

Nazismo e musica

Otto giorni prima del Putsch di Monaco dell' 8 novembre 1923 Adolf Hitler andò in visita a Bayreuth. Non solo era un accanito estimatore della musica e degli scritti antisemiti di Wagner, ma apprezzava molto anche il pensiero dell'inglese naturalizzato tedesco Houston Stewart Chamberlain, marito di Eva Wagner e autore del libro *Die Grundlagen des XIX Jahrhunderts*, 1200 pagine sulla "superiorità della razza germanica cui Dio aveva affidato la missione di civilizzare il mondo e di dare origine a una nuova, forte, pura, civiltà occidentale". Nel giardino della villa, davanti alla tomba dell'autore del *Parsifal*, Hitler non trattenne l'emozione (quand'era a Vienna era andato 30 volte di seguito a sentire il *Parsifal*). Incontrò Cosima Lizst, ormai ottantaseienne vedova di Wagner, e Siegfried suo figlio, sposato con la figlia di un altro famoso giornalista inglese. Con Chamberlain ebbe un lungo colloquio, dopo il quale Chamberlain scrisse a Hitler una solenne lettera in cui lo definiva "un dono di Dio", un essere che il Signore aveva inviato sulla terra a testimoniare la grande vitalità della nazione.

Adolf Hitler riteneva che "chiunque voglia comprendere la Germania nazionalsocialista deve conoscere Wagner".

I nazisti misero al bando i libri del critico musicale Eduard Hanslick, contemporaneo di Wagner, un ebreo che, pur riconoscendone la grandezza dello sforzo artistico, fu implacabile contestatore delle sue idee e del suo stile musicale. Per celebrare i loro annuali congressi di partito nella città bavarese, i nazisti adottarono la musica dei *Meistersinger von Nürnberg* - proprio una delle opere, fortemente criticata da Hanslick, in cui emerge tutto lo spirito della purezza tedesca.

L'analogia tra musica wagneriana e Nazismo si affermerà solo col tempo. Fa effetto oggi sentire nella colonna sonora dei *Tre canti su Lenin* di Dziga Vertov, che sono del 1934, la marcia funebre di Siegfried della *Götterdämmerung* usata per sonorizzare le immagini dei funerali del leader bolscevico.

Altri critici musicali hanno descritto i nazisti che si inebriavano di potenza ascoltando Wagner come biechi strumentalizzatori di insuperabili pagine musicali. Ma c'è qualcosa nella musica di Wagner che entra in consonanza con

il Nazismo, anche senza tenere conto degli stessi scritti politici antisemiti del musicista? Non è solo Hitler a sentire il fascino di Wagner. Leggiamo una famosa pagina dei Buddenbrooks di Thomas Mann.

Era domenica, e poiché aveva dovuto lasciarsi tormentare dal signor Brecht [il dentista, n.d.r.] per parecchi giorni di seguito per premio aveva accompagnato sua madre a teatro, a sentire il *Lohengrin*. Per tutta la settimana la gioia al pensiero di quella serata gli aveva riempito la vita. Peccato che come sempre prima di simili feste, si accumulano tante cose spiacevoli, guastando fino all'ultimo istante la felice e libera prospettiva. Ma infine il sabato erano trascorse anche le ore di scuola, e il trapano era penetrato per l'ultima volta nella sua bocca con un doloroso ronzio... Tutto era stato messo da parte e superato poiché egli aveva decisamente rinviato i compiti al di là della domenica sera. Che cosa era il lunedì? Sarebbe mai arrivato? Non si può credere a un lunedì, quando la domenica sera si deve andare ad ascoltare il *Lohengrin*... Lunedì si sarebbe alzato presto per sbrigare quelle stupide cose - e basta! Intanto se ne era andato in giro liberato, aveva cullato la gioia nel cuore, aveva sognato al pianoforte dimenticando tutte le avversità.

Poi la felicità si era avverata. Era scesa su di lui con la sua commozione e le sue estasi, i brividi e i segreti palpiti, gli improvvisi singhiozzi dell'anima, esuberante e insaziabile ebbrezza... Certo, nel preludio i mediocri violini dell'orchestra avevano stonato un po', e quell'uomo grasso e tronfio con barba rossiccia era arrivato nella navicella a balzelloni. Nel palco accanto, poi, c'era il suo tutore, il signor Stephan Kistenmaker, che aveva brontolato perché in tal modo si distraeva il ragazzo e lo si distoglieva dai suoi doveri. Ma la dolce e trasfigurata magnificenza che giungeva alle sue orecchie lo sollevò al di sopra di tutto...

E poi era arrivata la fine. Quella felicità canora, sfolgorante, era ammutolita, spenta; con la testa in fiamme egli si era ritrovato a casa, nella sua stanza, e si era reso conto che soltanto un paio d'ore di sonno là nel suo letto, lo separavano dalla triste realtà quotidiana. Allora lo aveva preso quella crisi di totale sconforto che conosceva bene. Aveva 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. Essa lo aveva schiacciato nella sua terribile disperazione sotto un peso così immane, che, ancora una volta si era detto, che qualcosa di più grande delle sue angosce personali doveva gravare fin dall'inizio il suo spirito, un fardello, che una volta o l'altra lo avrebbe soffocato... Poi aveva caricato la sveglia e

aveva dormito così profondamente, come si dorme quando non ci si vorrebbe ridestare più.¹

In questa pagina dei *Buddenbrooks* Thomas Mann descrive l'effetto prodotto dalla musica di Richard Wagner nell'animo del piccolo Hanno, ultimo esponente della decadente dinastia anseatica. Una musica totalizzante, oltre la quale sembra non esserci più nulla. E per ciò stesso, una musica "pericolosa".

Nel grande romanzo *Der Zauberberg* del 1924 (un titolo che potrebbe adattarsi bene ai *Bergfilme* interpretati da Leni Riefenstahl) Thomas Mann va oltre e insinua il dubbio che sia tutta la musica tedesca ad esprimere una antivitale "simpatia per la morte".

Il protagonista Hans Castorp, che sfugge le responsabilità della vita rifugiandosi in un sanatorio in Svizzera senza nemmeno essere certo di essere ammalato di tisi, un giorno scopre la musica attraverso i dischi di un nuovissimo *grammofono*. Sono cinque le composizioni che Casorp predilige, quattro delle quali egli ritiene non «pericolose»: esse sono il *Prélude à l'après-midi d'un Faune* di Debussy, alcune romanze dalla *Carmen* di Bizet e dal *Faust* di Gounod e il finale dell'*Aida*.

Per ora arriviamo a un quinto e ultimo pezzo tra i più favoriti,... che non è affatto francese, anzi particolarmente ed esemplarmente tedesco, né è tolto da un'opera, ma è una canzone, uno di quei Lieder patrimonio popolare e opera d'arte insieme, che appunto da questo insieme riceve la sua particolare impronta spirituale e culturale. A che le ambagi?... Era la Canzone del Tiglio di Schubert, nient'altro che il notissimo *Am Brunnen vor dem Tore*.

Lo cantava al pianoforte un tenore, un giovane pieno di tatto e di buon gusto, che sapeva trattare il soggetto, semplice a un tempo e altissimo, con molta accortezza, con sottile senso musicale e con sagacia di dicitore. Sappiamo tutti come sulle labbra del popolo e dei fanciulli la stupenda canzone sia un po' diversa che nella sua forma artistica. Là viene cantata di solito semplificata, strofa per strofa secondo la melodia principale, mentre nell'originale questa linea popolare modula in minore già con la seconda delle strofe di otto versi, per ritornare al maggiore, con magnifico effetto, già

¹ Mann, Thomas: *Buddenbrooks* (1901) XI, II. In italiano: *I Buddenbrook*, traduzione di Furio Jesi e Giuliana Speciale Scalia, Milano Garzanti 1983, pp.633-634.

nel quinto verso, ma risolversi drammaticamente nei successivi *kalte Winde*, venti freddi, quando essi portano via il cappello, e ritrovarsi soltanto agli ultimi quattro versi della terza strofa, i quali vengono ripetuti, affinché la melodia possa concludersi. La vera e propria svolta travolgente della melodia compare tre volte e precisamente nella sua seconda metà modulante, la terza volta dunque alla ripresa dell'ultima semistrofa: "*Nun bin ich manche Stunde*". Questa svolta prestigiosa, che non vorremmo sciupare con parole, coincide con le frasi "*So manches liebe Wort*", "*Als riefen sie mir zu*", "*Entfernt von jenem Ort*", e la voce del tenore limpida e calda, educata al respiro e tendente a un moderato singhiozzare, la cantava sempre con senso così intelligente della sua bellezza da toccare il cuore dell'ascoltatore in modo inopinato, tanto più che l'artista sapeva rinforzare l'effetto mediante note in falsetto straordinariamente sentite nei versi "*Zu ihm mich immerfort*", "*Hier findest du deine Ruh*". Nella ripetizione dell'ultimo verso però, "*Du fändest Ruhe dort*" cantava il *fändest* la prima volta a pieni polmoni, con ardente desiderio, e soltanto la seconda volta col più tenero flautato.

Questo volevamo dire del Lied e del modo di cantarlo. Vorremmo lusingarci di essere riusciti in casi precedenti a ispirare ai nostri ascoltatori un'approssimativa comprensione dell'intima simpatia che Castorp provava per i numeri preferiti dei suoi concerti notturni. Ma quella di far capire che cosa significasse per lui quest'ultimo numero, la vecchia *Canzone del Tiglio*, è certo un'impresa assai scabrosa e qui occorre essere sommamente guardinghi nell'intonazione se non si vuol sciupare piuttosto che giovare.

Porremo l'argomento in questi termini: un oggetto spirituale, cioè rilevante, è appunto "rilevante" in quanto trascende se stesso, in quanto è espressione ed esponente di un fatto spirituale più largo, di tutto un mondo di sentimento e di pensiero che in esso ha trovato il suo simbolo più o meno perfetto,... col quale si misura pertanto il grado della sua importanza. Oltre a ciò l'amore per un siffatto soggetto è esso stesso, a sua volta, "rilevante"; esprime un giudizio sul conto di chi coltiva quest'amore, caratterizza il rapporto tra lui e quell'universale, tra lui e quel mondo che l'oggetto rappresenta e in esso, coscientemente o no, è insieme amato.

Ci si vorrà credere se affermiamo che il nostro modesto eroe, dopo tanti annetti di evoluzione ermetico-pedagogica, si era addestrato nella vita dello spirito fino al punto da essere "cosciente" della "importanza" del suo amore e dell'oggetto di esso? Noi raccontiamo e asseriamo che sì. Il Lied era molto rilevante per lui, significava un mondo intero, e precisamente un mondo che egli doveva amare, poiché altrimenti non si sarebbe così pazzamente innamorato del simbolo che lo sostituiva. Siamo consci di

quel che diciamo quando - forse un po' oscuramente - aggiungiamo che la sua sorte sarebbe stata diversa se l'animo suo non fosse stato accessibilissimo alle bellezze sentimentali, all'atteggiamento spirituale in genere che il Lied riassumeva in modo così intimo e misterioso. Ma proprio quella sorte aveva creato sviluppi, avventure, intenzioni, gli aveva posto problemi di governo che l'avevano maturato a un'intuitiva critica di quel mondo, di quel suo simbolo assolutamente ammirevole, di quel suo amore, ed erano tali da sottoporre tutti e tre ai dubbi della sua coscienza.

Ora, chi credesse che questi dubbi rechino pregiudizio all'amore, dovrebbe non intendersi affatto di cose d'amore. Al contrario, ne sono il condimento. Essi soltanto conferiscono all'amore un pungolo della passione, sicché si potrebbe dire che la passione è amore dubbioso. Ma in che consistevano i dubbi della coscienza e del governo di Castorp circa la superiore liceità del suo amore per l'affascinante canzone e il suo mondo? Qual era stato questo mondo retrostante, che secondo il presentimento della sua coscienza doveva essere un mondo d'amore proibito?

Era la morte.

Palese follia! Come? Una canzone così meravigliosa? Un puro capolavoro, sorto dalle estreme e più sacre profondità dell'anima popolare; un sublime tesoro, il prototipo dell'intimità, l'incarnazione della gentilezza! Quale odioso vilipendio!

Già, già, benissimo, onestamente non si può dire che così. Eppure dietro a questo soave lavoro sta la morte. Esso mantiene relazioni con la morte, che si possono anche amare, ma non senza rendersi conto, nei presentimenti d'uno che vuol governare, di una data non liceità di questo amore. Secondo la sua originaria natura può non essere simpatia per la morte, bensì qualcosa di molto popolare e vitale, ma la relativa simpatia spirituale è simpatia per la morte..., pura religiosità, del tutto sensata al suo principio, non lo si dovrebbe minimamente contestare; ma al suo seguito si trovano prodotti delle tenebre.

Ma che cosa si metteva in mente? Da voi non se lo sarebbe lasciato togliere dalla testa. Prodotti delle tenebre. Tenebrosi prodotti. Mentalità da aiutanti del boia e misantropia in nero alla spagnola con la gorgiera pieghettata, e piacere invece di amore... quale prodotto di sincera religiosità.

Ecco, Settembrini, illetterato, non era proprio uomo di assoluta fiducia; ma Castorp ricordò certi insegnamenti che il lucido mentore gli aveva impartito una volta, al principio della sua carriera ermetica, intorno al "ritorno", al ritorno spirituale in determinati mondi, e reputò consigliabile riferire con cautela quell'ammaestramento al proprio soggetto. Il fenomeno di quel ritorno Settembrini lo aveva definito "malattia",

al suo senso pedagogico l'aspetto del mondo, l'epoca spirituale in cui si applicava quel ritorno, doveva apparire "morboso". E ora? Il soave canto della nostalgia, l'atmosfera cordiale cui apparteneva, e l'amorosa inclinazione verso quell'atmosfera dovevano forse essere... "sintomi di malattia"? Niente affatto. Erano quanto di più sano e cordiale esiste al mondo. Ma questo è un frutto che, fresco e splendente e sano in questo istante o un momento fa, tende nettamente a decomporsi e marcire, e, purissimo conforto dell'animo se gustato al momento giusto, dal successivo momento non giusto diffonde putredine e rovina nell'umanità che lo gusta. È un frutto di vita, generato dalla morte e di morte pregno. Un miracolo dell'anima..., il più sublime forse al cospetto della bellezza incosciente e da essa benedetto, ma per motivi plausibili considerato con diffidenza dall'occhio dell'amicizia per la vita, governante con responsabilità, dell'amore per il mondo organico, e oggetto del superamento di sé in base all'ultimo responso della coscienza.

Sì, superamento di sé poteva essere la natura del superamento di questo amore... , di questa magia dell'anima con tenebrose conseguenze! I pensieri o presaghi semipensieri di Hans Castorp prendevano voli sublimi, mentre nella solitudine notturna se ne stava davanti al piccolo feretro musicale..., volavano più alto del suo intelletto, erano pensieri potenziati per alchimia. Oh, è potente la magia dell'anima! Noi tutti siamo figli suoi, e grandi cose possiamo compiere sulla terra se la vogliamo servire. Non occorre più genio, ma soltanto assai più ingegno di quanto non avesse l'autore della Canzone del Tiglio, per conferire, come mago dell'anima, proporzioni gigantesche alla canzone e con essa assoggettare il mondo. Probabilmente vi si possono fondare addirittura regni, regni terreni-troppo terreni, molto vigorosi e progressivi e, a rigore, niente affatto nostalgici..., nei quali la canzone si sciupa diventando musica da grammofono elettrico. Ma il suo figlio migliore deve essere colui che nel superamento di sé consuma la vita e muore, con sulle labbra la nuova parola dell'amore che non sa ancora pronunciare... Merita, la magica canzone, che per essa si muoia! Ma chi per essa muore, non muore già più per essa ed è un eroe soltanto perché, in fondo, muore per il nuovo, avendo in cuore la nuova parola dell'amore e dell'avvenire...

Questi dunque erano i dischi che Castorp preferiva.²

Der Lindenbaum ritorna nell'ultima pagina dello *Zauberberg*, quando Hans Castorp, che è sceso dal monte incantato e si è arruolato per combattere nella prima guerra mondiale, lo canticchia mentre si aggira per il campo di battaglia.

² Mann, Thomas: *La montagna incantata*, Milano, Corbaccio, 1992, pp.612-616 (traduzione di Ervino Pocar di *Der Zauberberg*, 1924).

Si buttano a terra all'urlo dei proiettili in arrivo, per poi rialzarsi e correre avanti, con esclamazioni di giovanile coraggio, perché non sono stati colpiti. Vengono colpiti, cadono agitando le braccia, con uno sparo in fronte, nel cuore, nelle viscere. Giacciono col viso nel fango, non si muovono più. Giacciono, la schiena sollevata dallo zaino, la nuca affondata nel terreno, e adunghiano l'aria. Ma il bosco ne manda degli altri che si buttano a terra e saltano e, muti o urlanti, procedono incespicando tra i caduti.

Oh, quei giovani con zaino e baionetta, con mantella e stivali insudiciati! Alla maniera beatamente umanistica potremmo osservarli sognando anche altre visioni. Potremmo figurarci nell'atto di guazzare cavalli alla cavezza in una insenatura marina, di passeggiare con l'innamorata lungo la spiaggia, con le labbra all'orecchia della tenera sposa, o anche nel felice e amichevole compito d'insegnarsi a vicenda a tirare con l'arco. Invece giacciono qui col naso nel fango. Che lo facciano con gioia, sia pure in angosce infinite e nell'inenarrabile nostalgia della mamma, è un'altra questione, sublime e umiliante, e non dovrebbe essere motivo di portarli a questo sbaraglio.

Ed ecco il nostro conoscente, ecco Hans Castorp! Già da lontano lo abbiamo riconosciuto dalla barbetta che si è lasciato crescere alla tavola dei "russi incolti" . È tutto bagnato e arde, come tutti. Corre coi piedi appesantiti dalle zolle, bilanciando il fucile nella mano abbassata. Ecco, calpesta la mano di un camerata caduto, con lo stivale chiodato preme quella mano dentro al terreno pantanoso, coperto di rami scheggiati. Ciò nonostante è lui. Canta persino! Come nell'eccitazione intontita, senza pensiero, si canta a fior di labbra senza saperlo, così egli usa il respiro strapazzato per cantare tra sé, a mezza voce:

*Ich schnitt in seine Rinde
so manches liebe Wort...*

Cade. No, si è buttato ventre a terra, perché un cane infernale arriva ululando, una grossa granata dirompente, un ributtante pan di zucchero dell'abisso. Giace con la faccia nel fango freddo, le gambe divaricate, i piedi distorti, coi tacchi all'ingiù. Il prodotto d'una scienza abbruttita, carico del peggio, affonda nel terreno a trenta passi di fianco a lui come il diavolo in persona, ed esplode laggiù con orrenda strapotenza, sollevando nell'aria una fontana, alta come una casa, di terriccio, fuoco, ferro, piombo, e brani di carne umana. Là infatti stavano coricati due amici, si erano buttati giù insieme nel pericolo: ora sono mischiati e scomparsi.

Oh vergogna della nostra sicurezza nell'ombra! Via, via! Questo non lo vogliamo narrare! È stato colpito il nostro conoscente? Un istante ha creduto di esserlo. Una grossa zolla l'ha preso allo stinco, gli ha fatto male, sì, ma è roba da ridere. Egli si rialza, prosegue barcollando, zoppicconi, coi piedi pesanti di terra, cantando incosciente:

*Und seine Zweige rauschten,
Als riefen sie mir zu...*

E così nel trambusto, nella pioggia, nel crepuscolo, lo perdiamo di vista.

Addio, Hans Castorp, schietto pupillo della vita! La tua storia è terminata. L'abbiamo narrata sino alla fine; non fu né divertente né noiosa, fu una storia ermetica. L'abbiamo raccontata per se stessa, non per amor tuo, poiché tu eri semplice. Ma in fin dei conti era la storia tua; siccome è toccata a te, devi aver avuto una certa accortezza, e noi non neghiamo la simpatia pedagogica che ci prese nel narrarla e potrebbe anche indurci a passare delicatamente un polpastrello sull'angolo d'un occhio al pensiero che non ti vedremo e non ti ascolteremo in avvenire .

Addio..., sia che tu sopravviva o muoia! Le tue probabili sorti sono brutte; la mala danza nella quale sei trascinato durerà ancora qualche anno, e noi non ci sentiamo di scommettere forte che ne uscirai salvo. Francamente non ci preoccupiamo gran che se la questione rimane aperta. Avventure della carne e dello spirito che hanno potenziato la tua semplicità, ti hanno permesso di superare nello spirito ciò che difficilmente potrai sopravvivere nella carne. Ci sono stati momenti in cui nei sogni che governavi sorse per te, dalla morte e dalla lussuria del corpo, un sogno d'amore. Chi sa se anche da questa mondiale sagra della morte, anche dalla febbre maligna che incendia tutt'intorno il cielo piovoso di questa sera, sorgerà un giorno l'amore?

*Finis operis*³

Nell'esame che il musicologo Paolo Isotta dedica alla musica nell'opera letteraria di Thomas Mann, non può mancare una pagina a proposito del *Lindenbaum*.

Nel suo zelo neofitico a favore della vita, Castorp comprende bene che la piccola, delicata canzone dal tono popolare è solo apparentemente innocua. E che il significato di un'opera d'arte può ampiamente travalicare l'opera stessa. [...] V'è qualcosa di più

³ Ivi, pp. 674-676.

importante della bellezza, l'amore per la *Zivilisation*. La musica tedesca può essere amata solo nella misura in cui non osti alle disposizioni umanitarie. Schubert è scelto quale emblema d'un sentimento del mondo, ma a più forte ragione le parole che lo riguardano intendono riferirsi a Wagner. [...] Nell'interesse della salute morale dell'umanità, nell'interesse della democrazia, non si dovrebbe consentire libero accesso alla musica tedesca, da Bach a Wagner. Occorrerebbe un'opera di educazione preventiva, che inoculasse nel popolo il contravveleno atto a renderlo immune dal suo pericoloso fascino. Ecco una delle più importanti conclusioni che vanno tratte dalla *Montagna incantata*. [...] È significativo, ripetiamo, ch'egli non circoscriva il suo discorso al solo Wagner, ma rienga tutta la musica tedesca in quanto tale possibile generatrice di quel sentimento del mondo cui, sul terreno dell'azione politica, si conviene dare il nome di 'Fascismo'.

Ancora qualcosa sul Lied di Schubert. Davvero, nel giudicarlo così, nel dedicargli le pagine che abbiamo visto, Thomas Mann mostra un occhio d'aquila. *Der Lindenbaum* è infatti il più "facile" e il più "popolare" dei Lieder della *Winterreise*. [...] Di fatto, esso è addirittura il solo dei dodici Lieder del primo volume del ciclo che sia scritto in tono maggiore [...]; e la melodia, a differenza che in quasi tutte le altre canzoni della raccolta, vi fluisce facile, cattivante, di tono popolare. Evidentemente, Mann si rende conto, con ben maggiore acutezza della gran parte dei critici, che la *Winterreise* è un'*unità*, e che i singoli pezzi vanno valutati solo in relazione all'insieme. E infatti, nel sistema semantico del *Viaggio d'inverno*, il tono maggiore ha un preciso e costante significato: esso è il mondo dell'illusione, o della nostalgia d'una felicità che appare irrimediabilmente passata e, forse, non fu posseduta mai. Così *all'interno* di tutti i Lieder in tono minore, così nei pochi altri in maggiore della seconda parte. In realtà, mai, e diciamo mai pesando la parola, nessuno nella musica ha elevato un così formidabile atto d'accusa contro la vita come, nell'apparente modestia dei mezzi impiegati (canzoni - genere ritenuto minore - per voce e pianoforte), l'umbratile Schubert. Nel *Viaggio d'inverno* tutto quello che rappresenta la base della vita, dall'amore alla convivenza, all'amicizia, alla religione, viene demolito con un'espressione lapidaria che non sarà trovata più da nessun altro. Non esiste un'opera d'arte che sia altrettanto antisociale, che tanto osti al "risoluto amore per l'umanità". Solo, avanzando faticosamente sul ghiaccio, in un mondo privo di Dio, il *Wanderer* di Schubert, che non possiede nemmeno più la disperazione, fa udire l'insensata melodia

di un organetto di mendicante idiota, che non è nemmeno più invocazione al nulla, ma già il nulla stesso.⁴

La fascinazione della musica tedesca, che fa parte della *Kultur*, si contrappone dunque alla *Zivilisation*. I due concetti *Kultur* e *Zivilisation* già in Nietzsche e in Burckhardt sono un'alternativa inconciliabile. Per Thomas Mann sono il perno di una svolta politica che negli anni dopo la prima guerra mondiale lo porterà dalle posizioni conservatrici delle *Confessioni di un impolitico* al rifiuto del regime hitleriano e all'esilio:

Civilizzazione e cultura non soltanto non sono un'unica e stessa cosa, ma termini antitetici; formano una delle molteplici manifestazioni dell'eterna discordanza della nostra umanità e del contrasto tra spirito e natura. [...] Evidentemente cultura non è l'opposto di barbarie; essa è più verosimilmente e abbastanza spesso una primitività stilizzata, e d'altronde civilizzati, tra tutti i popoli dell'antichità, lo furono forse solo i cinesi. Cultura significa unità, stile, forma, compostezza, gusto; è una certa organizzazione spirituale del mondo, sia pur tutto ciò avventuroso, scurrile, selvaggio, sanguinoso, pauroso. La cultura può comprendere l'oracolo, la magia, la pederastia, il cannibalismo, culti orgiastici, inquisizione, autodafé, ballo di S. Vito, processi di streghe, fiorir di venefici e delle più varie atrocità. Civilizzazione è invece ragione, illuminismo, distensione, ritegno, compostezza, scetticismo, chiarificazione... spirito.⁵

Praticamente tutta la musica tedesca, Wagner in testa, è, secondo Thomas Mann, se non "colpevole" certo strettamente connessa con gli aspetti più torbidi del regime hitleriano. Perché è popolare, radicata *Kultur* invece di essere responsabile, razionale *Zivilisation*:

Il nazionalsocialismo, in tutta la sua incredibilmente empirica volgarità, è la tragica conseguenza della estraneità (di tipo mitico) alla politica da parte dello spirito tedesco. [...] Io trovo l'elemento nazista non solo nella problematica 'letteratura' di Wagner, ma lo trovo anche nella sua "musica", nella sua, e sia pure nel senso più elevato, problematica *opera*. [...] L'entusiasmo che genera, il senso di grandiosità che così

⁴ Isotta, Paolo: *Il ventriloquo di Dio. Thomas Mann: la musica nell'opera letteraria*. Milano Rizzoli 1983, pp.136-139.

⁵ Mann, Thomas: *Pensieri di guerra (Gedanken im Kriege)*, settembre 1914), in Thomas Mann, *Scritti storici e politici*. Milano, Mondadori 1957, p.35.

spesso ascoltando Wagner si impadronisce di noi, ed è paragonabile soltanto alle sensazioni che in noi suscita la natura nei suoi aspetti più grandiosi, le vette delle montagne al crepuscolo, il mare in tempesta, non ci può far dimenticare che quest'opera (la quale è stata creata "contro la civilizzazione", contro la cultura e l'educazione nel loro complesso, quali si sono affermate e ancora predominano dal Rinascimento), è espressione dell'epoca umanistico-borghese tanto quanto la dottrina hitleriana; non possiamo dimenticare che [...] con le sue rime allitteranti, con la sua mistura di primitivismo e di futurismo, con il suo appello ad un popolo-massa senza divisione di classe, con il suo rivoluzionarismo reazionario-mitico, essa è l'esatta prefigurazione spirituale di quel movimento "metapolitico" che oggi incute terrore al mondo intero.⁶

Ma la "simpatia per la morte" può essere snidata anche con strumenti puramente musicologici. Lo *Horst-Wessel-Lied*, considerato l'inno nazista, onnipresente nei documentari di Leni Riefenstahl che stiamo esaminando, al di là del paradosso di essere probabilmente la ripresa di un'aria del compositore francese Etienne Méhul (1763-1817) dall'opera *Joseph en Egypte* del 1807, presenta una parentela con *Der Lindenbaum* nelle cellule ritmiche della melodia e in alcune clausole armoniche.

Il *Winterreise* è un ciclo di Lieder su poesie di Willhelm Müller, composto da Franz Schubert nel 1824 alcuni mesi prima della morte.

⁶ Mann, Thomas: *A letter on the German culture that produced both Wagner and Hitler* (1940), in italiano in Mann, Thomas: *Dolore e grandezza di Richard Wagner*. Fiesole, Discanto edizioni, 1979, pp.99-106.

Der Lindenzaum

Am Brunnen vor dem Tore
Da steht ein Lindenbaum;
Ich träumt in seinem Schatten
So manchen süßen Traum.

Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort;
Es zog in Freud und Leide
Zu ihm mich immer fort.

Ich muß auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,
Da hab ich noch im Dunkel
Die Augen zugemacht.

Und seine Zweige rauschten,
Als riefen sie mir zu:
"Komm her zu mir, Geselle,
Hier findest du deine Ruh!"

Die kalten Winde bliesen
Mir grad ins Angesicht,
Der Hut flog mir vom Kopfe,
Ich wendete mich nicht.

Nun bin ich manche Stunde
Entfernt von jenem Ort
Und immer hör ichs rauschen:
"Du fändest Ruhe dort!"

La canzone del tiglio

Presso il pozzo davanti al cancello
c'è un tiglio,
nella sua ombra sognai
molti dolci sogni.

Nella sua corteccia incisi
molte parole d'amore;
nella gioia e nel dolore
mi sentii sempre attratto da lui.

Anche oggi ho vagato
davanti a lui fino alla fine della notte
ed anche nell'oscurità
ho chiuso gli occhi.

E i suoi rami sussurravano,
come se mi stessero chiamando,
"Amico, vieni qui da me.
Qui troverai il riposo!"

I venti freddi soffiavano
proprio sul mio volto,
il cappello volò via dalla mia testa,
ma non mi voltai.

Ora sono a molte ore di viaggio
lontano da quel luogo,
ma sento sempre quel mormorio:
"Lì troveresti il riposo!"

I due *Lieder* (perché oltre l'arrangiamento di carattere ritmico-marciante a cui *Horst-Wessel-Lied* è stato sottoposto per assumere un carattere più militaresco

di *Lied* si tratta) appartengono entrambi alla tradizione popolare. La struttura della frase e l'impianto armonico sono di una semplicità studiata nei minimi particolari, affinché possano essere ascoltati, ricordati, intonati senza difficoltà. Non c'è come un brano facile per comprendere come invece la composizione musicale sia una combinazione architettonica molto complessa. I due *Lieder* hanno melodie ripetitive, giocate sul sistema tonica-dominante, senza intervalli di difficile intonazione. Procedono per gradi congiunti o percorrono gli intervalli delle triadi. Il ripetersi del tema, come una nenia rassicurante, ha una particolare attenzione alla figura ritmica con il valore puntato o sospeso da una pausa ma indugiato, quasi terzinato.

Se ascoltiamo l'introduzione di *Der Lindenbaum* dopo gli arpeggi spezzati delle terzine una successione di accordi crea l'attesa necessaria all'inizio del tema: se in questo momento invece della melodia di Schubert iniziasse quella dello *Horst-Wessel-Lied* sarebbe perfettamente plausibile. Le due composizioni echeggiano il ricordo della nostalgia senza il facile ricorrere alla tonalità minore e proprio in questo inganno attraggono e confondono l'ascoltatore: il patto non è chiaro. Ci si avvicina all'uno e all'altro senza difese, in fondo sono solo dolci melodie, semplici, elementari. Invece sono una spirale di languido indugio, dispongono al ricordo e all'accettazione. Si fissano nella mente per essere recuperate e intonate, associate al messaggio che veicolano. Sono semiofori occulti e per questo più pericolosi.

Lo *Horst-Wessel-Lied* è monotematico. L'inizio in levare sulla dominante accentua il carattere popolare e afferma la tonalità senza indugio: le tre note dell'accordo maggiore e la sottodominante sono protagoniste delle prime battute. Tutto sembra chiaro. Ma è nell'aria la tendenza al minore che, pur non dichiarata ed esplicita, è accennata dallo sviluppo del tema sulle relative terze discendenti.

L'apice viene preparato con la alternanza delle note dell'accordo e si ferma sulla terza maggiore. La semifrase per ribadire e concludere viene ripetuta con un picco sulla sottodominante all'ottava superiore, ma subito ritorna alla chiusura precedente. Il tema si sviluppa sull'estensione di una ottava: tutti devono essere in grado di cantarlo. La chiusa risolve intorno alla sensibile e alla

tonica: impossibile mancare l'intonazione, tutto è costruito sulla tradizionale armonia delle canzoni popolari.

Analisi della melodia dello *Horst-Wessel-Lied* in tonalità di do maggiore e in tempo 4/4

Tonalità di esempio do maggiore Inizio in levare Triade dell'accordo maggiore

Accenno alla tonalità di re minore

Melodia sugli intervalli dell'accordo

Apice alla sottodominante

Chiusa sensibile-tonica

Testo dello *Horst-Wessel-Lied*

Die Fahne hoch!
Die Reihen fest geschlossen!
S.A. marschiert
Mit mutig festem Schritt.
|: Kameraden die Rotfront
Und Reaktion erschossen
Marschier'n im Geist
In unsern Reihen mit :|

Die Straße frei,
Den braunen Batallionen!
Die Straße frei,
Dem Sturmabteilungsmann!
|: Es schau'n auf's Hakenkreuz

Voll Hoffnung schon Millionen
Der Tag für Freiheit
Und für Brot bricht an :|

Zum letzten Mal
Wird nun Appell geblasen!
Zum Kampfe steh'n
Wir alle schon bereit!
|: Bald flattern Hitlerfahnen
Über Barrikaden
Die Knechtschaft dauert
Nur noch kurze Zeit! :|