



Diacronie
Studi di Storia Contemporanea

58, 2/2024
Miscellaneo

La “quinta colonna” sonora. La vicenda di Hanns Eisler a Hollywood

Gioachino LANOTTE

Per citare questo articolo:

LANOTTE, Gioachino, «La “quinta colonna” sonora. La vicenda di Hanns Eisler a Hollywood», *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 58, 2/2024, 29/7/2024,

URL: < http://www.studistorici.com/2024/7/29/lanotte_numero_58/ >

Diacronie Studi di Storia Contemporanea → <http://www.diacronie.it>

ISSN 2038-0925

Rivista storica online. Uscita trimestrale.

redazione.diacronie@studistorici.com

Comitato scientifico: Naor Ben-Yehoyada – João Fábio Bertonha – Christopher Denis-Delacour – Tiago Luís Gil – Deborah Paci – Jean-Paul Pellegrinetti – Mateus Henrique de Faria Pereira – Spyridon Ploumidis – Andreza Santos Cruz Maynard – Wilko Graf Von Hardenberg

Comitato di direzione: Roberta Biasillo – Deborah Paci – Mariangela Palmieri – Matteo Tomasoni

Comitato editoriale: Valentina Ciciliot – Alice Ciulla – Federico Creatini – Gabriele Montalbano – Çiğdem Oğuz – Elisa Rossi – Giovanni Savino – Gianluca Scroccu – Elisa Tizzoni – Francesca Zantedeschi

Segreteria di redazione: Jacopo Bassi – Luca Bufarale – Emanuela Miniati – Fausto Pietrancosta – Luca Zuccolo



Diritti: gli articoli di *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* sono pubblicati sotto licenza Creative Commons 4.0. Possono essere riprodotti e modificati a patto di indicare eventuali modifiche dei contenuti, di riconoscere la paternità dell'opera e di condividerla allo stesso modo. La citazione di estratti è comunque sempre autorizzata, nei limiti previsti dalla legge.

3/ La "quinta colonna" sonora. La vicenda di Hanns Eisler a Hollywood

Gioachino LANOTTE

ABSTRACT: Il saggio intende indagare la vicenda di Hanns Eisler, che negli Stati Uniti aveva coraggiosamente cercato di introdurre la musica moderna nel cinema svincolandola dalla funzione ancillare nei confronti del film e dal suo impiego come una "quinta sonora". Eisler, il "Karl Marx della mondo musicale" venne chiamato in causa nel 1947 e fu proprio con la sua udienza che si aprì la stagione del maccartismo. Ma quali furono i punti principali dell'accusa della HUAC, la Commissione di Controllo per le Attività Antiamericane, nei confronti del compositore? E perché fu incriminato con susseguente richiesta di espulsione alle autorità di immigrazione americane, nonostante non vennero alla luce prove chiare e realmente compromettenti? Questo contributo intende rispondere a tali interrogativi, senza trascurare una riflessione sugli esiti artistici dell'impegno del compositore tedesco in campo cinematografico.

ABSTRACT: The essay intends to investigate the story of Hanns Eisler, who in the United States had courageously tried to introduce modern music into the cinema by freeing it from its ancillary function towards the film and its use as a 'soundstage'. Eisler, the 'Karl Marx of the musical world' was summoned in 1947 and it was with his hearing that the season of McCarthyism opened. But what were the main points of the indictment of HUAC (House Committee on Un-American Activities) against the composer? And why was he indicted with a subsequent request for deportation to the American immigration authorities, despite the fact that no clear and truly compromising evidence came to light? This contribution aims to answer these questions, without neglecting a reflection on the artistic outcomes of the German composer's involvement in film.

Introduzione

La vita di Hanns Eisler si articola in quattro fondamentali periodi che corrispondono ad altrettante fasi della sua parabola artistica: la formazione musicale a Vienna con gli studi al Conservatorio e le lezioni private da Arnold Schönberg; il trasferimento a Berlino, nel 1925, dove matura la sua definizione politica con un percorso artistico che vira nella direzione della "musica di lotta"; l'esilio volontario in America – dopo l'ascesa di Hitler al potere – dove, tra le altre

attività, compone diverse colonne sonore per film ottenendo due candidature agli Oscar; il ritorno in Europa nel 1948 dopo le inquisizioni della HUAC (House of Un-American Activities Committee).¹

In questa sede viene presa in esame unicamente la sua produzione durante il periodo negli Stati Uniti, concentrandosi in particolare sui problemi che Eisler ebbe con il governo americano. Perché fu considerato un rischio per la sicurezza del Paese? Perché proprio Eisler, tra i molti stranieri attivisti di sinistra residenti negli Stati Uniti, fu attenzionato in modo così asfissiante dall'FBI?

Certo, il motivo ufficiale fu la sua presunta affiliazione al Partito comunista. Tuttavia, le approfondite indagini condotte su di lui e le diverse audizioni sostenute dal musicista non portarono mai a verificare quell'assunto e, come Eisler stesso sostenne di fronte alla HUAC, in tutta la sua attività politica egli non era stato nient'altro che un compositore.

Ciò porta ad una fondamentale domanda: era in qualche modo la sua musica che lo rendeva pericoloso? Il presente contributo tenta di fornire un'ipotesi interpretativa, basata sui verbali degli interrogatori sostenuti di fronte alla Commissione e su riflessioni scaturite da alcuni lavori prodotti dal compositore durante il periodo americano.

1. Eisler in America

Il primo ingresso negli Stati Uniti del compositore austriaco risale ai primi mesi del 1935 quando – in un tour che lo aveva portato in più di cinquanta città partendo dalla East Coast fino a Los Angeles e Hollywood – tenne un ciclo di conferenze e concerti alla cui organizzazione e sponsorizzazione avevano contribuito anche Aaron Copland e George Gershwin². Le conferenze erano generalmente incentrate sul tema «cultura e fascismo», mentre i concerti prevedevano l'esecuzione di brani politici in cui il maestro accompagnava al pianoforte il giovane baritono newyorkese Mordecai Bauman³.

Il buon esito di quella esperienza fruttò a Eisler l'invito della New School for Social Research di Manhattan a tornare quello stesso autunno come docente ospite per un semestre. Così, a

¹ Fra le pubblicazioni sulla vita e il lavoro di Hanns Eisler si rimanda alla lettura di: LOMBARDI, Luca (a cura di), *Hanns Eisler. Musica della rivoluzione*, Milano, Feltrinelli, 1978; BETZ, Albrecht, *Hanns Eisler Political Musician*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982. Molto interessante è anche una collezione di articoli, lettere e scritti redatti dallo stesso compositore e raccolti in una antologia che, trattando argomenti, esperienze e riflessioni che vanno dal 1925 al 1962, costituisce una sorta di autobiografia del suo percorso artistico: GRABS, Manfred (a cura di), *Hanns Eisler: A Rebel in Music: Selected Writings*, New York, International Publishers, 1978. Specificamente concentrati invece sul periodo americano, si segnalano due saggi scritti dalla stessa autrice: BICK, Sally, *Composers on the Cultural Front: Aaron Copland and Hanns Eisler in Hollywood*, Ph.D diss., Yale University, 2001; BICK, Sally, *Unsettled Scores: Politics, Hollywood, and the Film Music of Aaron Copland and Hanns Eisler (Music in American Life)*, Champaign (IL), University of Illinois Press, 2019.

² BETZ, Albrecht, *Hanns Eisler Political Musician*, cit., p. 146.

³ *Ibidem*, p. 143.

settembre Eisler si imbarcò a Le Havre con destinazione New York dove entrò, accompagnato dalla moglie Louise, con permesso di soggiorno temporaneo come *visitor* valido per 6 mesi. Durante questo periodo insegnò composizione e contrappunto e tenne un ciclo di conferenze sulla crisi della musica moderna. Lezioni che vennero considerate una sorta di manifesto per molti compositori americani, tra cui Marc Blitzstein (autore di un adattamento off-Broadway de *L'opera da tre soldi* di Brecht e Weill). Infatti, come scrive Michael Denning nel suo poderoso saggio sul cosiddetto *cultural front* – l'ampia alleanza di artisti e intellettuali radicali che permea le industrie e gli apparati culturali durante l'era del CIO (Congress of Industrial Organizations) –, «sebbene inizialmente scettico nei confronti della "musica funzionale" o "musica per l'uso", Blitzstein era sempre più attratto dal *Songspiel* di Paul Hindemith, Kurt Weill e Hanns Eisler»⁴.

Lo sviluppo del *cultural front*, iniziato nel periodo della Grande depressione, coincise d'altronde con l'arrivo oltreoceano di molti intellettuali europei messi in fuga dall'ascesa del nazismo. Grazie al loro bagaglio, questi emigrati contribuirono alla crescita di un movimento politico-culturale che comprendeva praticamente ogni aspetto dell'arte alta e popolare negli Stati Uniti.

Denning, nel saggio sopra citato, si sofferma sulla straordinaria fioritura delle musiche americane in quel periodo:

il passaggio dallo swing al bop nel jazz, con l'opera di Duke Ellington, Billie Holiday, Charlie Christian, Count Basie, Dizzy Gillespie e Charlie Parker; l'emergere di una musica filarmonica americana nelle composizioni di Aaron Copland, Mark Blitzstein e Virgil Thomson; l'afflusso di compositori emigrati come Béla Bartók e Hanns Eisler; la nuova musica da film di compositori come Bernard Herrmann; la musica sperimentale di Harry Partch, Henry Cowell e Colon Nacarrow; l'ascesa del gospel e del blues moderni nell'opera di Thomas A. Dorsey, del Golden Gate Quartet, Josh White, Robert Johnson e Muddy Waters; l'emergere della musica folk moderna, bluegrass e country nel lavoro di Woody Guthrie, Pete Seeger, Merle Travis, Bill Monroe e Hank Williams; il classico songwriting di Ira e George Gershwin, Harold Arlen e Yip Harburg⁵.

Nell'eccellente volume *Composers on the Cultural Front*, invece, Sally Bick si concentra sulla composizione d'arte modernista evidenziando proprio l'enorme e influente contributo dato da Hanns Eisler – insieme ad Aaron Copland – ai valori espressi dal movimento del *cultural front* emergente: «Sebbene provenissero da paesi diversi, Copland americano ed Eisler dalla Germania,

⁴ DENNING, Michael, *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, London - New York, Verso, 1997, p. 288 [qui e altrove, le traduzioni dall'inglese sono a cura dell'autore].

⁵ *Ibidem*, p. 283.

nondimeno essi condividevano ideali politici simili. [...] La musica moderna, secondo loro, doveva partecipare alla creazione di una formazione sociale significativa»⁶.

Il *milieu* culturale nel quale Eisler si inserì a pieno titolo nel corso dei suoi primi due viaggi negli Stati Uniti, determinò un impatto senza precedenti della sinistra sulla cultura americana negli anni Trenta. A tale impatto, la parte più conservatrice e reazionaria del Paese guardò, naturalmente, con sospetto, tant'è vero che già nel corso di quei due ingressi temporanei negli Stati Uniti l'FBI aprì una investigazione su di lui etichettandolo come un potenziale «rischio per la sicurezza». Le 686 pagine del suo dossier, infatti, costituiscono una delle più voluminose raccolte del Freedom of Information Act⁷.

Nel 1938, la New School for Social Research di New York gli offrì – come abbiamo visto – un posto di insegnante in composizione e contrappunto ed Eisler si trasferì negli Stati Uniti con la moglie. Dopo un paio d'anni piuttosto travagliati per quanto riguarda il permesso di soggiorno dei due coniugi negli Stati Uniti, durante i quali, come si evince dal dossier dell'FBI, l'INS (Immigration and Naturalization Service) vagliò con attenzione il loro status di stranieri⁸, nel 1940 a Eisler venne concesso un *non-quota visa* (rilasciato per ingressi che riguardano lavoratori specializzati e qualificati) che gli consentì di risiedere negli Stati Uniti.

Fra le molte persone che si spesero affinché il compositore ottenesse il visto figuravano Dorothy Thompson, Freda Kirchwey, Malcom Cowley, Raymond Gram Swing, George Cukor, Clifford Odets, William Dieterle, Joseph Losey e Harold Clurman i quali, nella maggior parte dei casi, si erano rivolti al Console americano all'Avana. Ma la pressione più importante venne da Eleanor Roosevelt. In una lettera, datata 11 gennaio 1939, la moglie del Presidente scriveva al Sottosegretario di Stato Sumner Welles:

Caro Sumner, tutte queste carte mi sono state portate ieri da un amico di Mr. Eisler. L'uomo che me le ha portate è una persona perfettamente onesta e molto turbata. Egli pensa che il Dipartimento di Stato ha davvero detto al console cubano che non desiderano ammettere Eisler, ed è perfettamente sicuro che gli Eisler non sono comunisti e non hanno affiliazione

⁶ BICK, Sally, *Composers on the Cultural Front: Aaron Copland and Hanns Eisler in Hollywood*, cit., p. 1

⁷ Il Freedom of Information Act è una legge sulla libertà di informazione, emanata negli Stati Uniti il 4 luglio 1966 durante il mandato del presidente Lyndon B. Johnson. Il Freedom of Information Act ha aperto a giornalisti e studiosi l'accesso agli archivi della National Archives and Records Administration, quindi a molti documenti riservati e coperti da segreto di Stato, di carattere storico o di attualità. Il file relativo ad Hanns Eisler (No. 100-195220) è stato messo online nell'anno 2000 e la documentazione è consultabile all'URL: < <https://vault.fbi.gov/Hanns%20Eisler> > [consultato il 19 maggio 2024].

⁸ "Hanns Eisler – Part 1 of 9 – File n. 100-195220", URL: < <https://vault.fbi.gov/Hanns%20Eisler> > [consultato il 19 maggio 2024]. Per la consultazione di questa documentazione sul sito di pubblico dominio dell'FBI citato in questa nota è necessaria una avvertenza: mentre la versione cartacea divide i documenti in 4 fascicoli (Part 1 of 4, Part 2 of 4, e così via), la versione digitale presenta i materiali in 9 riquadri con link (Hanns Eisler Part 1 of 9; Hanns Eisler Part 2 of 9; ecc.). In questa sede si rimanda alla lettura dei documenti secondo l'impostazione digitale del sito.

politica di alcun genere. È sicuro che essi ritengono la nostra forma di governo un "paradiso" e sarebbe del tutto disponibile, senza riserve, a prestare giuramento di fedeltà. Credo che il Dipartimento del Lavoro non abbia esaminato il caso abbastanza attentamente. Perché non rifare tutto da capo, riconsiderare il caso e lasciare che gli Eisler si difendano⁹?

All'inizio del 1940 la Rockefeller Foundation aveva donato alla New School for Research una somma di 20.000 dollari per ricerche sistematiche sulla musica per film. Aveva preso vita il Film Music Project (FMP) e la New School lo aveva nominato direttore di questo progetto del tutto indipendente dall'industria cinematografica: nella realizzazione delle pellicole, ad esempio, non si teneva conto in alcun modo della valutazione commerciale¹⁰.

Sempre nell'ambito del FMP e con la collaborazione di Theodor Adorno, Eisler aveva messo in cantiere un progetto di ricerca su un libro relativo alla musica per film, un pionieristico trattato di estetica e teoria sull'uso della musica per il cinema che sarebbe uscito nel 1947 col titolo *Composing for the Films*¹¹.

Dal maggio 1942, trasferitosi a Malibu (Pacific Palisades - California), iniziò a rivolgersi a Hollywood, riconfigurando il suo stile elevato per conformarsi alle forme di un'industria commerciale. Eisler – come Copland – era attratto dal potenziale offerto da Hollywood per raggiungere ed edificare un pubblico più vasto; i due compositori, in questo modo, introdussero modalità e strategie tipiche della musica moderna nelle narrazioni cinematografiche di immagini drammatiche, politicamente e socialmente cariche¹².

Nacquero, così, colonne sonore per importanti film di Hollywood quali *Hangmen Also Die*¹³ (1943), *None But the Lonely Heart*¹⁴ (1944), *Jealousy*¹⁵ (1945), *The Spanish Main*¹⁶ (1945), *A Scandal in Paris*¹⁷ (1946), *Deadline at Dawn*¹⁸ (1946), *Woman on the Beach*¹⁹ (1947) e *So Well Remembered*²⁰ (1947).

⁹ *Committee on Un American Activities, Hearings Regarding Hanns Eisler: Hearings Before the Committee on Un American Activities, House of Representatives, Eightieth Congress, First Session, Public Law 601 (Section 121, Subsection Q 2) Sept. 24, 25, and 26, 1947, Washington (DC), United States Government Printing Office, 1947, p. 64.*

¹⁰ Insieme alla ricerca, in questo periodo Eisler realizza le musiche per importanti lavori di significativo spessore culturale: *400 millionen* (1938) un film di Joris Ivens che racconta la civiltà e la storia del popolo cinese fino alla sua lotta contro l'invasione giapponese; *Pete Roleum and His Cousins* (1939), una sorta di cartone animato presentato alla New York World's Fair come propaganda per l'industria petrolifera americana; la post-sonorizzazione di *Regen*, un documentario del 1929 di Ivens, da molti definito un "cine-poema"; *Forgotten village*, un film di etnofiction del 1941 scritto da John Steinbeck, narrato da Burgess Meredith e diretto da Herbert Kline e Alexander Hammid.

¹¹ ADORNO, Theodor, EISLER, Hanns, *Composing for the films*, New York, Oxford University Press, 1947

¹² Per approfondire il lavoro di Eisler e Copland ad Hollywood si veda: BICK, Sally, *Unsettled Scores*, cit.

¹³ LANG, Fritz, *Hangmen Also Die*, Arnold Pressburger Films, Stati Uniti, 1943, 131'.

¹⁴ ODETS, Clifford, *None But the Lonely Heart*, RKO Radio Pictures, Stati Uniti, 1944, 113'.

¹⁵ MACHATÝ, Gustav, *Jealousy*, Republic Pictures, Stati Uniti, 1945, 71'.

¹⁶ BORZAGE, Frank, *The Spanish Main*, RKO Radio Pictures, Stati Uniti, 1945, 100'.

¹⁷ SIRK, Douglas, *A Scandal in Paris*, Arnold Pressburger Films, Stati Uniti, 1946, 100'.

¹⁸ CLURMAN, Harold, *Deadline at Dawn*, RKO Radio Pictures, Stati Uniti, 1946, 83'.

¹⁹ RENOIR, Jean, *Woman on the Beach*, RKO Radio Pictures, Stati Uniti, 1947, 71'.

Nel frattempo, continuò a comporre musica (la superba collezione *Hollywood Songbook* di quasi 50 canzoni, musica da camera, e altro), tenne concerti delle sue stesse opere in piccoli e grandi teatri del Paese e, come professore della University of Southern California, proseguì nel suo lavoro di insegnante ispirando giovani studenti americani.

In questo periodo, inoltre, rimase a stretto contatto con importanti figure del mondo della cultura come Charlie Chaplin, Elia Kazan, Joseph Losey, Tom Mooney, Clifford Odets, John Steinbeck, Marc Blitzstein, Aaron Copland, Earl Robinson, Charles Seeger (musicologo e docente, nonché padre del folksinger Pete) e molti altri.

Forse proprio a causa di questi contatti e di questa prolifica attività artistica, il soggiorno del compositore negli Stati Uniti venne sottoposto ad indagini. A seguito di una deposizione rilasciata alla Commissione Dies (organismo predecessore della HUAC)²¹ da Walter S. Steele, editore del mensile «The National Republic» e noto per le sue posizioni anticomuniste, J. Edgar Hoover (direttore dell'FBI) il 27 febbraio 1942 incaricò l'ufficio di New York di accertare se Eisler fosse mai stato impiegato nella Works Progress Administration o in altre agenzie federali²².

L'interrogativo di Hoover è rilevante dal momento che la HUAC trovava sostanza normativa nell'Hatch Act e nello Smith Act. Il primo provvedimento – emanato nel 1939 – aveva vietato qualsiasi attività politica a tutti i dipendenti del governo federale eccetto il Presidente, il Vicepresidente e alcuni funzionari di alto livello opportunamente designati. Lo Smith Act, dell'anno successivo, aveva imposto invece una registrazione di tipo poliziesco per gli stranieri presenti sul suolo americano e forti pene per frasi o scritti che in qualsiasi maniera incitassero le forze armate all'insubordinazione, al tradimento, all'ammutinamento o al rifiuto di compiere il proprio dovere. Più tardi sarebbe stata una nuova legge, il McCarran Act del 1950, a rafforzare l'azione della HUAC, attribuendo al Dipartimento della Giustizia il diritto di vietare l'ingresso negli Stati Uniti agli stranieri "sovversivi" (o di espellerli se ivi residenti), imponendo le registrazioni di tutte le organizzazioni comuniste e dei loro membri presso il Ministero di Giustizia e, soprattutto, autorizzando in tempo di emergenza nazionale, l'incarceramento preventivo dei sospetti di sovversivismo.

La risposta dell'ufficio competente alla richiesta dell'FBI, datata 11 marzo 1942, era stata: «nessuno corrispondente al nome di cui sopra è mai stato impiegato dal WPA di New York City. Nessuna ulteriore azione è contemplata in questo momento per quanto riguarda l'argomento di

²⁰ DMYTRYK, Edward, *So Well Remembered*, RKO Radio Pictures, Stati Uniti, 1947, 114'.

²¹ La Commissione Dies aveva preso vita nel 1938 con il nome del suo primo presidente, il democratico del Texas Martin Dies, e impostò da subito i lavori in modo da trasformarsi in una tribuna anticomunista. Nel 1945, giunta alla fine del suo mandato, la Commissione venne resuscitata per opera di John E. Rankin, un deputato repubblicano del profondo Sud, e dotata di carattere permanente col nome di House Committee on Un-American Activities (HUAC).

²² "Hanns Eisler - Part 1 of 9 - File n. 100-195220", p. 3, URL: < <https://vault.fbi.gov/Hanns%20Eisler> > [consultato il 31 maggio 2024].

cui sopra»²³. Nei mesi successivi, tuttavia, Hoover non rinunciò ad ordinare una serie di intercettazioni e pedinamenti nei confronti del compositore.

Nel novembre del 1946, Louis Budenz – già membro del Partito comunista americano ed editore del «The Daily Worker»²⁴ – diventato un attivista anticomunista, aveva accusato il fratello di Hanns, negli Stati Uniti dal 1941, di essere una spia sovietica. Gerhart Eisler era stato interrogato il 6 febbraio 1947 e la sua posizione era stata aggravata dalla testimonianza della sorella Elfriede, che nel frattempo aveva assunto il nome di Ruth Fisher, la quale confermò davanti alla HUAC che Gerhart era stato in effetti un agente del Comintern mentre Hanns era «un comunista in senso filosofico»²⁵.

La precedente attività di Hanns in Europa come compositore di *Kampflieder* (canzoni di lotta), la collaborazione con Brecht, la dichiarata appartenenza al Partito comunista del fratello Gerhart, i problemi legati ai suoi soggiorni in territorio statunitense, la protezione di Eleanor Roosevelt nella richiesta del visto di ingresso e la speranza dell'allora giovane membro della Commissione Richard M. Nixon che l'investigazione di Eisler potesse costituire la base per una investigazione più ampia, portarono il compositore davanti alla HUAC.

2. Le deposizioni davanti alla HUAC

La prima udienza si tenne il 12 maggio 1947 davanti ad una Sottocommissione organizzata al Biltmore Hotel di Los Angeles. Tuttavia, in un rapporto "confidenziale" che riassume le indagini dell'FBI fino a quel momento, si legge che, in quella sessione, la testimonianza di Eisler si era rivelata tanto insoddisfacente che la Commissione lo aveva invitato a comparire per un'indagine più approfondita a Washington il 16 giugno 1947²⁶. La comparizione era poi slittata a settembre a causa di un impegno del presidente J. Parnell Thomas in altre cause giudiziarie²⁷.

Il 1947 fu l'anno forse più importante della vicenda politica della HUAC. Il tema dell'anticomunismo era stato fatto proprio dal successore di Roosevelt, Truman, quando nel marzo di quell'anno si era trattato di vincere le ancora forti resistenze isolazionistiche e gettare definitivamente il peso degli Stati Uniti nella crociata antisovietica. Il 12 marzo 1947 venne annunciata la cosiddetta dottrina Truman in base alla quale gli Stati Uniti si impegnavano ad

²³ *Ibidem*, p. 5

²⁴ Quotidiano comunista che iniziò le pubblicazioni nel 1922 come «The Worker» per assumere, nel 1924, la denominazione «The Daily Worker». Il giornale cessò le pubblicazioni nel 1958.

²⁵ BENTLEY, Eric, *Thirty Years of Treason: Excerpts from Hearings Before the House Committee on Un-American Activities, 1938-1968*, New York, Viking Press, 1971, p. 73

²⁶ "Hanns Eisler – Part 5 of 9 – File n. 100-195220", p. 19, URL: < <https://vault.fbi.gov/Hanns%20Eisler> > [consultato il 31 maggio 2024].

²⁷ "Hanns Eisler – Part 4 of 9 – File n. 100-195220", p. 47, URL: < <https://vault.fbi.gov/Hanns%20Eisler> > [consultato il 31 maggio 2024].

aiutare le nazioni la cui indipendenza fosse stata minacciata da forze sovversive interne, da pressioni esterne oppure da una combinazione dei due fattori.

Le ragioni della transizione dall'antifascismo di Roosevelt all'anticomunismo di Truman sono state così sintetizzate da Albrecht Betz, nel saggio già citato:

La ragione era il radicale cambiamento di direzione della politica economica ed estera degli Stati Uniti. Come misura contro l'imminente recessione post-bellica appariva vitale garantire quegli ex mercati a proposito dell'esportazione di beni e capitali americani che erano stati colpiti dalla guerra. Dal punto di vista americano, la prima cosa essenziale era prevenire qualsiasi programma di socializzazione in Europa frenando l'avanzata dell'economia pianificata. Combattere questo fenomeno in quanto "non libero" era parte integrante di una crociata anticomunista molto più ampia; allo stesso tempo ciò veniva condotto internamente contro forze presumibilmente sovversive che si erano infiltrate nella vita pubblica²⁸.

In questo contesto iniziarono gli interrogatori che avrebbero chiamato in causa personalità di svariati campi (politica, amministrazione statale, Forze armate o semplici cittadini sospettati di essere membri o simpatizzanti del Partito comunista), compreso quello dell'industria cinematografica statunitense. Ciò di cui la Commissione aveva bisogno, infatti, era la pubblicità e, giustificata o meno, l'inchiesta a carico di divi del cinema e registi garantiva le luci della ribalta.

Anche se – come dimostrano due interessanti saggi, uno di Andrew J. Falk e l'altro di Andrea Friedman, che mettono in luce le contraddizioni della cultura politica della Guerra fredda ribaltando le interpretazioni tradizionali degli anni Cinquanta – l'utilizzo della censura e della "lista nera" per reprimere il dissenso non avrebbe prodotto i risultati sperati dal governo americano²⁹, nel marzo 1947 ebbe inizio la "caccia alle streghe" anche all'interno di Hollywood.

A maggio di quell'anno alcuni investigatori si recarono a Hollywood per un colloquio con Jack Warner, sensibile ai grandi scioperi che avevano colpito gli studi Warner Bros. Il risultato di questo incontro fu un comunicato di J. Parnell Thomas, il quale annunciava di avere le prove che l'amministrazione Roosevelt avesse spinto alcune stelle a partecipare contro la loro volontà a film "pro russi" e che l'industria cinematografica si stesse trasformando in un centro di propaganda rossa.

A settembre vennero inviate quarantuno citazioni ad altrettanti professionisti invitati a comparire il mese seguente per testimoniare di fronte alla Commissione. Diciannove di loro decisero di opporsi immediatamente alle azioni della Commissione; erano Alvah Bessie, Herbert

²⁸ BETZ, Albrecht, *Hanns Eisler Political Musician*, cit., pp. 196-197.

²⁹ Per approfondire l'argomento si vedano: FALK, Andrew J., *Upstaging the Cold War: American Dissent and Cultural Diplomacy, 1940-1960*, Amherst (MA), University of Massachusetts Press, 2011; FRIEDMAN, Andrea, *Citizenship in Cold War America: The National Security State and the Possibilities of Dissent (Culture and Politics in the Cold War and Beyond)*, Amherst (MA), University of Massachusetts Press, 2014.

Biberman, Bertolt Brecht, Lester Cole, Richard Collins, Edward Dmytryk, Gordon Khan, Howard Koch, Ring Lardner, John Lawson, Albert Matz, Lewis Milestone, Samuel Ornitz, Larry Parks, Irving Pichel, Robert Rossen, Waldo Salt, Adrian Scott e Dalton Trumbo.

Subito la stampa americana divise gli indagati in testimoni "favorevoli" e testimoni "ostili", in base alla posizione che questi professionisti decisero di tenere nei confronti della HUAC. I "favorevoli" (Ronald Reagan, Gary Cooper, Adolphe Menjou, Jack Warner e altri) erano quasi tutti appartenenti all'Alleanza Cinematografica per la Difesa degli Ideali Americani e rilasciarono dichiarazioni di anticomunismo che scivolavano spesso nel puerile³⁰, mentre gli "ostili", ovvero quei diciannove sopra citati, non riconoscevano alla Commissione il diritto di indagare appellandosi al Primo emendamento della Costituzione degli Stati Uniti³¹.

A sostegno di questi cineasti si formò nel settembre 1947 il Comitato per il Primo Emendamento sotto la spinta di registi quali John Houston, William Wyler e Philip Dunne. Al Comitato aderirono professionisti di spicco come Elia Kazan, John Ford, Edward G. Robinson, Laureen Bacall, Billy Wylder, Humphrey Bogart, Gregory Peck, Kirk Douglas, Benny Goodman, Leonard Bernstein, Thomas Mann, ecc., con l'obiettivo di «difendere certi diritti, non cause individuali»³². Per questo motivo, ben lungi dall'assumere posizioni politiche di qualsiasi tipo, nessuno fra i circa 500 aderenti al Comitato si pronunciò mai in modo esplicito in difesa delle singole personalità che componevano il fronte dei cosiddetti testimoni "ostili". Piuttosto, come ha ben sottolineato Francesca Borrione in un suo libro su quegli anni turbolenti del cinema americano:

La difesa di un diritto sancito dalla Costituzione garantiva l'appoggio popolare ed era questo che serviva al Comitato. Il direttivo, infatti, per mantenere la considerazione di imparzialità che si era costruito non ammetteva tra i suoi iscritti coloro che fossero o fossero stati membri del CPUSA. La politicizzazione era proprio ciò che avrebbe potuto distruggere quanto, con dichiarazioni e comunicati stampa, raccolta fondi e riunioni, in poche settimane si era riusciti a raggiungere³³.

Nonostante la mobilitazione di molti fra gli artisti più rappresentativi dello *star-system* americano, il 20 ottobre 1947 cominciarono gli interrogatori a Washington. Otto dei diciannove

³⁰ Si vedano, ad esempio, i verbali delle deposizioni di Ronald Regan in: BENTLEY, Eric, *Thirty Years of Treason: Excerpts from Hearings Before the House Committee on Un-American Activities, 1938-1968*, cit. pp. 143-147 e Gary Cooper in *ibidem*, pp. 147-153.

³¹ Il Primo emendamento della Costituzione americana recita: «Il Congresso non elaborerà nessuna legge che tenda a riconoscere una confessione religiosa, o a proibirla, o a limitare la libertà di parola o di stampa; o il diritto del popolo a riunirsi pacificamente e a inviare al governo petizioni, per il risarcimento di danni».

³² CEPLAIR, Larry, ENGLUND, Steven, *Inquisizione a Hollywood*, Roma, Editori Riuniti, 1981, p. 362.

³³ BORRIONE, Francesca, *Il maccartismo e gli anni inquieti del cinema americano*, Perugia, Morlacchi Editore, 2007, pp. 58-59.

testimoni non vennero più escussi, e per Bertold Brecht, dato il rischio di arresto, il fronte degli "ostili" decise di fare un'eccezione; egli rese così la sua testimonianza per poi tornarsene in Europa. Gli imputati rimasti vennero ribattezzati dalla stampa «I dieci di Hollywood».

L'udienza di Eisler del 24 settembre 1947 aprì questa offensiva maccartista³⁴ contro Hollywood anche se, come dimostrava la banale richiesta rivolta dall'imputato all'inizio del dibattimento, la Commissione negò la domanda del compositore di unire la sua udienza a quella degli altri testimoni dell'industria cinematografica:

Eisler: Non c'è ragione di separare me dal resto dell'industria. Mi si sarebbero dovuti dare gli stessi trattamenti e privilegi che darete agli altri testimoni che avete chiamato da Hollywood.

Stripling: Signor Presidente, sul primo punto che il signor Eisler ha messo in luce, sostengo che quest'udienza si occupa di faccende completamente diverse da quella di Hollywood.

Quest'udienza ha interamente a che fare con l'attività del signor Eisler³⁵.

I principali aspetti su cui la HUAC cercò di costruire la sua accusa nei confronti del compositore, in realtà, avevano poco a che fare con i contenuti della sua attività presso l'industria cinematografica o con le sue teorie di estetica musicale, ma riguardavano piuttosto la sua presunta affiliazione al Partito comunista. Ad Eisler viene negato anche il permesso di leggere una sua deposizione³⁶:

³⁴ Il termine qui è inteso per indicare, in generale, il clima di sospetto determinato dall'accesso anticomunismo. A questo proposito mi sia permesso l'utilizzo di un passaggio tratto da un mio precedente lavoro: «[McCarthy] senatore repubblicano del Wisconsin dal 1946, rimasto abbastanza anonimo fino a quel momento, acquistò improvvisa e vasta notorietà con l'ormai famoso discorso tenuto il 9 febbraio 1950 al Women Republican Club di Wheeling (West Virginia), nel corso del quale affrontò il problema del comunismo nell'amministrazione Truman, e denunciò la presenza di 205, poi diventati 57, funzionari del Dipartimento di Stato iscritti al Partito comunista. Da quel momento il nome di McCarthy divenne un eponimo. Tutta l'isteria di destra, anche nella vasta parte in cui egli personalmente non ebbe ruolo, venne denominata "maccartismo"». LANOTTE, Gioachino, *Il fantasma rosso. La stampa italiana e il maccartismo*, Perugia, Morlacchi Editore, 2013, p. 43.

³⁵ Committee on Un American Activities, *Hearings Regarding Hanns Eisler: Hearings Before the Committee on Un American Activities, House of Representatives, Eightieth Congress, First Session, Public Law 601 (Section 121, Subsection Q 2) Sept. 24, 25, and 26, 1947*, Washington (DC), United States Government Printing Office, 1947. L'intero verbale è stato digitalizzato ed è consultabile integralmente al sito: URL: < <https://archive.org/details/hearingsregardin1947unit/page/n5/mode/2up> > [consultato il 31 maggio 2024]. A questo riferimento si rimanda per questa e per le successive citazioni contenuto in questo lavoro relativamente alle udienze del compositore. Infine, si segnala che estratti dei verbali di moltissime personalità convocate dalla HUAC fra 1938 e 1968 sono pubblicati anche nel volume di BENTLEY, Eric, *Thirty Years of Treason: Excerpts from Hearings Before the House Committee on Un-American Activities, 1938-1968*, cit. Ampie stralci delle deposizioni di Eisler si trovano alle pp. 73-109.

³⁶ La dichiarazione che l'HUAC non gli consentì di leggere durante la sua udienza è riportata integralmente in: GRABS, Manfred (a cura di), *Hanns Eisler: A Rebel in Music: Selected Writings*, cit., pp. 150-152.

Parnell Thomas: signor Eisler, abbiamo letto la dichiarazione. La presidenza si comporterà esattamente nello stesso modo in cui si è comportata con suo fratello. Prenderemo la dichiarazione in considerazione. Non sarà letta in questo momento.

Iniziò così l'interrogatorio vero e proprio. Si susseguirono domande sui vari trasferimenti di Eisler tra le diverse città europee, si parlò dei suoi viaggi in Unione Sovietica, per poi arrivare alla fatidica domanda «lei è o è mai stato comunista?», a cui l'accusato, dopo una serie di precisazioni, rispose negativamente.

Stripling: Ora, Mr. Eisler, è attualmente, o è mai stato, comunista?

Eisler: Ero, come ho detto nella mia prima audizione. Non lo sono ora. E ricordo di aver fatto, quando ero giovane, nel 1926, una domanda per il partito comunista tedesco ma ho scoperto molto presto che non avrei potuto conciliare le mie attività artistiche con la domanda a nessun partito politico, così ho abbandonato.

Stripling: Ha abbandonato?

Eisler: Abbandonato.

Stripling: Credevo avesse detto di avere fatto domanda?

Eisler: Sì.

Stripling: Non può aver abbandonato se ha fatto domanda.

Eisler: Oh, sì signore. Veda. Se io aderisco ad una organizzazione e non pago la quota di iscrizione, dopo un paio di mesi vengo sospeso. [...]

Stripling: Quello che le ho domandato è "È attualmente, o è mai stato, membro del Partito Comunista"?

Eisler: Ho detto che ora non sono membro del Partito Comunista. Ho cercato di spiegare di aver fatto, nel 1926, una domanda al Partito Comunista tedesco, ma non ho seguito le attività. Ho abbandonato, ho ricevuto una risposta, ma non ero attivo in gruppi politici.

Parnell Thomas: Signor Eisler, mi faccia porre la domanda in modo leggermente differente. Lei fece domanda?

Eisler: Sì, signore.

Parnell Thomas: E ha aderito, non ha aderito?

Eisler: Non ho realmente aderito. Ho fatto domanda e ho avuto una risposta, ma ho trascurato l'intera questione.

Parnell Thomas: Ha risposto di non essere mai stato membro del Partito Comunista?

Eisler: Non in senso reale.

Parnell Thomas: Non importa il senso reale. È stato membro del Partito Comunista o no?

Eisler: L'ho detto. A questo proposito vengono citati ritagli del «The Daily Worker» che tra gli altri aspetti sono scritti da giornalisti e non da lui stesso e quindi rappresentano solamente un'opinione personale di qualcuno, non la pura oggettività dei fatti.

In una fase particolarmente acuta del dibattito fu lo stesso Stripling, sollecitato da Parnell Thomas, a spiegare lo scopo della HUAC:

Stripling: Il proposito è dimostrare che Mr. Eisler è il Karl Marx del comunismo in campo musicale e che egli ne è ben consapevole. In California ha indicato che l'unica cosa che avesse fatto era stata compilare una domanda di adesione al Partito Comunista e che non aveva conoscenza del comunismo. Quando gli fu domandato dal Board of Special Inquiry al momento dell'ingresso in questo paese se avesse familiarità con il comunismo egli rispose di no. Quando gli fu domandato se avesse collaborato con l'Unione Sovietica rispose di no: «[...] Signor Presidente, io intendo dimostrare che l'IMB come sezione del comunismo internazionale era un programma rilevante in Unione Sovietica nello sforzo di portare nel mondo la rivoluzione e stabilire la dittatura del proletariato». L'IMB che Eisler concepì e riorganizzò nel 1935, dopo essere stato negli Stati Uniti, ha condotto attività estensive, che sarei felice di mettere nel verbale. Ora vorrei domandare a Mr. Eisler della sua origine.

Dopo tre giorni di udienze – dal momento che non fu possibile dimostrare né l'appartenenza di Eisler al Partito comunista tedesco (la sua domanda del 1926 era rimasta *de jure* senza seguito), né la sua collaborazione con organizzazioni di partito in Unione Sovietica e negli Stati Uniti, né, tantomeno, si rivelò fruttuoso portare come prova sostanziale contro di lui l'ampio dossier con trascrizioni di interviste, saggi e testi di canzoni che il compositore aveva messo in musica – l'obiettivo della HUAC divenne quindi incriminare Eisler per irregolarità relative ai suoi permessi di soggiorno negli Stati Uniti.

I vari movimenti di Eisler alla frontiera statunitense, soprattutto nel periodo in cui il suo status era quello di *visitor*, in effetti, erano stati piuttosto accidentati³⁷, come dimostrano le diverse note dell'INS incluse nei rapporti dell'FBI denominati Alien Enemy Control. In una nota del 27 marzo 1943, ad esempio, Clyde Campbell (Assistente del Direttore del Distretto dell'INS di San Antonio -

³⁷ Prima della scadenza del visto temporaneo concesso per soli sei mesi al suo arrivo nel gennaio 1938, nel giugno dello stesso anno Eisler aveva chiesto un prolungamento del permesso di soggiorno per altri 3 mesi. Successivamente, il 5 agosto 1938, il Segretariato del Lavoro gli accordò un'estensione fino al 21 gennaio 1939. In prossimità di quella scadenza, il 9 gennaio fece richiesta per un'ulteriore estensione del visto temporaneo per altri sei mesi, ma il 2 marzo il Dipartimento del Lavoro emise ordine di espulsione per lui e la moglie. A questo punto per loro iniziò un vero e proprio calvario. Dietro sua richiesta gli era stato concesso uno slittamento della partenza al 7 aprile, ma il giorno prima della scadenza chiese un rinvio, concesso fino al 15 aprile. Il 12 aprile, però, lasciò gli Stati Uniti per il Messico, dove entrò con un permesso temporaneo come *visiting professor* al Conservatorio di Città del Messico. L'11 settembre rientrò negli Stati Uniti alla frontiera di Laredo (Texas) con un permesso di soggiorno temporaneo valido fino al 28 gennaio 1940; il 26 gennaio, due giorni prima del limite concesso, fece richiesta di estensione del soggiorno temporaneo ma senza successo. Così, il 21 febbraio, il Sottosegretario al Lavoro ordinò l'espulsione per lui e la moglie; il 31 maggio, però, l'INS riscontrò che i coniugi non stavano facendo alcun preparativo per la partenza; il 17 luglio venne quindi emesso un ordine di arresto per loro; Eisler ripartì perciò in Messico con un *nonquota visa* valido per quel Paese. *Committee on Un American Activities, Hearings Regarding Hanns Eisler: Hearings Before the Committee on Un American Activities, House of Representatives, Eightieth Congress, First Session, Public Law 601 (Section 121, Subsection Q 2) Sept. 24, 25, and 26, 1947, pp. 8-10.*

Texas) dichiarava che al momento dell'ingresso alla frontiera di Laredo nel settembre 1939 il compositore era «apolide» in quanto sprovvisto di passaporto austriaco, al posto del quale gli erano stati rilasciati documenti dal Segretario messicano alle Relazioni Estere. Tali documenti avevano validità di 7 mesi a partire dal 28 agosto 1939; quindi, visto che una richiesta dei coniugi Eisler per una estensione era stata respinta, «gli stranieri avrebbero dovuto partire via Miami, in Florida, il 29 marzo, 1940, in nave per Cuba»³⁸.

La nota di Campbell all'FBI precisava anche che il 4 marzo 1940 il Dipartimento del Lavoro degli Stati Uniti aveva regolarmente informato Eisler e la moglie di dover lasciare il Paese in conseguenza dell'espulsione deliberata pochi giorni prima; tuttavia, i registri locali non indicavano se i "soggetti" avessero effettivamente lasciato o meno gli Stati Uniti³⁹.

La situazione si era regolarizzata nell'ottobre 1940⁴⁰, quando – anche grazie alle pressioni della moglie del Presidente Roosevelt, come s'è visto – con un passaporto rilasciato dal Consolato generale della Cecoslovacchia l'11 marzo 1940 e valido fino al 10 marzo 1941 Eisler era entrato negli Stati Uniti dalla frontiera di Calexico con un *non-quota immigrant visa* (accordato per ingressi che riguardano lavoratori specializzati e qualificati)⁴¹. Le irregolarità riguardanti gli ingressi di Eisler negli Stati Uniti, quindi, costituivano le prove più solide che l'FBI era riuscita a raccogliere.

L'intenzione di condannarlo per aver ignorato le norme sull'immigrazione indusse il Comitato a convocare i principali funzionari del Dipartimento di Stato durante il mandato di Roosevelt (Sumner Welles, George S. Messersmith, Joseph Savoretti) e, soprattutto, a riesumare la lettera inviata all'allora Sottosegretario di Stato Sumner Welles da Eleanor Roosevelt⁴².

Questo scambio di lettere, di per sé assolutamente legale, si prestava ora ad essere utilizzato nel tentativo di rendere credibile l'infiltrazione comunista nel Dipartimento di Stato. Per Parnell Thomas si trattava di un vero e proprio asso nella manica destinato a fare scalpore sulla stampa. In verità, scrive Eric Bentley, «Eleanor Roosevelt era così lontana dall'essere al di sopra di ogni

³⁸ "Hanns Eisler – Part 1 of 9 – File n. 100-195220", pp. 14-15.

³⁹ *Ibidem*, p. 13

⁴⁰ Dopo il soggiorno in Messico determinato dal rischio di arresto, il 26 settembre 1940 alla frontiera di Calexico (Calif.) chiese l'ammissione negli Stati Uniti. La richiesta venne rifiutata ed Eisler ricorse in appello. Il 16 ottobre la Commissione d'Appello per l'Immigrazione accolse il ricorso e i coniugi vennero ammessi negli Stati Uniti con *nonquota visa*. A quel punto, il 30 ottobre 1940, l'ordine di arresto emesso il 17 luglio precedente fu annullato dalla Commissione d'Appello per l'Immigrazione. *Committee on Un American Activities, Hearings Regarding Hanns Eisler: Hearings Before the Committee on Un American Activities, House of Representatives, Eightieth Congress, First Session, Public Law 601 (Section 121, Subsection Q 2) Sept. 24, 25, and 26, 1947*, pp. 10-11.

⁴¹ Prima dell'ottobre 1940, le entrate e le uscite di Eisler dalle frontiere statunitensi, ufficialmente registrate dall'INS di Los Angeles, sono le seguenti: 18 febbraio 1935 – 4 maggio 1935; 4 ottobre 1935 – dicembre (giorno non leggibile) 1935; 21 gennaio 1938 – 12 aprile 1939; 11 settembre 1939 – settembre (giorno non leggibile) 1940. *Ibidem*, pp. 16-17.

⁴² UNITED STATES CONGRESS. HOUSE - COMMITTEE ON UN-AMERICAN ACTIVITIES, *Hearings regarding Hanns Eisler*, Washington, United States Printing Office, 1947, p. 64, URL: < <https://archive.org/details/hearingsregardin1947unit/page/n5/mode/2up> > [consultato il 31 maggio 2024].

sospetto da essere sospettata più di chiunque altro. Probabilmente lei era l'obiettivo principale dell'HUAC nei suoi primi anni»⁴³.

Per la HUAC non si trattava affatto di una soluzione di ripiego, anzi; questo espediente consentiva di affermare la nuova linea dura che mirava a radiare dai loro importanti incarichi governativi quei liberali illuminati sostenitori delle politiche di Roosevelt. Come afferma Betz: «Per questo motivo era necessario screditare in retrospettiva l'era del New Deal. Il modo più efficace sembrava accusare gli alti funzionari di mancanza di sospetto nei confronti dei comunisti in patria e all'estero, cosa che veniva rappresentata come dannosa per l'interesse nazionale»⁴⁴.

Una volta additato Eisler alla pubblica opinione come emigrato di sinistra e messi alla berlina i funzionari del Dipartimento di Stato per i loro errori nei visti d'ingresso, sarebbe stato più facile rendere credibile l'idea di una minaccia pericolosa e «generare un clima di diffusa sfiducia nei confronti del comunismo che avrebbe consentito allo stesso tempo agli investigatori di aumentare la loro popolarità come crociati estremisti e di accumulare punti per la loro carriera»⁴⁵.

Dopo le audizioni, il caso di Eisler venne rinviato per una richiesta di pronuncia al Dipartimento di Giustizia che, però, lo archiviò. Dato che da un lato non esistevano prove sufficienti di un reato punibile e dall'altro l'assoluzione avrebbe fatto perdere la faccia agli inquirenti, alla fine il compromesso raggiunto con la difesa fu quello di una "espulsione tecnica". Ossia «un visto di uscita "volontario" verso qualsiasi paese che gli [rilasci] un passaporto ad eccezione dei paesi confinanti con gli Stati Uniti (Messico e Canada)»⁴⁶.

I coniugi Eisler si adeguarono a questa via d'uscita e, tramite la loro legale Carol King, presero accordi con l'Ufficio Immigrazione per lasciare gli Stati Uniti. È quanto si legge in un documento del 15 dicembre 1947 proveniente dall'INS di Filadelfia e indirizzato a J. Edgar Hoover:

Alleghiamo una copia di due rapporti autoesplicativi, uno dell'ufficio di Los Angeles e l'altro dell'ufficio del Servizio di New York, riguardanti la possibilità che Hanns Eisler lasci il Paese per la Francia in questo momento e prima che la sua procedura di espulsione sia portata a conclusione. Il Servizio ha ricevuto una richiesta dall'avvocato Carol King, a nome degli stranieri, che chiede che sia loro permesso di partire in questo momento. La richiesta è attualmente in fase di esame⁴⁷.

⁴³ BENTLEY, Eric, *Thirty Years of Treason: Excerpts from Hearings Before the House Committee on Un-American Activities, 1938-1968*, cit., pp. 107-108

⁴⁴ BETZ, Albrecht, *Hanns Eisler Political Musician*, cit., p. 198

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 200.

⁴⁷ "Hanns Eisler - Part 8 of 9 - File n. 100-195220", p. 22, URL: < <https://vault.fbi.gov/Hanns%20Eisler> > [consultato il 31 maggio 2024].

Il direttore dell'FBI si dimostrò contrario a questa soluzione tanto che, in calce al documento, scrisse di suo pugno: «Sarebbe certamente una parodia della giustizia autorizzarli a partire volontariamente»⁴⁸. A giudizio di Hoover, Eisler era colpevole e avrebbe dovuto essere espulso dagli Stati Uniti in modo più esplicito. La sua divergenza dall'INS risulta evidente da un'altra frase vergata sullo stesso documento a piè di pagina: «Un precedente promemoria da me presentato indica che la Crim[in]al Divis[i]on ha comunicato oralmente che sta dando istruzioni all'INS di non prendere parte al suggerimento di King»⁴⁹.

Secondo l'Ufficio Immigrazione, invece, le cose stavano diversamente. In una lettera datata 13 dicembre 1947, un responsabile dell'INS di New York inoltrava ad Hoover una informazione raccolta da una "fonte confidenziale": «Per quanto riguarda il caso contro il soggetto [Eisler], XXX [nome oscurato] ha affermato che a suo giudizio, almeno dalle informazioni ottenute nell'area di New York, esso è estremamente debole»⁵⁰. Effettivamente il caso era sostenuto da un'accusa debole ma, ostinatamente, nei mesi successivi l'FBI si adoperò per renderlo più solido con indagini dell'ultimo minuto che, però si rivelarono inefficaci⁵¹.

Il 6 febbraio 1948, un telegramma informava Hoover che le autorità dell'INS avevano avuto un incontro in quella stessa giornata con Eisler e la sua legale Carol King. Durante l'audizione Eisler mise a verbale tutte le testimonianze rese precedentemente all'HUAC. In seguito, secondo le indicazioni delle autorità per l'immigrazione – continuava il telegramma – il soggetto «sarebbe autorizzato a partire, ma la decisione definitiva è prevista nella tarda giornata di oggi o lunedì mattina. Il soggetto nell'intervista con l'INS indica che intende lasciare gli Stati Uniti il 16 febbraio, modalità di viaggio e destinazione esatta sconosciute. Ha dichiarato che gli piacerebbe andare a Parigi»⁵².

Nei giorni successivi, una serie di memorandum mette l'FBI a parte dei preparativi per la loro partenza, fino al 26 marzo 1948, giorno in cui Hanns e Louise Eisler si imbarcano all'aeroporto La Guardia di New York sul volo Pan American Airlines delle ore 16 alla volta di Vienna⁵³.

Le perplessità di Hoover sull'esito di un caso che non si era concluso secondo le sue aspettative sono ben leggibili in una nota scritta a mano, come suo solito, nella quale il direttore dell'FBI

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 50.

⁵¹ Diverso materiale contenuto nel faldone su Eisler attesta l'intenso, quanto irrilevante, lavoro condotto dall'FBI nel periodo appena precedente la sua partenza, nell'estremo tentativo di incastrarlo come pericoloso agente del comunismo negli Stati Uniti. Si vedano, ad esempio, i documenti (corrispondenza, promemoria, rapporti, ecc.) in "Hanns Eisler – Part 8 of 9 – File n. 100-195220", pp. 57 et seq.

⁵² *Ibidem*, p. 97.

⁵³ "Hanns Eisler – Part 9 of 9 – File n. 100-195220", p. 19, URL: < <https://vault.fbi.gov/Hanns%20Eisler> > [consultato il 23 maggio 2024].

esprimeva il timore che la partenza "volontaria" di Eisler avrebbe potuto consentirgli di richiedere in futuro un ritorno negli Stati Uniti⁵⁴.

La risposta puntuale e dettagliata venne dal Capo della Sezione Esclusione ed Espulsione dell'INS di Filadelfia, ed è riportata ad Hoover da D.W. Ladd, funzionario dell'FBI, in un memorandum del 29 marzo 1948: «Eisler è partito volontariamente ma dietro un ordine di espulsione. La partenza volontaria avvenne, per convenzione, verso qualsiasi paese tranne quelli contigui agli Stati Uniti, e sottoposta a verifiche dell'INS. [...] Non può essere riammesso negli Stati Uniti salvo il consenso del Procuratore Generale»⁵⁵.

Non ancora soddisfatto Hoover appuntò a mano sul foglio del promemoria una domanda per il suo subalterno: «Sappiamo perché è stato trattato in modo diverso rispetto al deportato ordinario?»⁵⁶. La risposta non tardò ad arrivare e consente di mettere un punto fermo sulle ambigue modalità dell'espulsione del compositore:

Nello specifico non sappiamo ma le dichiarazioni dei funzionari dell'INS riportate dai giornali e come ci sono state rese indicano che ad Eisler fu permesso di andarsene senza processo per accelerare la sua partenza e per risparmiare al governo le spese del processo, l'esito del quale sarebbe stato dubbio. Sebbene Eisler ammise all'HUAC di aver presentato domanda di adesione al Partito Comunista Tedesco nel 1926, negò di esserne stato un membro attivo. Non conosciamo alcuna prova definitiva di tale appartenenza e riteniamo che l'INS non ne abbia alcuna. Forse è stato considerato anche il fatto che, se deportato, la cittadinanza di Eisler avrebbe dovuto essere determinata e il Paese scelto avrebbe potuto negargli l'ingresso, il che avrebbe potuto richiedere la sua permanenza negli Stati Uniti.

3. Tre casi di studio

A differenza delle incriminazioni della cosiddetta "caccia alle streghe", la HUAC, come abbiamo visto, non era interessata a stanare una possibile propaganda rossa proposta dal compositore attraverso il cinema americano. Diventa quindi interessante prendere in esame alcune sue produzioni per vedere come egli conciliò il lavoro per importanti *majors* dell'industria cinematografica (United Artist e RKO) con la critica al *modus operandi* hollywoodiano, di cui non faceva mistero e che aveva iniziato ad elaborare già diversi anni prima.

A questo proposito è sembrato opportuno concentrare l'analisi su tre opere, esemplificative di differenti momenti e tipologie produttive: la sonorizzazione del documentario *The Forgotten Village* (1941), realizzato durante l'esperienza newyorkese del Film Music Project ed estraneo a

⁵⁴ *Ibidem*, p. 25.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 24

⁵⁶ *Ibidem*.

logiche di tipo commerciale, la colonna sonora di *Hangmen also die* (1943), frutto della sua esperienza all'interno dello *star system* e, infine, le elaborazioni teoriche di *Composing for the film*, pubblicato nel 1947 in una prospettiva di critica alle prassi hollywoodiane e, più in generale, all'industria culturale.

3.1. *The Forgotten Village*

The Forgotten Village è un film documentario (alcuni critici lo definiscono un film di etnofiction) del 1941, scritto da John Steinbeck, diretto da Herbert Kline e Alexander Hammid, narrato da Burgess Meredith. L'opera dipinge il conflitto tra le antiche tradizioni, superstizioni, credenze, riti di un villaggio messicano e la diffidenza della popolazione nei confronti della modernità della scienza.

Dal momento che il film non è parlato, il commento musicale è onnipresente e consente a Eisler di realizzare quel doppio piano espressivo, da lui teorizzato, fra racconto dell'immagine e racconto sonoro.

Prima di comporre la colonna sonora, Eisler studiò per un certo tempo la musica tradizionale messicana *mariachi* per utilizzarla come contrappunto ad un *ensemble* da camera in stile dodecafonico. Le due espressività musicali, in linea di massima, sono tenute ben divise. Ad esempio, mentre il *continuum* del racconto visivo (titoli di testa, sequenze con voce fuori campo, progressioni dinamiche funzionali allo svolgimento della storia, ecc.) è sottolineato da una drammaturgia musicale dodecafonica, i momenti più prettamente descrittivi sono accompagnati dalla musica tradizionale messicana, che compare durante una lezione in una scuola elementare, al mercato locale, alla celebrazione danzante per un bimbo defunto, in una festa paesana. Le incursioni del folklore sonoro, tuttavia, vengono sempre proposte come avulse dalla colonna sonora. Esse si materializzano, piuttosto, attraverso elementi, per così dire, "giustificatori": un maestro invita la scolaresca a cantare e il film, da muto, diventa improvvisamente sonoro con una canzonetta popolare intonata dai bambini; un gruppo di musicanti *mariachi* suona al mercato e alla festa; un grammofono diffonde la canzone mentre la gente danza al funerale del bimbo.

In altre parole, l'uso di una fonosfera atonale concorre a una narrazione extradiegetica dal momento che la musica è talmente scollata dalle immagini da sottintendere la presenza di un occhio esterno che si attribuisce la propria funzione e la propria identità individuale. L'inserimento della musica popolare, invece, sposta il racconto in una modalità mimetica, dove scompare il commento sonoro colto per lasciare spazio ad un narratore musicale che si incarna nello stesso contenuto della storia. Il commento sonoro, in questo caso, lungi dall'essere una scelta di carattere pleonastico o illustrativo, finisce per aggiungere elementi informativi al carattere documentaristico di *The Forgotten Village*.

La strategia compositiva di Eisler, però, non si limita a questo sapiente uso di un doppio registro. In alcuni momenti di particolare intensità emotiva (come, ad esempio, l'accompagnamento alla sepoltura del bambino defunto) egli introduce, in modo sottile, una terza dimensione dove musica dodecafonica e tradizione mariachi si compenetrano. Quest'ultimo aspetto è il più significativo perché rimanda ad uno dei punti cardine del linguaggio eisleriano che Diego Carpitella ha così commentato:

Eisler sarà suggestionato da alcuni stilemi genericamente definiti popolari (canzonette, marce del "socialismo cantato", andamenti di filastrocche). [...] Sarà opportuno ricorrere al concetto di "appropriazione", che è una delle connotazioni della creatività popolare, nel senso che essa spesso non è, fin dalle origini, autonoma e invece ri-crea sul già esistente, trasformando, in determinate condizioni politiche, la cultura della classe in cultura di classe⁵⁷.

3.2. *Hangmen also die*

Prodotto dalla United Artist nel 1943, con la regia di Fritz Lang e scritto da Bertolt Brecht con John Wexley, *Hangmen also die* è il primo dei due film che valsero ad Eisler la nomination per la Academy Award (il secondo è *None but the lonely hearts*⁵⁸, adattamento per lo schermo di un romanzo di Richard Llewellyn, diretto da Clifford Odets nel 1944).

Durante l'occupazione nazista di Praga, nel 1942, il partigiano František Svoboda riesce ad eliminare il governatore tedesco, Reinhard Heydrich, chiamato "il boia" per i suoi duri metodi repressivi. In una città terrorizzata dalle fucilazioni indiscriminate dei nazisti, Svoboda trova rifugio in casa di un anziano patriota, il professore di storia Štěpán Novotný. Dopo aver scoperto che il birraio Czaka è un infiltrato tra le loro fila, i capi della Resistenza decidono di denunciare la spia come autore dell'attentato ad Heydrich. L'intera città si associa ai partigiani nel sostenere questa versione davanti agli interrogatori dei militari tedeschi. A questo punto, pur sapendo bene che il loro informatore non è l'autore dell'attentato, i nazisti si vedono costretti a giustiziare la spia collaborazionista decretando così la vittoria della solidarietà praghese.

Contrariamente agli stilemi in voga ad Hollywood, la colonna sonora del film è largamente segnata dal silenzio. La musica è utilizzata solo nei titoli di testa e in sequenze particolarmente intense. Come contrappunto drammaturgico alla narrativa per immagini, Eisler usa sia la musica

⁵⁷ CARPITELLA, Diego, *Introduzione*, in LOMBARDI, Luca (a cura di), *Hanns Eisler. Musica della rivoluzione*, cit. p. 6.

⁵⁸ Anche *None but the Lonely Hearts* (distribuito in Italia come *Il ribelle*) venne sottoposto alla HUAC dal momento che Lela Rogers, madre della famosa attrice Ginger, aveva additato la sceneggiatura come perfetto esempio di propaganda comunista. La frase del copione che aveva attirato le attenzioni della Rogers è pronunciata dal protagonista Ernie Mott (Cary Grant) a sua madre: «non mi farai lavorare qui e spremere soldi dalle piccole persone che sono più povere di me».

moderna dodecafonica sia la musica tonale con la marcia *No surrender* che ricalca lo stile dei *Kampflieder* cioè le sue canzoni di lotta (*Roter Wedding*, *Lied der Werkatingen*, *Die solidarietlied*, *Die Ballade von der Wohltätigkeit*, ecc.) scritte nel periodo a Berlino⁵⁹.

Nella musica che sostiene i titoli di testa vi è la citazione di un motivo associato al tema della morte. Si tratta di una variazione della melodia iniziale della *Asrael Symphony* scritta dal compositore ceco Josef Suk per la morte di Antonin Dvořák, suo maestro e suocero⁶⁰. La sinfonia è ben nota nella Repubblica Ceca perché suonata nelle più importanti occasioni di lutto nazionale. Tuttavia, dal momento che il riferimento all'opera di Suk è estremamente velato, non si tratta di un palese prestito ma di un adattamento dal profondo significato emotivo.

In una scena successiva mentre Heydrich giace in fin di vita sul letto di un ospedale, per evitare la naturale empatia dello spettatore verso una persona morente, Eisler scrive una musica in contrasto con l'immagine: un flauto acuto suona note capricciose su terzine dissonanti di piano. La musica, quindi, invece di appiattirsi nel convenzionalismo dell'imitazione di ciò che avviene nelle immagini, produce un senso scenico in contrapposizione con gli eventi di superficie. Il risultato sembra irridere in modo sornione alla morte del "boia". Lo stesso Eisler a proposito di questa sua scelta aveva scritto in *Composition for the films*: «Heydrich è il boia, e ciò rende la formulazione della musica un fatto politico, [...] la soluzione drammaturgica viene trovata con la seguente associazione: morte di un topo»⁶¹.

In una scena successiva, la pellicola offre una panoramica che parte da alcuni edifici storici di Praga visti da angolazioni inconsuete, passa poi a scorci di cattedrali e campanili in prospettiva dal basso, si sofferma sull'orologio nero a caratteri giudaici e movimento antiorario posto sulla facciata del municipio ebraico, sull'orologio astronomico della Città Vecchia (*Staroměstský Orloj*) con le quattro figure che si animano allo scoccare di ogni ora⁶², per approdare sulla bara di Heydrich piantonata da quattro soldati e coperta da un drappo delle SS (*Schutz-Staffeln*). Poi la sequenza si sposta in un interno dove il dottor Svoboda e la figlia del professor Novotný vegliano la salma del capo della Resistenza, Dedič, commentando con queste parole il suo sacrificio: «È un nome che non sarà dimenticato. Un giorno tutti lo onoreranno».

Sono "due morti a confronto" che le immagini raccontano senza soluzione di continuità mentre il commento sonoro le separa nettamente. Nella prima parte, fino alla bara del "boia", la

⁵⁹ Con il trasferimento nel 1925 da Vienna a Berlino, Eisler maturò la sua presa di coscienza politica delineata già negli anni viennesi e iniziò l'amicizia e la collaborazione con Brecht, che gli consentì di mettere in pratica quel linguaggio musicale che gli vale la definizione di «primo compositore della classe operaia».

⁶⁰ Josef Suk, infatti, era sposato con la figlia di Antonin Dvořák, Otilie, che venne a mancare otto mesi dopo la morte del padre, proprio mentre Suk stava componendo la *Asrael Symphony*.

⁶¹ ADORNO, Theodor, EISLER, Hanns, *La musica per film*, Roma, Newton Compton editori, 1975, p. 41.

⁶² Le figure semoventi sono uno scheletro, un turco, un uomo con lo specchio e un viandante con la borsa: Esse rappresentano i vizi capitali, rispettivamente la morte, la lussuria, la vanità e l'avarizia.

musica è tesa e tetra; davanti alla figura composta di Dedič, invece, si innalza, malinconica e piena di languore, una commossa e sognante melodia affidata a morbidi archi mentre, sullo sfondo, si sente il suono di campane a festa che rimandano simbolicamente alle cattedrali introdotte precedentemente ma in chiave lugubre.

Va inoltre rilevato che la progressione melodica utilizzata per Dedič è pressoché identica a quella che Eisler scriverà solo nel 1949 per l'inno nazionale della DDR. A proposito di questa soluzione è opportuno riportare quanto ebbe a scrivere Bertolt Brecht. Il drammaturgo, utilizzando come esempio una composizione scritta da Eisler del 1936-1937 su un suo testo per la morte di Lenin, si domandava come un compositore potesse esprimere il suo atteggiamento verso la lotta di classe:

Il comportamento del musicista di fronte al suo testo, dello storico di fronte alla sua narrazione, indica il grado della rispettiva maturità politica e quindi umana. Per che cosa un uomo provi cordoglio, e quale specie di cordoglio egli provi, dimostra la sua statura. L'innalzare, ad esempio, il cordoglio in una sfera elevata, il farne qualcosa che contribuisca al progresso della società, è un compito artistico⁶³.

Per costringere la popolazione a denunciare l'autore dell'attentato, gli occupanti prendono diversi ostaggi (tra cui il professor Novotný, un sacerdote e altri capi della Resistenza segnalati dalla spia Czaka) che vengono reclusi in una baracca per essere fucilati un po' alla volta, a intervalli regolari, con l'obiettivo di sfiancare la reticenza a parlare dei patrioti. Nel corso di uno di questi drammatici rastrellamenti, mentre i predestinati stanno per salire sul camion che li condurrà al luogo dell'esecuzione, dall'interno della baracca si leva un grido di esortazione: «Cantiamo il nostro inno!». A questo incitamento, uno dei condannati si volta a salutare i compagni con un sorriso radioso mentre gli altri intonano *No surrender*, motivo che tornerà in altri momenti cruciali della pellicola a sottolineare la solidarietà dei cittadini contro l'arroganza dei loro occupanti.

Si tratta di una marcia. Ma c'è marcia e marcia (anche quando a marciare è il popolo). Come ha notato Georg Knepler:

Può capitare spesso – sia nelle arti figurative che in musica – di vedere rappresentati i lavoratori come una massa tozza che con mani e piedi pesanti si fonde in una minacciosa colonna. Eisler li vede in maniera differente. Anche nelle sue canzoni più poderose come nel *Roter Wedding* o nel *Lied der Werkatingen* (scritto nel 1928), alla forza si accompagna una certa

⁶³ BRECHT, Bertolt *Über gestische Musik* [1932], in BRECHT, Bertolt, HECHT, Werner, *Schriften zum Theater* 3. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963, pp. 281-301. La citazione è riportata da LOMBARDI, Luca (a cura di), *Hanns Eisler. La musica della rivoluzione*, cit., p. 84.

leggerezza. Questo dipende dal fatto che per Eisler (come anche per Brecht) la certezza della vittoria non nasce solo dalla forza della classe operaia ma anche dalla *superiorità intellettuale* del suo punto di vista. La trasposizione artistica di questa concezione produce decisione unita a ottimismo, leggerezza, quasi eleganza⁶⁴.

La canzone, inoltre, è un ottimo esempio per confermare la tesi espressa da Luca Lombardi in un saggio che, a tutt'oggi, rimane il lavoro più interessante pubblicato nel nostro Paese sull'opera e la figura di Eisler: «un determinato atteggiamento (politico) influenza in maniera determinante la struttura musicale di una composizione che, a sua volta, produce – in chi canta e in chi ascolta – un determinato atteggiamento (politico)»⁶⁵.

Nella scena finale Eisler fornisce un altro esempio di musica in contrasto con le immagini. Il capo della Gestapo legge il rapporto crittografato sulla cattura dell'assassino di Heydrich pur sapendo bene che la persona fucilata non è il vero responsabile ma il fiduciario cecoslovacco della Gestapo. La lettura viene accompagnata da *No surrender*, precedentemente proposta, e la musica, salendo dal pianissimo a fortissimo, si pone in contrasto con l'andamento scenico. Quando le immagini passano a una panoramica della città di Praga, diventa chiaro che la musica della marcia vuole rappresentare il vero eroe del film, ovvero il popolo ceco. Il motivo si trasforma così in un atto finale di solidarietà e difesa contro l'oppressore. Un collettivo, come ha scritto Eisler, «oppresso invisibile, che non trova spazio nelle immagini ed ha il suo rifugio soltanto nel concetto che, paradossalmente, la musica rappresenta per mezzo della sua patetica distanza dall'immagine. La funzione drammaturgica della musica è la suggestione materiale di un quid immateriale, l'illegalità»⁶⁶.

La scelta operata da Eisler in questo caso fu la stessa usata nel film *Kuhle Wampe* del 1932⁶⁷ con la canzone *Die Solidaritätslied*. In quel frangente la marcia riguardava i giovani berlinesi, ma Eisler dimostrò di continuare anche a Hollywood ad usare didatticamente elementi della sua produzione europea pur rivolgendosi al pubblico americano.

Infine, dal restauro della pellicola effettuato dal Dipartimento Restauro dei Pinewood Studios, nel Regno Unito, è emersa una scena originale, custodita e fornita dal BFI National Archive⁶⁸, che era stata scartata dal montaggio finale. La sequenza mostra la fucilazione del professor Novotný

⁶⁴ KNEPLER, Georg, *Hanns Eisler und das "Neue" in der Musik*, in EISLER, Hanns, *Reden und Aufsätze*, Leipzig, Deutscher Verlag, 1961, p. 173. Riportato in LOMBARDI, Luca (a cura di), *Hanns Eisler. La musica della rivoluzione*, cit., pp. 72-73.

⁶⁵ LOMBARDI, Luca (a cura di), *Hanns Eisler. La musica della rivoluzione*, cit., p. 72

⁶⁶ ADORNO, Theodor, EISLER, Hanns, *La musica per film*, cit., p. 39.

⁶⁷ DUDOW, Slatan, *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?*, Prometheus Film, Germania, 1932, 74'. La sceneggiatura fu curata da Bertold Brecht e Ernst Ottwald

⁶⁸ Il BFI National Archive è un dipartimento del British Film Institute e uno dei più grandi archivi cinematografici del mondo. È stato fondato come National Film Library nel 1935; il suo primo curatore fu Ernest Lindgren. Raccoglie, preserva, restaura e condivide film e programmi televisivi rilevanti nella costruzione dell'identità nazionale.

(espunta nel 1943) e subito dopo i cittadini praguesi che depongono fiori su un lunghissimo tumulo di terra, segno dei tanti partigiani uccisi. Anche per commentare quella scena, Eisler usa la stessa progressione melodica – già proposta per la morte del capo della Resistenza Dedič – che impiegherà quasi simile nell'inno nazionale della DDR. Il compositore quindi, già nel 1943, dimostrò di credere nella forza di quelle note nel trasmettere valori positivi, tanto da farle diventare il suono istituzionale di un Paese comunista.

3.3. *Composing for the films*

Prendendo in considerazione, infine, il saggio *Composing for the films*, pubblicato nel 1947, va detto innanzitutto che esso assume un posto centrale nella letteratura della musica per il cinema perché fino a quel momento le monografie di analisi estetiche e teoriche omettevano considerazioni sulle produzioni hollywoodiane considerandole un'impresa commerciale non degna di studio.

Dal trattato emerge una forte critica all'industria culturale e si guarda all'arte nella società di massa come risultato di una amalgamazione che abolisce ogni autonomia estetica, trasformando ogni prodotto artistico in intrattenimento. Tale processo trova la sua *summa* nel cinema e nella musica per film.

Scritto da due autori marxisti, lo studio rappresenta quindi una critica altamente polemica sulla natura e la pratica della colonna sonora hollywoodiana nel contesto del capitalismo americano e dell'industria culturale tra la fine dei Trenta e inizio dei Quaranta. Demolisce i criteri e la pratica della composizione musicale in uso nel centro principale dell'industria cinematografica americana e sonda in modo ampio implicazioni teoriche, estetiche e pratiche della musica per il cinema.

Gli autori dipingono l'industria del film commerciale come una forza distruttiva che controlla e modella il gusto e i valori del pubblico secondo i dettami delle potenti *majors* cinematografiche. Senza addentrarci in quelle che sono le idee proposte dal libro per una estetica musicale nuova, in questa sede è sufficiente rilevare che Eisler e Adorno interpretano i meccanismi e le produzioni di Hollywood come mezzi per offuscare ciò che loro ritengono essere un problema più ampio, ovvero che la musica da film di Hollywood è stata creata col proposito di generare falsi piaceri per le masse in modo da nascondere le malattie sociali del capitalismo e di conseguenza distruggere la coscienza politica e sociale.

Conclusioni

In conclusione, come emerge dalle sue deposizioni di fronte alla HUAC, Eisler non fu mai membro del Partito comunista di alcun paese, almeno fino alla sua partenza dagli Stati Uniti. A differenza di suo fratello Gerhardt, che negli anni Quaranta era in effetti un membro attivo del Partito comunista, Hanns in America condusse principalmente una vita non-politica.

Sono, perciò, da considerare sbrigative alcune definizioni – tra l'altro prive di base documentaria – come quella di Donald T. Critchlow il quale, in un suo saggio sull'apporto dato al Partito repubblicano da attori e leader aziendali di Hollywood, raccontando l'esperienza in America dello scrittore antifascista ceco Otto Katz, sostiene: «A New York incontrò il compositore Hans Eisler, che in seguito divenne un importante agente dei servizi segreti sovietici negli Stati Uniti»⁶⁹.

Certo, come ebbe a dire il compositore stesso, «il socialismo era per lui "eine Familieangelegenheit", una cosa di famiglia»⁷⁰, ma durante il suo soggiorno a Malibu egli associò una vita di comfort al suo orientamento di sinistra e convintamente antifascista. Lo stesso profilo, del resto, che caratterizzò la vita negli Stati Uniti di artisti quali Fritz Lang, Bertolt Brecht, Clifford Odets, Harold Clurman, Jean Renoir, Charles Chaplin e Peter Lorre. Il suo scopo a Hollywood – come sembra essere stato verificato dai documenti dell'FBI – era semplicemente quello di guadagnarsi da vivere.

Nella sua casa si erano incontrati Schoenberg e Adorno e, spesso alla domenica pomeriggio, si ritrovavano i suoi amici più stretti, tra cui Clifford Odets e Charlie Chaplin, attori di teatro quali Harold Clurman e Stella Adler, gente proveniente dal mondo del cinema e della scena jazz come il clarinettista Artie Shaw e Ava Gardner o Salka Viertel e Greta Garbo. Si trattava, tuttavia, di incontri conviviali. Addirittura, come ha scritto Albrecht Betz: «La maggior parte di loro conosceva la musica seria di Eisler soltanto per sentito dire, per loro egli era un'attrazione come brillante e arguto conversatore e uomo di vasta cultura che abbracciava anche l'esoterico»⁷¹.

L'ambiente in cui viveva Eisler ci viene restituito da questa lettera del dicembre 1945 che il compositore scrisse all'amico Clifford Odets, in quel momento a New York per lavoro:

Abbiamo visto i Chaplin numerose volte e abbiamo avuto il piacere di averlo (sic) qui a cena con Thomas Mann... Loro andavano molto d'accordo. Il rigido Dr Mann era divertito da

⁶⁹ CRITCHLOW, Donald T., *When Hollywood was right: how movie stars, studio moguls, and big business remade American politics*, New York, Cambridge University Press, 2013, p. 31.

⁷⁰ NOTOWITZ, Nathan, *Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ibsen! Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler*, Berlin, Verlag Neue Musik, 1971, p. 29. Riportato in LOMBARDI, Luca (a cura di), *Hanns Eisler. La musica della rivoluzione*, cit., p. 36.

⁷¹ BETZ, Albrecht, *Hanns Eisler Political Musician*, cit., p. 194.

Chaplin, ha riso come uno scolareto e ha perso un po' del suo decoro tedesco. Chaplin ha ammesso di non aver letto una singola riga di Mann, ma era deliziato da lui⁷².

Anche se durante la sua vita in America fu scarsamente coinvolto da quel «clima rivoluzionario» che la Commissione gli attribuiva, sono comunque fuori di dubbio la sua ferma convinzione nelle libertà individuali e il suo impegno nell'azione per favorire riforme che servissero al benessere del cosiddetto uomo comune. Così, anche se in modo artisticamente più sofisticato e controllato rispetto al periodo berlinese, dal suo lavoro per la più grande industria capitalista dell'*entertainment* traspare una certa volontà di non trasgredire ai principi di quel percorso artistico che, nel risveglio politico della Repubblica di Weimar, egli aveva maturato nella direzione della "musica di lotta". A Berlino, infatti, aveva lavorato all'interno delle organizzazioni culturali del proletariato rivoluzionario, si era impegnato attivamente nel gruppo agitprop Das Rote Sprachrohr ("Il Megafono rosso"), aveva insegnato alla Marxische Arbeiterschule e scritto articoli di critica musicale sulla rivista «Die rote Fahne» e collaborato con Brecht alla realizzazione di capolavori teatrali della cultura di classe.

In pratica, nella musica scritta per Hollywood "qualcosa di sinistra" (per dirla alla Nanni Moretti⁷³) c'era e le sue composizioni seriali – anche nel periodo americano – rimangono saggi di critica sociale. E non poteva essere diversamente dato il solido impianto etico-politico del compositore.

Ma, come scrive il musicologo dell'Università del Michigan James Wierzbicki, «il contenuto politico della musica [...] sembra non essere stato notato dai critici musicali più eminenti del paese»⁷⁴. Persino i commentatori più attenti al suo lavoro nel giudicare il concerto in suo onore tenuto al municipio di New York due giorni prima della sua partenza lo hanno considerato "solo" un «musicista creativo, cioè un maestro artigiano di sicura tecnica e gusto, e un artista ben consapevole degli sviluppi più moderni nel suo campo»⁷⁵. A maggior ragione sarebbe stato insensato aspettarsi dalla Commissione addebiti basati su un'acuta esegesi delle sue opere o su un esame critico, per svolgere il quale sarebbero serviti strumenti culturali di cui molto verosimilmente J. Parnell Thomas e compagni non erano nemmeno in possesso.

⁷² *Ibidem*, p. 195.

⁷³ In un passaggio del film *Aprile* (1998), il personaggio interpretato da Nanni Moretti sta guardando alla TV un confronto televisivo tra politici; durante l'intervento di Berlusconi, parlando da solo allo schermo del televisore, si rivolge a D'Alema esortandolo a replicare: «D'Alema, dì qualcosa, reagisci... Dai, dì qualcosa, D'Alema, rispondi, non ti far mettere in mezzo sulla giustizia proprio da Berlusconi... D'Alema, dì una cosa di sinistra!»

⁷⁴ WIERZBICKI, James, *Hanns Eisler and the FBI*, in «Music and Politics», II, 2/2008, pp. 1-31, p. 30

⁷⁵ DOWNES, Olin, *Eisler Selections Played in Tribute*, in «New York Times», 29 febbraio 1948.

Lo stesso Eisler lo sapeva bene. Infatti, nella dichiarazione che l'HUAC gli impedì di rilasciare il 24 settembre, dopo aver riepilogato sommariamente la sua straordinaria produzione artistica dal momento del primo ingresso in America, aggiunse «Queste, signori, sono le mie attività negli Stati Uniti e devo supporre che queste siano ciò che il Comitato considera "antiamericane". A quanto pare, non siete intenditori di musica»⁷⁶.

Neppure nel voluminoso fascicolo dell'FBI – a parte qualche riassunto, non analitico, di materiali a stampa (testi di canzoni, il copione di *Die Massnahme*, qualche saggio) – compare alcun documento di interpretazione o di critica musicale. Eppure, non è difficile immaginare che durante le indagini su di lui gli agenti abbiano dovuto occuparsi del suo lavoro: assistere a concerti di opere orchestrali, ascoltare le registrazioni dei suoi *Kampflied*, guardare i film con le colonne sonore da lui composte. Ma, come ha affermato Wierzbicki, «chiaramente il lavoro di un agente dell'FBI negli anni Quaranta era quello di riferire sull'attività di un soggetto, non di interpretarla»⁷⁷.

Perché allora, si chiedeva il compositore, «sono sottoposto a questa incredibile persecuzione? Perché il Comitato ha superato sé stesso nel diffamare il mio nome per più di un anno? Perché mi è stato difficile guadagnarmi da vivere?»⁷⁸. Domande retoriche alle quali egli stesso tentava di rispondere in un passaggio successivo: «Il Comitato spera di creare una campagna contro ogni artista liberale, progressista e socialmente consapevole in questo paese e di sottoporre le loro opere a una censura politica incostituzionale e isterica»⁷⁹.

Il suo allontanamento forzato dal Paese, quindi, va unicamente iscritto nel numero delle tante iniquità prodotte dalla psicosi anticomunista nell'insorgenza della prima fase della Guerra fredda. Ma con quella persecuzione, gli Stati Uniti perdevano un musicista che, impegnandosi in prima persona in alcune importanti agenzie di formazione della società americana, aveva saputo dare un importante contributo alla cultura americana. L'Europa ritrovava invece uno dei suoi più grandi intellettuali e artisti, capace di scrivere, persino entro i ristretti confini di un genere musicale come quello dell'innodia, una musica bellissima per la neonata Repubblica democratica tedesca, di tenere concerti, lezioni e conferenze, di dar vita a colonne sonore all'avanguardia (tra cui *Nuit et brouillard*⁸⁰ del 1956, un documentario di Alain Resnais sui campi di sterminio). Fino alla sua morte, avvenuta il 6 settembre 1962.

⁷⁶ GRABS, Manfred (a cura di), *Hanns Eisler: A Rebel in Music: Selected Writings*, cit., p. 152.

⁷⁷ WIERZBICKI, James, *Hans Eisler and the FBI*, cit., p. 29.

⁷⁸ GRABS, Manfred (a cura di), *Hanns Eisler: A Rebel in Music: Selected Writings*, cit., p. 152.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ RESNAIS, Alain, *Nuit et brouillard*, Cocinoir – Como Films, Francia, 1956, 32'.

L'AUTORE

Gioachino LANOTTE è docente a contratto di Storia Contemporanea a Scienze Politiche e Sociali presso l'Università Cattolica di Milano. Tra le sue pubblicazioni: *Cantalo forte! La Resistenza raccontata dalle canzoni*, Viterbo, Stampa alternativa, 2006; *Il quarto fronte. Musica e propaganda radiofonica nell'Italia liberata*, Perugia, Morlacchi, 2012; *Segnale radio. Musica e propaganda radiofonica nell'Italia nazifascista*, Perugia, Morlacchi, 2014; *Mussolini e la sua "Orchestra". Radio e musica nell'Italia fascista*, Civitavecchia, Prospettiva, 2016; «Jazz in Italy. A journey across Mussolini's war, the Italian Social Republic and the Southern Kingdom (1940-1945)», in POESIO, Camilla (a cura di), *Memoria e Ricerca : Musical Notes and Weapons: Jazz and War, 1936-45*, 2/2018, pp. 261-276; *La Pro Civitate Christiana e l'uso apostolico della canzone*, in CARUSI, Paolo, MERLUZZI, Manfredi (a cura di), *Note tricolori. La storia dell'Italia contemporanea nella popular music*, Pisa, Pacini, 2021, pp. 204-235; «Korea blues. Le narrazioni della guerra di Corea nella popular music statunitense (1950-1953)», in *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea : Popular music e storia: Media, consumi e politica dagli anni Cinquanta agli anni Novanta*, 53, 1/2023; (con P. Carusi), *Cantagirol! Storia e musica di un decennio fra tradizione e modernità (1962-1972)*, Milano-Firenze, Le Monnier, 2023.

URL: < <https://www.studistorici.com/progett/autori/#Lanotte> >