alla storia di Cola di Rienzo, da vedere in esso un modello per il riscatto del proprio popolo, ovviamente con sé medesimo come dittatore. Tuttavia, al di là dell'ammirazione di Hitler per Wagner, altre profonde ragioni contribuirono a far sì che i nazisti erigessero quest'ultimo a fondatore dell'identità, non solo musicale, tedesca. I soggetti narrativi delle opere di Wagner e la magniloquenza della sua musica ben si adattavano alle esigenze delle cerimonie e della propaganda nazista, tanto che i congressi del partito e altre ricorrenze ufficiali si aprivano con l'esecuzione di musiche di Wagner, soprattutto con l'ouverture dei *Maestri cantori di Norimberga* o di *Rienzi*. Egualmente, venivano organizzati dal regime concerti nei luoghi di lavoro e di ricreazione in cui la musica di Wagner costituiva spesso l'unico repertorio eseguito. E' noto che Wagner aveva pubblicato un violento opuscolo antisemita; questa posizione di Wagner costituì uno dei presupposti

dell'attacco alla musica giudaica, ritenuta degenerata rispetto alla tradizione musicale tedesca, incarnata da Wagner, ma anche da altri autori sostenuti dal regime. Tra questi ultimi, un rilievo particolare fu dato ad Anton Bruckner, ritenuto un altro dei grandi maestri della musica tedesca, mentre Orff, Egk e Richard Strass furono anche partecipi della politica del regime e a volte coinvolti nell'amministrazione delle istituzioni (Strauss fu il primo presidente della *Reichmusikammer*, l'istituzione preposta al controllo della vita musicale). Più sfumata fu la posizione del nazismo verso Beethoven, che seppure eseguito nei concerti pubblici e considerato nella sua peraltro indiscutibile grandezza, non venne usato nelle celebrazioni di regime.

Il nazismo finanziò massicciamente le attività musicali, la ricerca musicologica (volta a dimostrare le opzioni ideologiche del regime), incentivò la formazione di corali e orchestre amatoriali, promosse concerti nei luoghi di lavoro.

Tutta l'attività musicale fu regolata attraverso la *Reichmusikammer*, lunga mano del ministro Goebbels. Questa istituzione aveva il compito di dirigere, organizzare e, naturalmente, controllare, la vita musicale del Reich e di reprimere eventuali tendenze o iniziative non in linea con il regime. Essa era articolata in sette dipartimenti o sezioni:

- 1) il dipartimento dei compositori, musicisti, solisti;
- 2) il dipartimento degli insegnanti;
- 3) il dipartimento delle corali e della musica popolare;
- 4) la sezione di controllo dei concerti, degli agenti e dei diritti d'autore;
- 5) gli editori musicali, fabbricanti e rivenditori di strumenti;
- 6) l'organizzazione finanziaria;
- 7) la sezione di controllo delle leggi sulla musica.

Come si può notare, nulla sfuggiva al controllo dei collaboratori di Goebbels.

Un altro settore in cui la musica aveva un ruolo importante era quello delle trasmissioni radiofoniche. Il regime diede una grande importanza alla radio, tanto da sviluppare il progetto di diffusione di un apparecchio radio economico, che tutte le famiglie potevano permettersi. I nazisti avevano ben compreso l'enorme contributo che la radio poteva dare alla propaganda e alla diffusione di una cultura a loro funzionale, in questo prendendo esempio dall'Italia di Mussolini che, appena giunto al potere, aveva accelerato la creazione dell'EIAR.

L'ideologia nazista si basava sull'esaltazione della razza ariana, sugli antichi miti e gloria della Germania, sull'ideologia della purezza e dell'incontaminato, sull'esaltazione della forza e su un malinteso amore per la natura e la vita "naturale". La vita era scandita su ritmi militareschi e di tutto questo armamentario sono testimoni i film di propaganda della regista Leni Riefenstahl, zeppi di muscolari nudità e di immagini ginniche (come il fotogramma seguente)



ma anche di lugubri associazioni visive, come il manifesto del film *Il trionfo della volontà*.



La musica doveva seguire questi dettami, servire a educare il popolo, edificarlo nel culto della razza ed elevarlo alla totale adesione al progetto della grande Germania, che doveva rinascere dall'umiliazione della prima guerra mondiale.

Le organizzazioni musicali amatoriali avevano, in tale contesto, una funzione ideologica, ma erano anche un sistema di inquadramento e di controllo del popolo.

Lo sterminio degli oppositori politici inizia molto presto: già nel marzo del 1933, tre mesi dopo la presa del potere da parte di Hitler, si apre il campo di concentramento di Dachau. Proprio in quei mesi iniziano le prime partenze verso l'esilio dei compositori tedeschi. Uno dei primi compositori a lasciare la Germania è Kurt Weill che abbandona il paese dopo che le sue opere sono state vietate. In effetti, nulla poteva essere più invisibile ai nazisti della musica di Weill, che mescola musica classica, jazz, cabaret, e i cui testi parlano di ingiustizia, di sfruttamento, di lavoro operaio ma danno voce anche ai marginali. Dal punto di vista personale, poi, Weill era figlio di un cantore di sinagoga e di convinzioni comuniste. La storia di Weill e anche quella di Eisler, sono peraltro marcate da un destino particolarmente ostile, perché questi due compositori, esiliati negli USA si integrarono perfettamente nella vita musicale americana, ma negli anni del maccartismo (anni cinquanta) vissero una nuova persecuzione e dovettero riparare nella Repubblica Democratica Tedesca. Un destino davvero difficile se comparato a quello di tanti musicisti e musicologi che, collaboratori del nazismo, non subirono nessuna conseguenza, nel dopoguerra, nella Germania Federale.

La lista dei compositori e musicisti messi a tacere, perseguitati, incarcerati ed eliminati fisicamente dai nazisti è lunghissima e, si può ben ritenere, impossibile da stilare nella sua completezza, anche perché riguarda non solo la Germania ma tutti i paesi via via occupati dalle armate tedesche, quindi gran parte dell'Europa. Inoltre, si dimenticano spesso compositori che, pur non essendo stati materialmente uccisi dal nazismo, lo furono indirettamente, come Alban Berg, che morì di stenti dopo che la rappresentazione delle sue opere fu vietata, con il conseguente tracollo economico.

Forse proprio per non fare torto a nessuno, dimenticandolo, preferisco non citare alcun altro nome, ben sapendo comunque che fu un'intera generazione di compositori europei che, per diverse ragioni, fu massacrata dai nazisti.

Se la persecuzione verso i compositori e i musicisti colpì egualmente diverse categorie di cittadini che per varie ragioni erano odiati dal regime, sarebbe grave non citare che un'aggressione specifica e mirata fu condotta contro gli ebrei. Tra l'altro, la persecuzione degli ebrei, nel campo musicale, ha delle specificità perché in Germania la presenza nella vita musicale di musicisti ebrei o di origine ebraica era rilevante per quantità e qualità.

In sostanza, la politica seguita dai nazisti verso la presenza degli ebrei nel mondo musicale si articolò sostanzialmente in quattro direzioni:

- 1) La posizione d'influenza dominante (o presupposta tale) degli ebrei nel campo musicale fu eliminata con le leggi razziali e l'interdizione dalla professione;
- 2) Tutte le esecuzioni di musica scritta da autori ebrei fu vietata;
- 3) In campo musicologico, furono esaltate le tesi antisemite di Wagner;
- 4) La fondazione, da parte del musicologo Alfred Rosenberg, di un istituto apposito per la redazione del *Dizionario degli ebrei in musica*, in cui furono inseriti tutti i compositori e i musicisti ebrei o di discendenza ebrea, e anche altri, semplicemente "sospetti" di esserlo, per qualche lontana discendenza o solo per essere invisibili al regime. Essere citati in tale pubblicazione significava subire una serie di persecuzioni che potevano andare dall'interdizione all'esecuzione di certe opere, all'impossibilità di lavorare, sino all'internamento e alla morte.

Una truffa a danno degli ebrei fu infine la fondazione del *Jüdische Kulturbund* (associazione culturale ebraica). Questa associazione, la cui formazione fu promossa dalla *Reichsmusikkammer*, radunava i musicisti ebrei cacciati dai loro posti di lavoro nelle accademie, nei conservatori, nelle orchestre. Le orchestre e i gruppi musicali di questa associazione potevano tenere concerti per altri ebrei, sotto stretto controllo di funzionari del regime che ne controllavano e modificavano i programmi. La fondazione di questa associazione, oltre che sancire la segregazione degli ebrei dalla vita musicale del paese non significò quindi affatto per i musicisti ebrei la possibilità di scegliere gli autori da eseguire, perché i programmi erano comunque controllati e sottoposti ad approvazione politica. Il *Jüdische Kulturbund* arrivò a raccogliere sino a 180.000 persone e fu comunque attivo sino alla notte dei cristalli del novembre 1938, quando la situazione precipitò completamente; parte dei suoi componenti fuggirono dalla Germania, la maggior parte fu internata.

Credo sia inutile ricordare quali fossero le orribili condizioni di detenzione nei campi di concentramento. A fronte di tali condizioni disumane, esistette tuttavia nei campi una vita musicale, talvolta anche piuttosto rilevante. Quasi tutti i campi di concentramento avevano la loro orchestra, ad Auschwitz ne esistevano due, una delle quali femminile.

Pur non costituendo, alla fine, un elemento di salvezza, essere musicisti concedeva di avere qualche piccola sofferenza in meno, proprio perché i nazisti tenevano al fatto che ci fossero, nei campi, delle orchestre che scandivano i momenti della giornata e, talvolta, si esibivano per i deportati. I compositori, invece, avevano una sorte senza speranza.

Esiste una foto terribile e grottesca nel suo paradosso: l'orchestra del campo di Mauthausen, composta da deportati, che accompagna all'impiccagione un compagno di sventura che aveva tentato la fuga.



Un caso particolare fu quello del campo di Terezin, sede di un'antica guarnigione militare dove vivevano dai 4000 ai 5000 soldati e che fu trasformata in un luogo di prigionia .

Attorno a Terezin il governo austriaco costruì delle enormi falsità: il campo, dopo qualche mascheratura, servì come copertura per un'ispezione della Croce Rossa Internazionale che trovò le condizioni di vita, il cibo e le case accettabili, e rilevò che nessuno dei prigionieri si era avvicinato alla delegazione della CRI per lamentarsi delle condizioni di vita (quasi che ciò fosse stato possibile). Il capodelegazione ebbe a dichiarare, nel dopoguerra, di essere stato raggirato dai tedeschi; resta da chiedersi, in ogni caso, come la CRI avesse potuto accettare quello che era il dato primario della situazione, vale a dire che migliaia di persone fossero detenute solo in quanto ebrei. Sembra che a favorire la mascheratura della realtà di Terezin sia stata anche la vivace vita musicale che, nonostante tutto, vi si svolgeva. A Terezin furono internati molti compositori e musicisti, tanto che, pur tra le enormi difficoltà di reperire strumenti e partiture, vi si svolgevano regolarmente concerti e spettacoli musicali. A Terezin furono anche eseguite per la prima molte musiche originali dei compositori che ebbero la sventura di transitarvi (in genere Terezin era l'anticamera di Auschwitz), tra le quali si ricorda in particolare l'opera per bambini *Brundibar* di Hans Krasa.

E possibile avere oggi una testimonianza preziosa della vita musicale di Terezin attraverso una preziosa collana di CD intitolata appunto "Composers in Terezin" edita dalla casa Channel Classic.

Su Terezin fu anche girato un film di propaganda nazista; *Il Führer dona una città agli ebrei*, una mistificazione in cui si sosteneva che Terezin fosse stato un grazioso dono di Hitler agli ebrei perché avessero una loro città. La realtà è che su 144.000 ebrei che si stima furono deportati a Terezin, se ne salvarono circa 19.000 e tra i morti si annoverano anche alcuni attori ebrei che erano stati costretti a partecipare alla messa in scena del film.

Tra i vari passaggi che segnarono la politica musicale del nazismo un fatto da ricordare è l'esposizione *Entartete Musik* (musica degenerata) del maggio 1938 a Dusseldorf, che seguì di circa un anno la mostra *Entartete Kunst* (arte degenerata), in cui erano stati esposte al pubblico ludibrio opere di 113 pittori "degenerati", tra i quali, per esempio Paul Klee.



La mostra dedicata alla musica, più che da Goebbels fu voluta dal suo collaboratore Hans Ziegler. In realtà, tale esposizione risultò, più che un'azione diretta, una giustificazione a posteriori perché tutte le musiche presentate erano già da tempo vietate e i musicisti ebrei banditi dalla vita culturale del paese. Anzi, paradossalmente, alcuni testimoni del tempo ricordano che la mostra costituì l'occasione per appassionati e musicisti di ascoltare, attraverso le cuffie e le cabine approntate dagli organizzatori, musiche vietate da tempo, come le opere di Schoenberg, Weill, Eisler, Berg, Hindemith, Schuloff, Korngold, Ulmann e tanti

altri. Il manifesto dell'esposizione è emblematico dell'insieme di musiche che i nazisti consideravano degenerate: un musicista nero, dai tratti vagamente scimmieschi, con una stella di David appuntata sulla giacca, suona un sax, strumento assunto a simbolo del jazz, musica degenerata perché di origine afroamericana.



Le reazioni a questa esposizione, nel mondo musicale non tedesco furono diverse. Béla Bartók, compositore ungherese di cui si conosceva l'insofferenza per la politica compiacente del suo governo verso il nazismo, scrisse una lettera di protesta agli organizzatori chiedendo per quale ragione non fosse stato incluso nell'esposizione a fianco dei suoi amici Berg e Webern. Diverso fu l'atteggiamento di Stravinsky, che, incluso invece nel novero degli autori "degenerati" si rivolse agli organizzatori dicendo che in realtà rifuggiva il comunismo e l'ebraismo, dolendosi del danno che avrebbe subito la diffusione delle sue opere in Germania. E' noto, peraltro, che Stravinsky aveva scritto lettere d'ammirazione a Mussolini.

Dopo il 1938, la storia è solo deportazione, sofferenza, massacro. I compositori che avevano potuto farlo, si erano già messi al riparo negli USA, o in altri paesi non occupati o comunque vi fuggirono in seguito, altri, meno fortunati perirono, come il ceco Erwin Schuloff, che, di convinzioni comuniste, chiese e ottenne la cittadinanza dell'URSS che gli fu mortale perché venne catturato, prima di potersi rifugiare, come cittadino di un paese nemico della Germania.

Così come per il versante scientifico, dove la fuga di tanti cervelli ebbe il risultato di arricchire la ricerca negli USA, la vita musicale di tale paese si avvantaggiò enormemente della presenza di tanti compositori che vi svolsero la loro attività creativa e d'insegnamento.

Purtroppo, decine di compositori furono messi a tacere e solo nell'ultimo decennio si sono riscoperte almeno quelle, tra le loro opere, le cui partiture si sono salvate. La ricostruzione della mostra *Entartete Musik*, realizzata qualche anno fa in Germania e l'opera appassionata di diversi musicologi, tra cui in particolare Albrecht Dümling, che dirige una collana di CD presso la casa discografica Decca dedicata a far conoscere il loro vasto repertorio, hanno solo in parte potuto dare giustizia a quelle voci soffocate.

Bibliografia essenziale:

AA.VV., *Le III Reich et la musique*, Fayard-Cité de la Musique, 2004.

du Closel A, *Les voix étouffées du III Reich*, Aix en Provence, Actes sud, 2005.

Favaro R.- Pestalozza L., *La musica nella Germania di Hitler*, Lucca, LIM, 1996.

Giner B., *De Weimar à Terezin*, Paris, Van de Valde, 2006.

Karas J, *La musique à Terezin*, Paris, Gallimard, 1993.

Lemaire F., *Le destin juif et la musique*, Paris, Fayard, 2001.