

La creatività musicale in condizioni estreme.

Ricerca ad analisi nella realtà concentrazionaria nazista.

1 Introduzione

1.1 Come la creatività musicale si modifica nelle condizioni estreme?

La creatività è una modalità del pensiero. L'atto creativo coinvolge processi tesi alla produzione di un risultato nuovo, originale ed inconsueto. L'uomo rappresenta la realtà della quale è parte attraverso relazioni dialogiche tra l'ambiente primario (famiglia e gruppi prossimali di riferimento) e secondario (comunità e società). L'atto creativo è quindi un processo di ricomposizione e ricostruzione di natura sia descrittiva, sia connotativa («mondo-esterno» vs. «mondo-interno»). L'opera, in questa ottica, è una delle manifestazioni del mondo dell'artista nell'*hic et nunc* tecnico ed esperienziale e ne costituisce una porta d'ingresso verso le motivazioni sottese alla creazione, e, in ultima analisi, la sua coscienza. Si possono ipotizzare due approcci: il primo esplorativo ed il secondo confermativo, rispettivamente sperimentale (che si basa prevalentemente sull'esperienza diretta e sulla ricerca) e astratto (che si basa su norme acquisite proprie di una data situazione storica, sociale, linguistica ed antropologica). Si ipotizzi di analizzare un brano con gli strumenti della psicologia e dell'antropologia, effettuando una raccolta dati secondo i seguenti elementi:

1. Partiture musicali originali;
2. Partitura musicale stampate;

3. Documenti audio-video dell'epoca;
4. Scritti autografi;
5. Scritti autobiografici;
6. Incisioni recenti;
7. Ricostruzioni storico-ambientali, anche multimediali;
8. Ricostruzioni biografiche;
9. Saggi ed altri scritti di natura trasversale.

Si possono quindi raccogliere una serie di dati in merito:

1. alla storia dell'autore;
2. all'analisi visivo-semiografica delle partiture originali;
3. alla comparazione visivo-semiografica con il prodotto editoriale;
4. all'analisi musicale (armonica, melodica, fraseologica, strutturale formale, ecc.) della partitura;
5. all'analisi estetica e poetica, ovvero riconoscere specificità linguistiche di un genere, di un'epoca, di un luogo e di uno specifico artista;
6. all'analisi socio-antropologica, ovvero riconoscere l'importanza dei bisogni, delle attese, della cultura, dell'ambiente, delle relazioni, delle dinamiche umane (processo d'identificazione ed appartenenza).

1.2 Come la situazione estrema incide sulla creatività artistica?

Il contesto estremo è definito con chiarezza da Bruno Bettelheim: «Ci troviamo in una situazione estrema quando veniamo improvvisamente catapultati in un insieme di condizioni in cui i meccanismi adattivi e i valori di un tempo non sono più validi, e anzi, alcuni di essi possono addirittura metter in pericolo la vita che avevano lo scopo di proteggere. Ci troviamo allora, per dire così, spogliati di tutto il nostro sistema difensivo e scaraventati di nuovo sul fondo, e per risalire dobbiamo costruirci un nuovo insieme di comportamenti, valori e modi di vivere adatti alla nuova situazione»¹.

La comparazione tra opere simili è un buon mezzo di investigazione, intendendo per simile ciò che è strutturalmente e formalmente sovrapponibile, ovvero dello stesso "genere" (due sonate, due Lieder, ecc.), fermo restando una finestra temporale il più possibile contenuta affinché non intervengano altre variabili, come la fisiologica maturità umana ed artistica. La comparazione può essere fatta, cambiando il *focus*, tra brani dello stesso autore e/o tra brani d'autori diversi: in quest'ultimo caso si indagherà meglio l'**impatto del contesto**. L'analisi può essere condotta attraverso la **comparazione verticale** (brani dello stesso autore in momenti diversi dove la variabile indipendente è la poetica dell'autore) e la **comparazione orizzontale** (brani di due autori immersi nel medesimo contesto dove la variabile indipendente è il contesto). La comparazione verticale mette in luce il linguaggio e il confronto dello stesso nei due contesti, mentre la comparazione orizzontale fa evincere comunanze e differenze dell'approccio al contesto estremo. Il "delta artistico" profila il "quanto" e "come" il contesto abbia influito nel processo creativo. I limitati dati raccolti – e raccogliabili – devono essere trattati attraverso ciò che del metodo sperimentale si può applicare alla presente ricerca, come un tentativo di comprensione il più possibile oggettivo ma pur sempre soggetto all'interpretazione del ricercatore. I punti del confronto sono:

- **variazione artistica** di ciascun autore;
- **costanti artistiche** del contesto estremo.

Il percorso in atto è animato, in aggiunta, alle domande poste da *Van Vlasselaer*² sulla musica concetrazionaria:

1. Cosa ci può dire la musica?
2. Da dove nasce e dove vuole arrivare?
3. L'armonia sarebbe dunque nata al margine della violenza fisica e psicologica?
4. Sarebbe violenza addomesticata?
5. Quali equilibri sono a lei propri in un tale contesto?
6. Quali sono le motivazioni che hanno sorretto i compositori ed i musicisti ad andare avanti?

7. E quali sono i meccanismi psicologici della creatività dell'artista all'interno di un contesto così estremo?
8. Quali codici di comunicazione culturale, artistica, linguistica sono venuti meno e quali si sono creati o ripristinati?
9. Baudrillard: «Non è forse vero che la musica produce una sorta di dominio del soggetto sull'ordine del mondo, una forma di sublimazione del sommo totale del mondo?»; «Non è forse vero che la musica non riflette solo la storia, ma la penetra, ovvero agisce retrospettivamente sul passato fino alle nostre radici, alle nostre fonti non discorsive, si tuffa nei nostri abissi di grida e rumori, si proietta al di là dei nostri futuri?»

1.3 Dalla situazione estrema alla scelta dei brani

La realtà concentrazionaria è la situazione estrema per eccellenza: essa è un sistema ragionato d'annullamento sistematico delle coscienze degli uomini ed è l'unico nato per speculare industrialmente sulla morte. Si divide in quattro realtà – ordinate dall'alto in basso secondo condizioni progressivamente sempre più sfavorevoli –:

1. Campi di prigionia, ovvero di mera detenzione;
2. Campi presidiati dalla Croce Rossa, come Terezín, nato per propagandare l'impegno nazista nel rispettare i diritti fondamentali dell'uomo e per mostrare, alla comunità internazionale, l'infondatezza delle voci sulle opere di sterminio: la "facciata" tollerante ha permesso ai prigionieri di proseguire l'impegno intellettuale interrotto prima della deportazione;
3. Campi di concentramento: luoghi di lavoro forzato e morte per stenti e torture;
4. Campi di concentramento e sterminio: luoghi di lavoro forzato e selezione di massa.

A Terezín (*Theresienstadt*) sono state composte opere non direttamente connesse alle attività naziste e si è tentato di organizzare l'attività musicale e culturale (*Buchenwald, Sachsenhausen, Auschwitz I, Birkenau, Ravensbrück, Würzburg*, ad esempio, sono realtà dove sono stati composti

brani legati all'attività del campo). L'alta concentrazione di artisti e la presenza di spazi adattati, ha reso possibile l'incontro e lo scambio. Terezín è una città Ceca fortificata costruita da Giuseppe II. I deportati sanno che Terezín è l'anticamera di Auschwitz, sebbene il lager sia organizzato come una città con esercizi commerciali, scuole, attività culturali e persino una moneta di scambio per simulare l'acquisto dei pochi generi a disposizione. Viktor Ullmann ed Hans Krása sono stati i musicisti scelti per i lavori svolti, l'età anagrafica, la carriera, i ruoli di coordinamento culturale e le differenze stilistiche.



L' VIII Sinfonia di E. Schulhoff ed *Quatuor pur la fin du temps* di O. Messiaen sono tra i componimenti più interessanti non provenienti da Terezín. La prima è stata scritta a Würzburg: Schulhoff è stato deportato nel 1939 ed è morto prima dell'apertura di Terezín. La seconda è stata composta nel campo di prigionia di Görlitz dove la condizione estrema è definita, dallo stesso autore, come «mancanza di cibo (anche delle guardie naziste) e carcerazione». Il *Quatuor* verrà analizzato per tre motivi: gli scritti in merito alla poetica del compositore, la rappresentatività della composizione, la maggior efficacia del confronto orizzontale.

1.4 Logica di scelta

1. Raggruppamento di brani simili per struttura e forma;
2. Raggruppamento di brani ravvicinati nel tempo;
3. Divisione in gruppi per genere (Lieder, Sonate, ecc.)

4. Disponibilità editoriale e/o reperimento di partitura originale, oltre che di scritti per la ricostruzione del contesto operativo dell'autore

Viktor Ullmann	Hans Krása
2 Sonate per pianoforte 2 Lieder Note sui "Cornets" (ultimo componimento) Note sul "Kaiser von Atlantis" (opera centrale)	1 Quartetto 1 Brano per piccola orchestra (simile impostazione formale) 1 Lied Note sul "Brundibár" (opera centrale nel contesto concentrazionario 1937-44)

	Viktor Ullmann	Hans Krása
Comparazione Verticale		
Comparazione Orizzontale	2 Sonate per pianoforte	-
	-	1 Quartetto 1 Brano per piccola orchestra
	2 Lieder	1 Lied
Opere Centrali	Note aggiuntive sui Cornets Note aggiuntive Kaiser von Atlantis	Note aggiuntive sul Brundibár

1.5 Iter di studio

1. Biografia del compositore
2. Stile e poetica
3. Storia e caratteristiche del brano

4. Contesto operativo
5. Composizione
 - a. Analisi musicale
 - b. Analisi semiologico-culturale⁴

1.6 Fonti e tecniche

1. Fonti dirette (autori);
2. Fonti indirette (ricostruzioni);
3. Tecniche dell'analisi musicale;
4. Comparazione;
5. Logica multidimensionale, ovvero integrazione tra dati musicali, ambientali, dati antropologici e psicologici.

Si osservano le seguenti criticità: a livello musicale/musicologico spesso gli scritti sono revisionati, quindi già re-interpretati, a livello psicologico e antropologico l'azione è limitata ad un processo inferenziale parzialmente oggettivo.

1.6 Piano del lavoro

Il lavoro è articolato in sette capitoli, dal contesto storico, sociale ed artistico del regime nazionalsocialista e dei campi di concentramento, alla ricerca vera e propria, passando dal tentativo di comprensione di ciò che può essere la **Creatività**.

¹ Bruno Bettelheim, *Sopravvivere*, 1981, pp. 24-25

² Jean-Jacques Van Vlasselaer, "La musica nei campi di concentramento nazisti" in "Enciclopedia della Musica, I. Il Novecento", Einaudi, 2001