

STUDI GERMANICI

Istituto Italiano di Studi Germanici – Roma

Comitato scientifico:

Martin Baumeister
Piero Boitani
Angelo Bolaffi
Gabriella Catalano
Markus Engelhardt
Christian Fandrych
Jón Karl Helgason
Robert E. Norton
Gianluca Paolucci
Hans Rainer Sepp
Claus Zittel

Direzione editoriale:

Marco Battaglia
Irene Bragantini
Marcella Costa
Francesco Fiorentino

Direttore responsabile:

Luca Crescenzi

Direttore editoriale:

Maurizio Pirro

Redazione:

Luisa Giannandrea

L'Osservatorio Critico della Germanistica è a cura di Maurizio Pirro

Progetto grafico:

Pringo Group (Pringo.it)

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico Semestrale

Studi Germanici è una rivista peer-reviewed di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 00153 Roma

STUDI GERMANICI



Istituto Italiano di
STUDI GERMANICI

20 | 2021

Indice

7 Editoriale

Saggi

- 13 Hermeneutik des Vieldeutigen
Günter Figal
- 39 Der entnaste Gatte. Das thesesianische Wien im Spiegel der Posse
Der Geburtstag von Franz von Heufeld
Hermann Dorowin
- 57 Estetica della distanza. Geometrie nel teatro di Jakob Michael
Reinhold Lenz
Cristina Fossaluzza
- 77 Schillers *Maria Stuart* und die Kommunion. Religion, Religiosität
und Literatur am Ende des Jahrhunderts der Aufklärung
Wolfgang Braungart
- 103 Le varietà dell'amore. Dopo *Rilke 1904*: ancora Kierkegaard?
Alberto Destro
- 121 Voler credere. Gioco e magia in *Homo Ludens*
Francesco Restuccia
- 139 «Wörter, die Geschmack (aber auch Geruch) haben». Zur Per-
zeption von Sprache bei Lese- und Übersetzungsprozessen im
universitären DaF-Kontext
Beate Baumann

Ricerche

- 163 Il giudizio di Giorgio Vigolo su Arnold Schönberg tra legittimazione
dell'*Entartung* e motivi anti giudaici
Paolo Dal Molin
- 185 «Die Umkehr ist dem Menschen immer möglich». La *late first letter*
di Hilde Domin a Konrad Adenauer del 27 gennaio 1960
Lorenzo Bonosi

205 Persistenza e falsificazione. Vicenda autobiografica nell'ultima
produzione artistica di Ingmar Bergman
Giovanni Za

225 Osservatorio critico della germanistica

341 Abstracts

347 Hanno collaborato

Il giudizio di Giorgio Vigolo su Arnold Schönberg tra legittimazione dell'*Entartung* e motivi antigioiudaici

Paolo Dal Molin

Poeta della *Linea della vita* e del *Canto del destino*, prosatore delle *Notti romane*, filologo dei *Sonetti* di Giuseppe Gioachino Belli e traduttore di Friedrich Hölderlin, Giorgio Vigolo esercitò la critica musicale per trent'anni, a partire dalla fine della Seconda guerra mondiale. Scrisse di musica per «L'Epoca» (1945-1946), «Risorgimento liberale» (1946-1948), «Il Mondo» di Pannunzio (1949-1966) e il «Corriere della Sera» (fino al 1975), e tenne rubriche radiofoniche sul Terzo programma (*Punto contro punto* 1948-1959, *Taccuino musicale* 1963-1965, *Musica e Poesia* 1965-1976). Due libri raccolgono selettivamente la sua produzione critico-musicale, che fa tutt'uno con il resto della sua opera di letterato: *Mille e una sera all'opera e al concerto*, antologia d'autore degli articoli giornalistici, e *Diabolus in musica*, florilegio postumo di saggi, editi o inediti, e testi radiotrasmessi¹.

Il presente contributo studia i maggiori commenti di Vigolo su Arnold Schönberg, quelli pubblicati nel «Mondo» e quelli annotati

¹ Ringrazio sentitamente Clementina Casula, Luca Lecis, Jonathan Pradella e l'autore o l'autrice di uno dei due referaggi anonimi per i loro preziosi suggerimenti. Cfr. Giorgio Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Sansoni, Firenze 1971 (d'ora innanzi *Mille e una sera*) e Giorgio Vigolo, *Diabolus in musica*, a cura di Cristiano Spila, Zandonai, Rovereto 2008. Diversi studi hanno collocato ed esaminato la produzione critico-musicale di Vigolo, in particolare Raffaele Manica, *Vigolo saggista musicale*, in *Conclave dei sogni. Giornata di studio per il centenario della nascita di Giorgio Vigolo*, a cura di Leonardo Lattarulo *et al.*, Tipografia della Biblioteca Nazionale Centrale, Roma 1995, pp. 28-43; Maria Teresa Arfini, *La sinestesia nella critica musicale del Novecento: il caso Vigolo*, in *Le parole della musica. III*, a cura di Fiamma Nicolodi – Paolo Trovato, Olschki, Firenze 2000, pp. 255-276; Cristiano Spila, *Introduzione. Le meditazioni musicali di Giorgio Vigolo*, in Vigolo, *Diabolus in musica*, cit., pp. VII-XXII; Sarah Decombel, *Lo scrittore come critico musicale: Barilli, Bontempelli, Savinio e Vigolo*, Tesi di dottorato, Università di Ghent, 2012. Sul progetto autoriale del *Diabolus in musica*, confluito solo in parte nella pubblicazione del 2008, cfr. Veronica Tabaglio, *Diabolus in musica di Giorgio Vigolo: una proposta di edizione*, in «Studi e problemi di critica testuale», 86 (2013), 1, pp. 167-188.

dal poeta nei propri appunti privati. Tra il 1948 e il 1976 Vigolo affidò infatti lo svolgimento del proprio pensiero a una serie di quaderni personali, chiamati *Ideenklavier* o *Ideari*, gradualmente desecretati dopo la sua morte e trascritti nel 2017 da Veronica Tabaglio². Dopo la «grande concentrazione speculativa e teorica degli anni Venti»³, essi rivelano le tracce di un pensiero frammentario, carsico, letterario ed erudito più che filosofico, solitario e solipsistico, che si manifesta talora con punte d'immediatezza, radicalità, acredine, ecc., destinate a essere arrotondate, spezzate o totalmente nascoste negli scritti editi. In questa sorta di zibaldone vigoliano si trovano anche abbozzi o complementi di articoli su Schönberg per «Il Mondo» e, più in generale, idee che innervano le opinioni del critico sul compositore o a esse strettamente correlate.

L'interesse del giudizio di Vigolo su Schönberg è duplice, sebbene alcune tesi siano comuni a quelle di altri critici: esso esprime in campo musicale la peculiare linea romantica e antimodernista del poeta⁴ e recepisce palesemente alcuni motivi della tradizione occidentale sul giudaismo e l'antigiudaismo. Con quest'ultimo termine intendiamo, seguendo la ricostruzione e sistematizzazione proposta da David Nirenberg, non l'avversione e la lotta contro il popolo ebraico (antisemitismo), bensì un modo, concorrente e coestensivo alla costruzione del pensiero occidentale, di considerare e interpretare l'ebraismo, l'ebraicità e la cosiddetta questione ebraica⁵.

I prossimi paragrafi esaminano un insieme di testi di Vigolo – articoli apparsi sul «Mondo» e appunti relativi degli *Ideari* – risalenti alla seconda metà del 1951, scaturiti rispettivamente dalla notizia della morte di Schönberg, avvenuta il 13 luglio (§ 1), dalla conoscenza di *Der Tanz um das goldene Kalb*, eseguito in prima mondiale a Darmstadt il 2 luglio ma recensito da Vigolo il 3 novembre, e dal concerto commemorativo del compositore, organizzato all'Accademia Filarmonica Romana tre giorni dopo (§ 2). Infine viene analizzato il breve giudizio, affatto criptico, su *A Survivor from Warsaw*, formulato un anno prima da Vigolo nella recensione a stampa della prima esecuzione italiana della cantata (§ 3). Di fronte a una valutazione

2 Veronica Tabaglio, *Gli Ideari inediti di Giorgio Vigolo. Edizione e commento*, Tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia, 2017 (d'ora innanzi *Ideari*).

3 Cfr. Cristiano Spila, *Il sogno delle pietre. Romanticismo e antimodernismo nella poetica di Giorgio Vigolo (con un'appendice di testi inediti)*, Vecchiarelli, Roma 2007, p. 47.

4 Cfr. Spila, *Il sogno delle pietre*, cit.

5 Cfr. David Nirenberg, *Anti-Judaism. The Western Tradition* (2013), trad. it. di Giuliana Adamo – Paolo Cherchi, *Antigiudaismo. La tradizione occidentale*, Viella, Roma 2016, pp. 11-14.

di Schönberg complessivamente omogenea, come appare nel tempo quella vigoliana sul compositore, anteporrò, per agio argomentativo, l'analisi di formulazioni del giudizio più distese (fine 1951, §§ 1-2) a quella di una glossa anteriore ma decisamente contratta (settembre 1950, § 3).

I motivi e le figure che emergono nei testi e nei passi studiati, relativi a Schönberg o che spiegano il pensiero di Vigolo su di lui, animano due temi di fondo della riflessione del poeta nonché un terzo tema correlato: la degenerazione nelle lettere e nelle arti (§ 1), il conflitto di germanesimo e giudaismo nella cultura europea (§ 2), la cosiddetta *Urtümlichkeit* ebraica (§ 3).

Questo saggio adotta però una prospettiva musicologica. Studia il giudizio di Vigolo su Schönberg, distinguendo fra i due tipi di destinazione delle fonti che lo documentano, ossia le colonne del «Mondo» e le carte degli *Ideari*; e considera gli scritti pubblici come la punta di un iceberg di cui gli appunti privati sono una parte sommersa, utilissima alla comprensione e all'allargamento della prospettiva critico-musicale. Pertanto, le pagine che seguono nascono e rimangono imperfette per le ricerche vigoliane e più in generale letterarie, giacché queste ultime non intenderebbero, opportunamente, i commenti su Schönberg come un oggetto di studio in sé. Al contrario lo tratterebbero, quale sembra effettivamente essere, come un'apparenza di costanti tematiche e motiviche proprie di un pensiero intermittente sui suddetti temi, da inseguire con maggiore rigore filogenetico; e muoverebbero probabilmente in senso opposto, cioè dagli *Ideari* verso gli scritti pubblici, percorrendo i loro eventuali altri avantesti⁶.

1. IN MORTE DI SCHÖNBERG (SULL'*ENTARTUNG*)

Tre settimane dopo la notizia della morte di Schönberg, in ritardo rispetto ad altri periodici italiani, «Il Mondo» del 4 agosto 1951 pub-

6 Un esempio eloquente anche per chi si avvicina al Vigolo musicografo viene dai motivi della clausura, del carcere e della «desmofilia», fra i primi ad essere autorevolmente rilevati nella sua opera (cfr. Gianfranco Contini, *Giorgio Vigolo* [1937], in Id., *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino 1974, pp. 131-132), che prendono forma – per fare qualche esempio sparso – in *Conclave dei sogni* (1935), nella recensione al *Fidelio* di Beethoven (10 novembre 1946, *Mille e una sera*, pp. 14-17), in quella al *Prigioniero* di Luigi Dallapiccola udito alla radio (Giorgio Vigolo, *Il prigioniero dodecafonico*, in «Il Mondo», 17 dicembre 1949, p. 15, *Mille e una sera*, pp. 35-37) e in vari luoghi degli *Ideari*, con riferimento ad un'osservazione del Campanella in *Del sommo bene metafisico*: cfr. *Ideari*, pp. 365 (1953), 458 (1954), 731 (1964), 900 (1969).

blica il necrologio del compositore firmato da Vigolo⁷, che lo aveva parzialmente abbozzato nei propri *Ideari* il 22 luglio, senza significative differenze⁸. Come molta critica musicale del tempo, anche in questa pagina Vigolo fornisce poche notizie biografiche, sebbene l'occasione commemorativa si prestasse a farlo, preferendo esprimere un giudizio estetico. All'inizio del testo, un fugace cenno alle origini di Schönberg nell'*humus* viennese di fine Ottocento serve a individuare la matrice della sua arte e a situare la prima delle fasi creative schönberghiane, che sono, secondo Vigolo: l'esordio nel decadentismo austriaco, il momento da «anarchico bonario» (*Pierrot lunaire*) e la svolta dinamitarda (il metodo di composizione con dodici suoni). Un simile prospetto – o meglio lo schema che gli soggiace – collima con quello già impostato nei secondi anni Venti dai «diadochi musicali di Croce» (l'epiteto è vigoliano)⁹. Agli occhi di costoro, infatti, Schönberg era soltanto un epigono tardo-romantico, capace di trovate improduttive con frammenti di Wagner e gesti alla maniera di Debussy, diventato poi il «protagonista di un dramma senza via di uscita» (l'espressionismo e l'atonalità), e isolatosi infine dal mondo «nel parossismo intellettualistico d'un sistema»¹⁰.

Nel necrologio apparso sul «Mondo» si notano tuttavia almeno quattro particolari importanti per il presente studio. In primo luogo, Vigolo inserisce l'esordio di Schönberg in una linea di decadenza macabra e morte opulenta della cultura occidentale, e ne assimila lo stile al «floreale funebre» e ai sontuosi sepolcri familiari dei «grandi banchieri». Sono le stesse immagini che il poeta impiega anche nei commenti su un altro compositore ebreo, il Gustav Mahler dei *Kindertotenlieder* e sinfonista¹¹, e che riappaiono alcuni anni più tardi,

7 Giorgio Vigolo, *Arnold Schönberg*, in «Il Mondo», 4 agosto 1951, p. 11.

8 *Ideari*, pp. 180-181 («Schönberg»). Nelle parti corrispondenti l'appunto degli *Ideari* e il necrologio pubblicato coincidono o restano molto vicini.

9 Cfr. *Ideari*, p. 381 (agosto 1953). Ma nel 1962 Vigolo rimpiangerà i «pilastristi» dell'estetica musicale crociana (*ivi*, p. 689).

10 Guido Pannain, *Arnold Schönberg*, in «La Rassegna musicale», 1 (1928), 11, pp. 591-603: 597, saggio fra i più documentati della prima fase ricettiva italiana (1913-fine anni Venti). Sulla ricezione italiana di Schönberg nel primo Novecento cfr. in particolare Fiamma Nicolodi, *Gli esordi della Scuola di Vienna in Italia fino alla Seconda guerra mondiale*, in «Rivista italiana di musicologia», 48 (2013), pp. 211-242 e Gianmario Borio, *Schönberg e la cultura italiana: storia di un rapporto contraddittorio*, in «Cara scientia mia, musica». *Studi per Maria Caracci Vela*, a cura di Angela Romagnoli et al., Edizioni ETS, Pisa 2018, pp. 649-682.

11 Cfr. Giorgio Vigolo, *Il caso Mahler*, in «Il Mondo», 20 ottobre 1951, p. 11 (*Mille e una sera*, pp. 116-119) e *Ideari*, pp. 226-227 (26 novembre 1951).

fissate dunque, a proposito dei *Gurre-Lieder* schönberghiani¹². Tali traslati botanici e cimiteriali dipendono dall'idea vigoliana – che qui riattingiamo da un appunto coevo degli *Ideari* – secondo la quale il mondo musicale classico-romantico austro-tedesco costituisce l'ultimo «guscio» protettivo del «fiore ellenico» (tramandato «pur indurito» dalla civiltà mediterranea antica a quella europea moderna)¹³ e al contempo coltiva in seno il suo gigantismo e la sua rottura¹⁴.

In secondo luogo, il necrologio caratterizza il periodo creativo intermedio di Schönberg con riferimento alle qualità stilistiche della versione tedesca del *Pierrot lunaire* posta in musica, ben più pregevole per Vigolo dell'originale francese di Albert Guiraud («grazioso rigattiere di tutte le carabattole decadentistiche»): lo Schönberg inizialmente «bouleversé par Wagner e principalmente dal *Tristano*», avrebbe trovato nelle traduzioni di Otto Erich Hartleben «l'aggancio fra la maniera decadentistica [di Guiraud] e quella espressionistica [di Hartleben]» e dunque l'ispirazione per una sorta di *Tristano* ricercato e «leggermente sadico», fatto di brandelli postwagneriani efficacemente straniati¹⁵.

In terzo luogo, il poeta considera (erroneamente) il metodo di composizione con dodici suoni come un inesorabile automatismo logico-compositivo, micidiale per la libertà dell'artista: da questa confusione sgorgano, tanto negli appunti degli *Ideari* quanto negli articoli per «Il Mondo», le metafore del carcere, del compiacimento del carcere e della claustrofilia, che ammorberebbe i compositori «dodecafonici»¹⁶.

In quarto e ultimo luogo, il necrologio contiene una variante dell'accusa di intellettualismo rivolta a Schönberg, assai corrente nella critica musicale neoidealistica ma non solo, e ben riassunta nella sentenza pronunciata da Guido Pannain nel 1928: «egli è tutto logica e qui è la sua perdita come artista», a dire che fallisce esteticamente. Per Vigolo, infatti, le «più dogmatiche composizioni schönberghiane», cioè le opere dodecafoniche e in particolare quelle strumentali, pongono «il problema capitale della musica contemporanea», ossia il problema dei limiti sensoriali rispetto alle infinite possibilità dello spirito, che può elaborare invece a piacimento «innovazioni puramente tecniche e cerebrali»¹⁷.

12 Giorgio Vigolo, *I Gurre-Lieder di Schoenberg*, in «Il Mondo», 30 ottobre 1956, p. 11 (*Mille e una sera*, pp. 342-344).

13 *Ideari*, p. 320 («I Gusci [Die Schalen]», maggio 1953).

14 Cfr. *infra* nel testo, dove rimanda alla nota 20.

15 Gli ultimi tre virgolettati provengono da Vigolo, *Arnold Schönberg*, cit.

16 Cfr. la nota 6.

17 Vigolo, *Arnold Schönberg*, cit.

In generale, mausolei dorati e *kitsch*, onoranze *Jugendstil*, maschere alessandrine e ciniche, artisti ammorbatati e formalismo compongono nel testo apparso sul «Mondo» del 4 agosto 1951 le figure e i motivi letterari e culturali di un assunto che, nel *corpus* vigoliano esaminato, affiora già nei secondi anni Quaranta ed è successivamente elaborato: l'*Entartung*, piaccia o meno (e a Vigolo non piace), rappresenta un possibile approdo della *décadence* europea ed è quindi una categoria chiave, d'indubbia pertinenza e validità, per comprendere la cultura del continente.

Nell'*Ideenklavier* scorrono rinvii e riferimenti vari alla letteratura su cui Vigolo può aver coltivato questa convinzione: dal *Giudaismo nella musica* di Wagner (*Das Judentum in der Musik*, 1850) al *Caso Wagner* di Nietzsche (*Der Fall Wagner*, 1888), all'*Entartung* del sociologo, ebreo cosmopolita e poi leader sionista Max Nordau (1892)¹⁸, al *Doktor Faustus*¹⁹, passando per letture di medicina, psicologia e psicopatologia. Così si legge in un appunto, sempre del 1951:

Come a certi delirii, e stati di esaltazione nelle psicopatie succede la fase di defervescenza – così al delirio di esaltazione musicale che ha toccato le sue punte più alte nel diagramma con Wagner, Strauss segue la fase depressiva, la caduta nel baratro della tristezza e della mania di suicidio ecc. il cui punto più basso è Schönberg-Webern (delirio di collasso)²⁰.

E qualche mese dopo, sempre negli *Ideari*, l'Adrian Leverkühn manniano rappresenta – proprio come aveva temuto Schönberg – l'emblema di molta musica contemporanea, «il più musicista del Novecento»²¹.

Di conseguenza, Vigolo denuncia il sequestro nazista dell'*Entartung* a scopi discriminatori e persecutori, e soprattutto le conseguenze culturali di una simile, tragica appropriazione, che a suo dire sono: la delegittimazione della categoria stessa; la riabilitazione in chiave antinazista di opere comunque sintomatiche, per lui, del tragico

18 Cfr. *Ideari*, p. 517 (23 settembre 1955).

19 Un primo rinvio si legge nel marzo del 1950 (cfr. *ivi* p. 96). Vigolo cita dalla traduzione italiana di Ervino Pocar apparsa l'anno prima.

20 *Ideari*, p. 241. Si noti che Wagner sarà la pietra di paragone per il giudizio sui tre monodrammi di Schönberg presentati al Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia nel 1963 (*Erwartung*, *Die glückliche Hand*, *Von heute auf morgen*), in occasione del quale fu programmato anche *Parsifal*, per celebrare il 150° anniversario della nascita del compositore. Cfr. Giorgio Vigolo, *Il Festival veneziano*, in «Il Mondo», 7 maggio 1963, p. 21 (*Mille e una sera*, p. 609).

21 *Ivi*, p. 277 (agosto 1952). Cfr. anche il testo su Mann: Giorgio Vigolo, *L'ultimo sinfonista*, in «Il Mondo», 23 agosto 1955, p. 15 (*Mille e una sera*, pp. 291-294).

declino dell'Occidente; la produzione postbellica di arte degenerata perché bandita dai nazisti nel passato recente. Già nel dicembre del 1948, egli infatti annota:

Che Hitler facesse delle Esposizioni di Monaco a base di floride madri, e paffuti poppanti, non è una buona ragione perché noi si debba oggi fare – per dispetto a lui – della sola arte del disgustoso e del ripugnante.

Questa sarebbe anzi una maniera di farsi ancora governare da Hitler, sia pure alla rovescia; ciò che in realtà sta accadendo in molta parte della terra²².

Diversi anni dopo, a fine agosto del 1965, il poeta estende con simili posizioni un più ampio «Decadentismo e degenerazionismo» (*Ideari*), nel quale contesta la rassegna dei *Recenti studi sull'espressionismo* di Paolo Chiarini, uscita l'anno prima su «Studi germanici»²³. A propiziarne la redazione sono presumibilmente i settant'anni di Carl Orff, cui Vigolo dedica un articolo celebrativo, apparso il 14 settembre successivo e indebitato con l'appunto, nel quale (per la prima volta?) il pensiero vigoliano sul destino storico dell'*Entartung* viene finalmente a galla. Sul «Mondo» si legge infatti che, in quanto «non-degenerata», la musica di Orff è stata ingiustamente declassata a «borghese o fascista» (il poeta critico-musicale poteva allora ignorare la complessità della posizione del musicista rispetto al Terzo Reich²⁴), e soprattutto che: «Per il solo fatto che il giudizio di *entartete Kunst* sia stato legiferato dai nazisti, esso viene sottratto ad ogni indagine storica o revisione critica e accettato dogmaticamente, subito, sia pure alla rovescia come un nuovo modulo di valori»²⁵.

Non sorprenderà allora che anche Theodor W. Adorno sia un bersaglio di Vigolo, e che gli scritti del tedesco sulla musica del Novecento rappresentino per lui l'emblema del riscatto postbellico della «musica degenerata». Il poeta intrattiene con il filosofo e i suoi seguaci nel campo musicale un rapporto controverso, quasi sempre ostile nelle pagine diaristiche e variabile nei testi pubblici. In questi ultimi, Vigolo si mostra dialettico ed eventualmente positivo con l'Adorno e

22 *Ideari*, p. 49.

23 Paolo Chiarini, *Recenti studi sull'Espressionismo*, in «Studi Germanici», 2 (1964), 2, pp. 104-116.

24 Michael H. Kater, *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits*, Oxford University Press, New York 2000, pp. 111-143.

25 Giorgio Vigolo, *I settant'anni di Orff*, in «Il Mondo», 14 settembre 1965, p. 15 (*Mille e una sera*, p. 698). La stessa riflessione resta in filigrana, ma inconfessata, nel precedente articolo su Orff: Giorgio Vigolo, *Classico popolare*, in «Il Mondo», 3 gennaio 1953, p. 11 (*Mille e una sera*, pp. 179-181).

gli adorniani critici di musica «romantica»²⁶, mentre resta fermamente censorio, con rarissime eccezioni, quando le posizioni espresse sulla musica di Schönberg o delle avanguardie gli sembrano difendere il tipo di modernismo da lui biasimato. Se l'«Invecchiamento della nuova musica» di Adorno costituisce agli occhi del poeta un rinsavimento²⁷, la rilettura della *Philosophie der neuen Musik* nell'anno in cui è pubblicata in italiano suscita ancora questa reazione negli *Ideari*: «Noi stiamo scontando oggi le camere a gas di Hitler con la musica di Schönberg e con la filosofia della musica di Adorno»²⁸. E un anno dopo, Vigolo registra così, sempre nei propri quaderni segreti, un'eco della prima Settimana Internazionale di Nuova Musica:

La estraniamento della Neue Musik dal sentimento umano, e dalla musica come è amata dall'universale (un universale che va dall'uomo del popolo, dalla ninna nanna alla natura, agli uccelli ecc.) – questa estraniamento di marca tedesca, questa desensibilizzazione maniaca e fanatica di marca tedesca non è l'analogo dell'altra estraniamento che rese così mostruosamente insensibili i nazisti di fronte al macabro totalitarismo delle camere a gas, dei forni crematori? Anche lì si trattava di vincere il comune sentimento di pietà, di compassione per attuare delle strutture, per razionalizzare tutto il materiale sociale, per creare delle spaventose serie più o meno dodecafoniche di crimini. È sempre la stessa mentalità teutonica, lo stesso totalitarismo estraniato dalla realtà vivente e sofferente dell'umano. [...] La stessa fanatica e rigida osservanza della Legge Gesetz o Torah che sia. Mi dicono per di più che a Palermo, ora, in una specie di Festival della Nuova Musica, capeggiato da tedeschi che suggestionano giovani delle università italiane con le più fanatiche teorie – uno di questi (Bortolotto?) dopo avere cominciato una linea di filiazione razziale dei musicisti Bach, Beethoven, Wagner, Schönberg – aggiungeva che Haydn bisogna metterlo nel forno. Siamo all'asse musicale Roma-Berlino e alle camere a gas contro i milioni di altri uomini musicali di razza non ariana! o dodecafonica²⁹.

I prossimi paragrafi provano a gettare ulteriore luce sulle prime tracce, negli scritti vigoliani in questione, di questo tipo di associazioni, fino a quella tra avanguardia musicale, ortodossia fanatica e strumenti dello sterminio pianificato di massa. Si tratta di associazioni trovate anzitutto per Mahler e soprattutto per Schönberg, che sembrano

26 Cfr. Giorgio Vigolo, *Statica e dinamica*, in «Il Mondo», 10 novembre 1959, p. 14 e Id., *Il Lied romantico*, in «Il Mondo», 18 dicembre 1962, p. 21 (*Mille e una sera*, pp. 456-458 e 585-587). Cfr. anche *Ideari*, pp. 624-625.

27 Cfr. Giorgio Vigolo, *Il martello di Adorno*, in «Il Mondo», 28 giugno 1957, p. 14. L'impressione dura poco però: cfr. *Ideari*, pp. 689-690 (9 agosto 1962).

28 Cfr. *ivi*, p. 586 (4 aprile 1959).

29 *Ivi*, pp. 609-610 (20 maggio 1960).

diventare poi automatiche ogni qual volta il critico si confronti con la «nuova musica», in particolare quella prodotta, mediata o soltanto influenzata, da esponenti di cultura ebraica (Schönberg, Adorno, i loro seguaci)³⁰. Accade in modo esplicito nei diari e invece occulto o surrettizio nella critica giornalistica.

2. IN TESTAMENTO E MEMORIA DI SCHÖNBERG (SU GERMANESIMO VS. GIUDAISMO)

A tre mesi dalla pubblicazione del necrologio, sul «Mondo» del 3 novembre 1951 Vigolo presenta le stagioni concertistiche organizzate dall'Accademia Filarmonica Romana e dall'Accademia nazionale di Santa Cecilia, che programmano entrambe, rispettivamente il 6 novembre e il 19 dicembre seguenti, una commemorazione di Schönberg. Lo stesso articolo coglie l'occasione di commentare *Der Tanz um das goldene Kalb* (*La danza intorno al vitello d'oro*), l'estratto dal *Moses und Aron* (1923-1937) presentato a Darmstadt in forma di concerto il 2 luglio precedente (pochi giorni prima che Schönberg morisse) e presto caricato nella critica di valore testamentario³¹. Scrivendo sulla traccia di recensioni altrui e forse di un ascolto avvenuto tramite la radio, il poeta sottolinea il tratto per lui terribilmente icastico e «ultrafigurativo» della grande scena, rispetto alla sua scrittura musicale che egli invece presume essere risolutamente astratta, perché «ispirata ai più rigidi dettami dodecafonici»; e nel farlo Vigolo enfatizza gli olocausti tribali, «l'effetto brutale ma formidabile», «l'orgia di devastazione», la «spasmofilia espressionistica», non senza punte ironiche («non mancano mendicanti, vecchi e un giovinetto fanatico invasato di nazionalismo. Poiché in questo capitolo della storia del gusto l'uccisione rituale di un certo numero di vergini è altrettanto richiesta quanto quella di un certo numero di quaglie da un cacciatore che si rispetti, anche qui il salmo finisce in gloria: quattro giovani, non ancora toccate da maschio, vengono offerte al piacere dei sacerdoti addetti [ecc.]»³²).

Simili esiti nell'arte di Schönberg perterrebbero secondo Vigolo alla sua ebraicità e rappresenterebbero la smisurata rivincita della figura, dell'immaginazione e dei sensi, nel suo ultimo dramma musicale,

30 Cfr. per esempio *ivi*, pp. 652-653 («Adorno e il *Faust* [di Goethe] ammirato ebraicamente», 18 settembre 1961).

31 A proposito della primissima ricezione di quest'opera, cfr. Paolo Dal Molin, «*Der Tanz um das goldene Kalb* di Arnold Schönberg a Darmstadt. Testamento artistico o compromesso tradito?», in «Studi e ricerche», 13 (2020), pp. 127-136.

32 Giorgio Vigolo, *Il vitello d'oro*, in «Il Mondo», 3 novembre 1951, p. 11.

rimasto eloquentemente incompiuto secondo il poeta, per un «conflitto di concezione, irrisolto» nell'autore³³. Prima di prendere questa forma nella recensione al *Moses und Aron* pubblicata ben più tardi, nel gennaio 1966³⁴, simili argomenti occupano Vigolo pochi giorni dopo la stampa del suo *Vitello d'oro* sul «Mondo», all'uscita dall'annunciato concerto commemorativo tenutosi all'Accademia Filarmonica Romana il 6 novembre 1951. Il programma annoverava tre opere di Schönberg per voce accompagnata dal pianoforte o da piccolo ensemble, appartenenti al secondo e al terzo periodo, secondo la periodizzazione legittimata dallo stesso Vigolo: *Das Buch der hängenden Gärten* (1908-9), *Pierrot Lunaire* (1912) e l'*Ode to Napoleon Buonaparte* (1942). L'articolo del 17 novembre si concentra però prevalentemente sulla vocalità del *Pierrot*, scelta propiziata dall'esibizione di Marya Freund nel ruolo solistico, autorevole interprete dello *Sprechgesang* richiesto dall'opera³⁵. Qui ricompare anzitutto in altra veste il motivo della magniloquenza spezzata e soffocata, con evocazione dell'*alter ego* letterario italico di Mahler (D'Annunzio)³⁶. Dopodiché Vigolo approfitta del concorso di una dizione appunto «autentica e fedele» della specifica tecnica vocale schönberghiana, fonograficamente trasmissibile con i mezzi contemporanei, per stabilire un contrasto con la «vera» lettura e pronuncia della Bibbia ebraica, irrimediabilmente perdute. Ma in chiusura del pezzo, il poeta torna sulla prestazione di Freund, circoscrivendo la portata delle sue precedenti «considerazioni accessorie – passate per la mente durante l'ascolto – sulle varie 'guerre di suoni' che gli uomini, pur di accapigliarsi in qualche modo, hanno fatto non solo sulle 'serie' e le tonalità, ma perfino sulle vocali»³⁷.

In realtà, simili «considerazioni» non sono affatto «accessorie» o occasionali nel pensiero di Vigolo, o meglio: lo sono nelle cronache musicali coeve, non nei suoi appunti privati. Un passo degli *Ideari* del giugno 1953, per esempio, riconduce la dodecafonia all'*ars algebrica* di Gerolamo Cardano, quindi all'*ars combinatoria* di Ramon Llull, e tramite

33 Giorgio Vigolo, *L'assoluto infigurabile*, in «Il Mondo», 18 gennaio 1966, p. 15 (*Mille e una sera*, pp. 711-713: 712).

34 *Ibidem*. Gli indici e il faldone del *Diabolus in musica* progettato da Vigolo contengono un *L'infigurabile nella musica*, con particolare riferimento a Schönberg: qui però il poeta «riconduce la prima vera autocoscienza dell'infigurabile musicale alle dichiarazioni e alle opere di Beethoven» (Tabaglio, *Diabolus in musica*, cit., p. 181).

35 Giorgio Vigolo, *La voce della sibilla*, in «Il Mondo», 17 novembre 1951, p. 11.

36 Il parallelismo si trova già accennato un mese prima, nella recensione, sostanzialmente positiva, all'Ottava sinfonia di Mahler, e riguarda altrove anche Richard Strauss: cfr. Giorgio Vigolo, *Mahler tra due secoli*, in «Il Mondo», 20 ottobre 1951 (*Mille e una sera*, pp. 116-118).

37 Vigolo, *La voce della sibilla*, cit.

le pratiche di quest'ultimo alla loro spinta originaria nelle «interpretazioni talmudiche e cabalistiche [...] di dare ad ogni lettera dell'alfabeto ebraico un profondo significato esoterico»³⁸. Tuttavia l'appunto che qui interessa maggiormente è «L'apologetica schönberghiana», seconda e ultima pagina degli *Ideari* interamente dedicata al compositore, che il poeta scrive evidentemente a caldo «dopo il conc[erto] alla Filarmonica»³⁹. Provocato dalle note di sala di Roman Vlad (fra i primi recettori in Italia della *Philosophie der neuen Musik* di Adorno), Vigolo contesta la lettura dialettica di Schönberg, opponendo ad essa proprio l'assenza di «un intimo, profondo motivo spirituale» unificatore di tutta la sua musica, l'incapacità insomma di dialettizzare le sue «presunte antitesi». Queste ultime, infatti, non sarebbero in Schönberg altro che un «rapsodico nomadismo», un vagabondaggio «fra i paesi e le teorie, roso soltanto da un costante programma di livore» e mosso da «motivi contingenti od empirici» privi di «ogni sostrato ideale».

«I paesi e le teorie» a cui Vigolo si riferisce sono anzitutto l'Europa e l'ultimo «guscio» della sua civiltà, la Germania (nel senso di *koiné* musicale classico-romantica austro-tedesca) e il «mondo armonico-tonale». I loro eccessi e la loro decadenza non avrebbero trovato in Schönberg un riparo, ma anzi il maggiore demolitore mediante l'atonalità e la dodecafonia, che il poeta associa alla cultura di Israele⁴⁰. Quindi la pace perduta e il compromesso postbellico saranno raggiunti in un terzo luogo, nel rifugio americano: qui Schönberg può, secondo Vigolo, «tornare alla tonalità» dopo averla rasa al suolo nel vecchio continente⁴¹ nonché risolvere il fallimento della propria musica mutandola in «colonna sonora di propaganda bellica»⁴².

38 *Ideari*, pp. 341-343 («La dodecafonia, una ars magna, una musica *algebraica*», 14 giugno 1953).

39 *Ivi*, pp. 213-215. Le prossime citazioni, fino a nuova indicazione, provengono da qui.

40 In altri luoghi degli *Ideari* si legge a questo proposito: «Nelle arti in genere e nelle musiche è anche da tener conto del fortissimo impulso iconoclastico, antfigurativo (arte astratta, dodecafonia) che viene dalla risuscitata forza d'Israele e dal secondo comandamento di Geova» (*ivi*, p. 482, metà dicembre 1954). Un appunto più lungo, di poco posteriore, è forse ancora più eloquente: cfr. «Il riarmo dell'arte europea», *Ivi*, pp. 485-486 (fine dicembre 1954).

41 Il presunto ritorno di Schönberg alla tonalità è argomento dibattuto nel mondo musicale italiano dal settembre del 1946, dopo l'audizione al Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia della Seconda sinfonia da camera op. 38, per molti versi fraintesa. Il fondamentale capitolo *Lossage vom Material* della *Philosophie der neuen Musik* di Adorno e il saggio di Vlad *L'ultimo Schoenberg*, assai indebitato con quello (in «La Rassegna musicale», 21 [aprile 1951], 2, pp. 106-116), non riuscirono a ridurre i malintesi.

42 Questo passo dell'«Apologetica schönberghiana» prosegue paragonando l'*Ode*

I primi due temi di fondo e le relative tesi vigoliane assumono in queste note segrete forme più nette che nel necrologio del 4 agosto 1951 e nella recensione a *Der Tanz* del successivo 3 novembre, e la loro interdipendenza si esplicita. L'idea che la 'degenerazione' di Schönberg costituisca l'ulteriore stadio della decadenza postwagneriana si presenta, in effetti, ben più chiara di quanto non appaia nell'articolo del 4 agosto:

Egli [Schönberg] è sì distruttore implacabile della musica ma questa distruzione sorge dalla stanchezza del sensuale, dall'afa postwagneriana, dalla *Schwüle* di un mondo putrido e in disfacimento, e tutto quello che al massimo egli riesce a contrapporre alla snervatezza masochistica dei *Giardini pensili* [*Das Buch der hängenden Gärten*] è il vetriolo bianco del *Pierrot*⁴³.

Inoltre, l'invenzione del metodo dodecafonico – ritenuta un'astrazione cerebrale che annienta il figurativo spasmodico dopo un passaggio nel deforme – assume anch'essa più nettamente i connotati di un'operazione eminentemente ebraica, contrapposta alla cultura greco-latina tramandatasi fino alla «Germania del XIX secolo»:

Forse il vero elemento costante e autentico di Schönberg è ancora il suo profondo carattere razziale: l'ebraismo di Schönberg si impone talora, come originario e veramente *urtümlich*, come la sua vera forza. Con esso si spiegano moltissimi fatti di Schönberg, sia certo torbido fermento di decadentismo nel quale egli inzuppò il pane con acre gusto (*Pierrot, Gurre-Lieder* ecc.) sia – ma con molta maggiore importanza – la fondamentale antifiguratività della sua musica astratta e qui possiamo dire quasi ebraicamente ascetica, la tendenza mistica alla venerazione del Dio senza immagini, aniconico come si dice.

In questo – è forse il carattere più personale di Schönberg che si ricollega a tutto il movimento antifigurativo dell'arte contemporanea, movimento che reagisce e si contrappone storicamente, in una svolta di epoche da cui nessuno

to Napoleon Buonaparte ai «film hitleriani antinglesi sul Transvaal», ossia a *Ohm Krüger* di Hans Steinhoff. Cfr. l'appunto di poco posteriore, fra il 15 e il 23 novembre, in cui Vigolo enuncia lo scacco della dodecaфонia «come musica pura», che si appoggia per essere compresa «a testi di specifica e talora ultradinamica espressività, facendo così recitare il programma! anzichè sottointenderlo» (*Ideari*, p. 221). L'allusione a *A Survivor from Warsaw* è chiara. L'associazione dell'*Ode* e del *Survivor*, opere entrambe con testo recitato, alla musica per film è subito avanzata da vari critici a scopi denigratori. Studi recenti hanno invece documentato l'interesse di Schönberg per il cinema e la radio, e la loro influenza sulla sua poetica: cfr. per esempio Kenneth H. Marcus, *Schoenberg and Hollywood Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge 2016. Anche per *Der Tanz um das goldene Kalb*, Schönberg aveva autorizzato l'esecuzione senza la scena a patto che quest'ultima fosse rappresentata in un film proiettato durante la musica; cfr. Dal Molin, «*Der Tanz um das goldene Kalb*», cit.

⁴³ *Ideari*, p. 214.

sa cosa verrà dopo (se la gran notte o un altro giorno) – si contrappone alla grande civiltà figurativa mediterranea di cui il nostro paese è stato con la Grecia, il protagonista più significativo⁴⁴.

In una valutazione tutt'altro che originale della traiettoria che da Mahler conduce al rovesciamento schönberghiano della logica tonale, Vigolo innesca dunque una guerra di civiltà e religione che rimbomba in tutto l'*Ideenklavier*. Tale guerra, si scopre poi, scinderebbe in due la stessa produzione mahleriana, gran parte della quale vagherebbe nella medesima erranza fra opposte o distinte matrici. Lo rivela chiaramente un commento pubblico più tardo alla Quinta sinfonia di Mahler. Contrapposta alla ricerca di luce goethiana dell'Ottava, per il poeta in essa si estrinseca il «conflitto ario-semitico» che animerebbe il compositore, teso fra la curva melodica romantica portata all'eccesso, le «melodie liberty», da un lato, e le «desolate cantilene funebri», il grottesco, la «*koiné* linguistica dell'operetta», dall'altro⁴⁵.

In sostanza, per mettere a fuoco lo scontro di culture che a suo parere avverrebbe in Schönberg, Vigolo recupera distinzioni che l'idealismo tedesco aveva largamente usato a fini classificatori del passato e del presente, nella filosofia della storia e nella storia della filosofia. Nelle pagine di Hegel e di altri rilette da Nirenberg (in Heine per esempio, di cui Vigolo conosce certamente *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*) greco e ebreo indicano categorie e antinomie culturali ritenute storiche: greco significa pagano, mondano, naturale, esteta, mentre l'ebreo è deista, asceta, astratto, iconoclasta⁴⁶. Istigato dalla conoscenza di *Der Tanz um das goldene Kalb*, l'analogismo vigoliano ingloba anche la celebre equiparazione di Kant a Mosè stabilita dall'amato Hölderlin, per estenderla a Schönberg. Citato come vedremo nelle prime carte degli *Ideari*, il passo dell'epistolario hölderliniano che accosta formalismo kantiano e legge mosaica ritorna proprio nella recensione al *Moses und Aron* di Schönberg, tradotto di pugno dallo stesso Vigolo: «Kant è il Mosè della nostra nazione e l'ha tirata fuori dal suo rammollimento fra gli Egizi per condurla nel libero deserto della sua speculazione, portandole giù dalla sacra montagna una formidabile legge; ma invero essi danzano ancora dinnanzi ai loro Vitelli d'oro ecc.»⁴⁷. Tuttavia, mentre in Hölderlin l'astrazione kantiana della cosa in sé costituisce un transito necessario dello spirito tedesco,

44 *Ibidem*.

45 Giorgio Vigolo, *Mahler a Venezia*, in «Il Mondo», 6 ottobre 1964, p. 14 (*Mille e una sera*, pp. 666-667).

46 Nirenberg, *Antigiudaismo*, cit., p. 298.

47 Cfr. Vigolo, *L'assoluto infigurabile*, cit. (*Mille e una sera*, p. 713).

per quanto eccessivamente fiducioso nell'intelletto umano⁴⁸, in Vigolo l'astrazione schönberghiana rimane irrisolta, «fissata e strappata fuori da ogni processo dialettico»⁴⁹. Nel metodo di composizione con dodici suoni, in particolare, il poeta sembra vedere una sorta di «fanatico formalismo 'ebraico', un gioco logico costretto da regole il cui fine era quello di ridurre l'uomo a un prodotto meccanico di cause esterne», quale era per Jacobi condensato da Nirenberg la filosofia kantiana⁵⁰.

Tra i passaggi più espliciti sul dualismo schönberghiano e l'astrazione assoluta come ritorno «alle radici originarie della sua nazione e cioè al Dio d'Israele» figurano certamente quelli del «Mondo» in cui Schönberg diventa esempio di coscienza infelice (1959)⁵¹, che strappa, appunto, il «*Fürsichsein* (l'essere per sé)» da ogni processo dialettico, con effetti nefasti (1966)⁵².

3. SCHÖNBERG SUPERSTITE (SULLA *URTÜMLICHKEIT* EBRAICA)

Restano da chiarire cosa intenda Vigolo qualificando come «originario» e «urtümlich» (primitivo) l'ebraismo di Schönberg, «sua vera forza», e i modi e gli effetti di questa caratterizzazione. Il commento a *A Survivor from Warsaw* (1947) diventa, a questo punto, un documento fondamentale. Il giudizio estetico formulato da Vigolo sulla nuova cantata di Schönberg, udita in prima esecuzione italiana la sera del 13 settembre 1950, coincide solo parzialmente con quello dei maggiori critici crociani del tempo e di molti altri detrattori. Infatti, dove questi vedono solo una musica documentaria incapace d'assurgere ai ranghi dell'arte, Vigolo riconosce un «paesaggio d'anima». Questa metafora, si noti, anticipa il maggiore *topos* interpretativo di tutta la storia della ricezione, che proietta sull'opera schönberghiana l'immagine esiliaca del compositore e della sua protesta, alla stregua dell'*Ode to Napoleon Buonaparte*. Vigolo però non coglie il senso del coro finale di *A Survivor* (*Shemà Israel*) come momento di resistenza ebraica⁵³, e, evidentemente

48 Cfr. Elena Polledri, *L'utilità della poesia: la lettera di Hölderlin al fratello Karl del 1 gennaio 1799. Una proposta di lettura*, in «Studia theodisca», 2014, pp. 85-108: 100-101.

49 Vigolo, *L'assoluto infigurabile*, cit. (*Mille e una sera*, p. 712).

50 Nirenberg, *Antigiudaismo*, cit., p. 285. Diversa la posizione di Vigolo su Kant, suo oggetto di riflessione e fondamento teorico: cfr. la bibliografia in Tabaglio, *Diabolus in musica*, cit., p. 179, n. 1.

51 Vigolo, *I Gurre-Lieder di Schoenberg*, cit. Cfr. anche Giorgio Vigolo, *La coscienza infelice*, in «Il Mondo», 4 agosto 1959, p. 14.

52 Vigolo, *L'assoluto infigurabile*, cit. (*Mille e una sera*, p. 712).

53 Cfr. per esempio Amy Lynn Wlodarski, *Cavernous Impossibilities: Jewish Art*

impressionato dalla narrazione e dalla musica che precedono, scrive: «sulla composizione di Schönberg il greggio documento di cronaca pesa con l'acredine di una passione pratica, di un rancore non liberato nella serena visione dell'arte». Per quanto quest'ultima espressione sia fra le più correnti, quasi scolastica, nella critica variamente neoidealista italiana, nello specifico contesto oppone già, presumibilmente, la *Heiterkeit* greca – le cui fonti vigoliane sono molteplici, da Goethe a Nietzsche, fino a Werner Jaeger – al lato propriamente ebraico di Schönberg che si tratta qui di individuare.

Alcune affermazioni susseguenti nella recensione, a loro volta da comprendere, offrono vari spunti interpretativi al riguardo:

[I]l vecchio Schönberg ci regala nel suo Sopravvissuto di Varsavia un episodio discretamente atroce del ghetto di quella città in cui una quantità di poveri ebrei finiscono nelle camere a gas. È un paesaggio d'anima bruciato, carbonizzato, su cui non passa un soffio di consolazione o di speranza. Noi in realtà detestiamo le camere a gas non meno nella storia che nella musica; ma forse in quest'ultima ancora di più. È vero che questa composizione per voce recitante, orchestra e coro, raggiunge per la sua scabra e scarna violenza una terribilità biblica, tale da ricordare la distruzione dei poveri Amaleciti nel Libro dei Re (I, 15, 3). Ma tutte queste cose ci sembra abbiano più a che vedere con le guerre di religione che con la musica; e sulla composizione di Schönberg il greggio documento di cronaca pesa con l'acredine di una passione pratica, di un rancore non liberato nella serena visione dell'arte⁵⁴.

Si tratta di manifestazioni concise ed ellittiche, in un testo pubblico, di un ragionamento che occupa invece non poco le private riflessioni di Vigolo. Il 12 marzo 1950 il poeta aveva distinto nei suoi *Ideari* due tipi di «nuovo» in musica, l'uno proprio di «un'arte fatta per grazia, per amore, per invenzione, per reale crescita genuina», «positiva», «del sentimento», l'altro di «una non arte fatta per dispetto, per puntiglio», «negativa», «del risentimento»: da una parte accade il rinnovamento irriflesso nella continuità; dall'altra, il «nuovo procurato», che è continuazione «in termini negativi di atteggiamenti o motivi preesistenti e tuttavia presenti, anche se acutamente negati nella polemica». Un'aggiunta interlineare recava una metafora premonitrice: a differenza di Wagner con Beethoven e di quest'ultimo con Haydn e Mozart, «non v'è il più piccolino dei novecenteschi che non metta i padri in istato d'accusa, anzi nei forni»⁵⁵. La presunta furia iconoclasta dei musicisti

Music after 1945, in *The Cambridge Companion to Jewish Music*, ed. by Joshua S. Walden, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 244-257: 246.

⁵⁴ Giorgio Vigolo, *Clima neoromantico*, in «Il Mondo», 30 settembre 1950, p. 15.

⁵⁵ *Ideari*, pp. 93-94.

europei d'avanguardia diventa dunque qui forno crematorio, camera a gas della tradizione musicale occidentale, anticipazione in arte del secondo conflitto mondiale e degli strumenti di sterminio veri. Vigolo lo esplicherà in una polemica annotazione sull'emigrazione dei modernisti negli Stati Uniti, che egli evidentemente considera una comoda fuga, promotrice di cambiamenti stilistici per «l'influsso e il monito sociale di quel grande paese»⁵⁶. Lo «Schoenberg *ci regala*» della recensione a *A Survivor* è, dunque, puro sarcasmo e significa: Schönberg, dalla goethiana *Amerika* che pasce, *regala a noi* rimasti, sopravvissuti, tra le macerie.

Il riferimento veterotestamentario costituisce poi il reperto di un'altra costruzione di Vigolo che si innesta nella precedente. Nel caso specifico il poeta rinvia al Primo libro dei Re intendendo probabilmente il versetto del Primo libro di Samuele «uccidi uomini e donne, bambini e lattanti, buoi e pecore, cammelli e asini», che trascrive l'ordine divino dello sterminio degli Amaleciti, colpevoli di aver anteriormente ostacolato e assaltato a tradimento gli Ebrei durante l'esodo dall'Egitto e successivamente. I «*poveri* Amaleciti» annientati nella Bibbia dall'esercito di Saul (1 Sam 15), sono perciò antichi nemici dei «*poveri* ebrei» uccisi asfissati nella *Shoah*. Ma Amalek è anche il nemico degli ebrei per antonomasia a cui viene notoriamente ricondotto anche Hitler; e la guerra santa contro la sua stirpe – che è questione esegetica, teologica e morale complessa – ha suscitato svariate letture antisemite⁵⁷.

Non si tratta di un motto isolato in Vigolo, giacché a questa stessa intuizione associativa rinvia un appunto successivo, del giugno 1961, intitolato «I 'forni' dei *Salmi*». Il poeta vi menziona il passo di una versione del Salmo 37 (36), 20, che egli sostiene essere anteriore alla versione latina «Et inimici Domini ut decor pratorum marcescent, Quemadmodum fumus evanescent» («i nemici del Signore appassiranno come lo splendore dei prati, tutti come fumo svaniranno»). Citata solo in italiano nell'*Ideario*, questa traduzione reciterebbe: «i nemici di Dio, come il combustibile dei forni, svaniscono in fumo, svaniscono», e Vigolo la percepisce quale «strano presagio di Auschwitz ecc. (come del resto le crudelissime parole dei Re, che io citai una volta in un mio articolo a proposito del Sopravvissuto di Varsavia di Schönberg)!»⁵⁸.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 301-302 (10 gennaio 1953, sopra un ascolto del Concerto n. 3 per pianoforte e orchestra di Béla Bartók).

⁵⁷ Francesco Germinario, *Argomenti per lo sterminio. L'antisemitismo e i suoi stereotipi nella cultura europea (1850-1920)*, Einaudi, Torino 2010, p. 186.

⁵⁸ *Ideari*, p. 646.

Se qualche indagine ha consentito solo di avvicinarci alla fonte di Vigolo⁵⁹, non mancano nella Bibbia altri roghi di nemici e fornaci. Ma il punto non è questo. Il punto è che i quaderni di Vigolo, in genere categorici nella deplorazione del nazionalsocialismo e dei suoi esiti, appaiono qui gravati da analogie ingiustificate e decontestualizzanti che sfociano in tesi quantomeno riduzionistiche, assai sorprendenti per un frequentatore di Giacomo Debenedetti, Alberto Moravia, Elsa Morante e del pensiero di Maurice Blondel⁶⁰. Riferimenti selettivi e parziali all'Antico Testamento e a studi o saggi quali *La religion d'Israël* di Alfred Loisy (1901), *L'ebraismo e il problema cristiano* di Vladimir Solov'ëv (1884) alimentano in Vigolo, malgrado gli autori, l'identificazione di un non meglio specificato «carattere ebraico» con un'idea dello jahvismo originario e antico, e di quest'ultimo con primitività e rozzezza (agosto 1950)⁶¹, «sentimento astuto di tribù proiettato in una divinità vendicativa», che si manifesta nello sterminio del nemico, nell'aniconismo, nell'iconoclastia (settembre 1952)⁶²: tutto il contrario cioè del «carattere ellenico», vitale, solare, guardato attraverso la lente dell'idealismo tedesco e dei propri interessi letterari e musicali, sul quale Vigolo modella l'antinomia (16 luglio 1950)⁶³. Quindi, una nota del 25 novembre 1951 – di nuovo, cioè, a pochi giorni dalla commemorazione schönberghiana alla Filarmonica – enuncia la «sostanziale identità fra le due dottrine del sangue e del popolo eletto», contemplata anche tramite l'incerta assonanza tra nazi e *nazir* (confuso con nazireo e definito tendenziosamente)⁶⁴. Scorrendo allora più velocemente gli *Ideari*, si approda a un lungo, eloquentissimo appunto dell'aprile 1953, quasi riepilogativo:

59 La versione del salmo citata da Vigolo corrisponde parzialmente a quella di Salvatore Minocchi: «Poiché gli empi periranno / e i nemici di Jahvé, come la pompa dei prati, / svaniscono in fumo, svaniscono» (cfr. *I Salmi tradotti dal testo originale e commentati da Salvatore Minocchi*, Pustet, Roma 1905 (2^a ed.), p. 114; ringrazio il/la secondo/a referee per avermi indicato questa fonte). La variante «come il combustibile dei forni» traduce il testo critico approntato da Julius Wellhausen nel 1895 ed è attestata in traduzione italiana, per esempio, in *La sacra Bibbia commentata dal p. Marco M. Sales. Testo latino della volgata e versione italiana di mons. Antonio Martini, riveduta e corretta. Il Vecchio testamento*, vol. 5: *Il libro dei Salmi*, Lega Italiana Cattolica Editrice, Tipografia Pontificia e della S. Congregazione dei Riti, Torino 1934, p. 110, n. 20 (glossa alla strofa del salmo).

60 *Ideari*, p. 33.

61 *Ivi*, p. 103.

62 *Ivi*, pp. 284-285.

63 *Ivi*, p. 103

64 *Ivi*, p. 256.

L'ante-Cristo

Circa la mia idea di sostanziale identità di ebraismo e germanismo (o meglio hitlerismo) identità dovuta al fatto che i tedeschi sono il popolo europeo che più profondamente ha succhiato con le radici e s'è imbevuto di cultura ebraica, attraverso cabalisti medici filosofi, (Spinoza, Mose Maimon [*sic*], Heine ecc. ecc., lo stesso Böhme quanto non è cabalistico ecc. Hölderlin scriveva «Kant ist der Moses unserer Nation» – Lettera al fratello 24 dicembre 1798 [ma: 1 gennaio 1799]. Hellingrath III, 367) Non solo, ma con questa cultura hanno finito coll'assorbire anche le fissazioni del sangue («Blut ist ein ganz besonderer Saft», dice Goethe o meglio Mefistofele nel patto con Faust) e del popolo eletto, elaboratesi ideologicamente fino alla perfezione scientifizzante. Con ciò i tedeschi sono retrocessi a duemila e più anni indietro nella civiltà e la loro posizione come quella ebraica è veramente quella dell'Anticristo: perché involvendosi a strati di coscienza legati al sangue, al gruppo nazionale, si torna insieme alla sanguinaria ferocia di Geova. Ed è da questo antistorico Geova mostruosamente rinato fra le croci uncinata, che sono state consigliate le camere a gas ed altre rappresaglie razziali e leggi del taglione sul tono del passo del Libri del Re, dove Geova o Samuele rimprovera il re Agag di non essere stato abbastanza spietato nell'ammazzare senza alcuna misericordia anche i bambini e le donne e i vecchi del popolo datigli nelle mani da Geova.

Altri punti di contatto germanico-ebraico: il senso della morte cosmica, e la vocazione per la mistica. Wagner era forse ebreo o semiebreo e fu già antisemita. Qui v'è una dialettica degli opposti perfettamente funzionante.

Ma certo fra queste due tensioni di ebraismo e germanismo si giuocano i dadi della storia contemporanea.

Nota anche la somiglianza di Nazir e Nazi (nazir erano i furenti profeti ebraici)⁶⁵.

Lo stesso senso di primitivismo barbarico si manifesta anche in una sorta di chiosa, cronologicamente intermedia (14 aprile 1952), alla *Madre canibbola* di Belli. Vigolo rinvia a espressioni bibliche di tecnofagia, pertanto di diverso senso (Lamentazioni 4, 10 e Deuteronomio 28, 57, da un lato e secondo Libro dei Re 6, 29 dall'altro), riferendosi a un passo del *Bellum Judaicum* di Giuseppe Flavio. Quest'ultimo viene addotto per ricordare che «il vizietto delle madri ebreo di mangiarsi cotti i figli fosse piuttosto diffuso». Si tratta di fonti piegate nell'Europa cristiana a uno stereotipo antiebraico⁶⁶, che Vigolo – quanto mai cinico negli *Ideari* – ritiene «da citare quando gli ebrei troppo s'accaniscono

65 *Ivi*, pp. 317-318.

66 Cfr. Pieter W. van der Horst, *The Myth of Jewish Cannibalism: A Chapter in the History of Antisemitism*, in Id., *Studies in Ancient Judaism and Early Christianity*, Brill, Leiden-Boston 2014, pp. 173-187.

ad accusare i tedeschi di crudeltà per non so quali forni, e ossicini di bambini ebrei rinvenuti»⁶⁷.

CONCLUSIONI

Per quanto Vigolo disapprovi Croce e la critica musicale che si ispira al suo magistero, capita che almeno nei suoi appunti privati egli si avvalga della cosiddetta definizione crociana dell'arte, ad esempio per definire e biasimare la causa della «notte oscura» calata sulla musica (*calembour* su titolo petrassiano): molte opere contemporanee mancherebbero infatti, per lui, di «fondere a un getto idea e forma nel nucleo originario del fantasma cioè nella Sintesi a priori»⁶⁸. Soprattutto, lo schema del giudizio estetico portato dal poeta su Schönberg e sul metodo di composizione con dodici suoni corrisponde a quello espresso da Pannain, Alfredo Parente e altri nel periodo interbellico. Un simile, condiviso, impianto si popola però negli scritti di Vigolo di figure e motivi propri di alcuni filoni cardinali del suo pensiero.

Egli rivendica la pertinenza dell'*Entartung* come categoria estetica, benché delegittimata dall'uso nazista a scopi censori e persecutori. Con beneficio d'inventario diciamo che sembra farlo pubblicamente tardi (sul «Mondo» del 1965, stando agli scritti esaminati), mentre l'idea serpeggia lungo tutti gli *Ideari*. Per Vigolo, infatti, una traiettoria di decadenza e degenerazione segna, tra Otto e Novecento, il mondo culturale austro-tedesco, ultimo erede in declino della civiltà greca antica, e in particolare nella sua massima espressione romantica: la musica. Caratteri ellenico ed ebraico sono intesi dal poeta come opposti, sulla scorta di numerose e varie letture e (auto)suggerzioni, che approfondiscono e radicalizzano la dialettica greco-pagano – ebreo-cristiano impostata nell'idealismo tedesco. Nel suo discorso, poi, l'ebraismo assume riduttivamente e unilateralmente i tratti di una sua presunta brutalità primitiva. Perciò viene assimilato al nazismo e persino alla matrice di quest'ultimo. Una simile, agghiacciante crisi resta, in questi termini, nascosta nei 'tasti' del privato *Ideenklavier*; ma nella critica musicale si cela fra le righe, almeno sin dalla recensione a *A Survivor from Warsaw* («Il Mondo», 30 settembre 1950).

Dopo l'iperbole wagneriana, Mahler e Schönberg seguono per Vigolo una rotta degenerativa della civiltà musicale europea⁶⁹. Dua-

67 *Ideari*, pp. 255-256.

68 *Ivi*, p. 233 (30 novembre 1951).

69 Si noti che lo stesso tipo di schema regola i giudizi su Bartók, associato da Vigolo a Schönberg anche per l'emigrazione negli Stati Uniti.

listi irrisolti, entrambi vagherebbero fra i valori della «Germania del XIX secolo» e quelli di «Israele». In particolare, l'itinerario europeo di Schönberg fino al suo metodo di composizione romperebbe il nesso tra intelletto e sensi in favore del primo: Schönberg e, prima di lui, Mahler sarebbero incapaci di sentire, pensare e immaginare in un'unità, e l'astrazione dodecafónica si eleverebbe al momento del crepuscolo della tradizione musicale occidentale, per imporre l'inaccettabile scissione⁷⁰. L'idea della religione ebraica come una sorta di deismo radicale, il comandamento della fede aniconica, l'iconoclastia e gli ordini veterotestamentari di sterminio e olocausto del nemico vengono trasferiti da Vigolo all'arte schönberghiana per caratterizzarla come primitiva, nomadica, intransigente e feroce; e producono il campo analogico, derivato da quello di «ebraismo e germanismo (o meglio hitlerismo)», per cui la 'dodecafonia' e le avanguardie artistiche corrisponderebbero in musica agli strumenti della 'soluzione finale' nella storia europea e mondiale.

Per quanto improvvida e irricevibile, una simile valutazione si fonda in primo luogo su un pregiudizio diffuso nell'Italia postbellica, esemplificato dal noto caso della prefazione di Benedetto Croce ai *Pavidi* di Cesare Merzagora, in cui il filosofo dichiara infausti «i tratti sopravvivalenti – nell'ebraismo – di una religiosità barbarica o primitiva, dell'idea del 'popolo eletto', che è tanto poco saggia che la fece sua Hitler»⁷¹. In secondo luogo, essa soffre della stessa scarsa consapevolezza dell'Olocausto e della sua effettiva portata (Vigolo si attende dallo Schönberg di *A Survivor* una «serena visione dell'arte» su ciò che per noi è la *Shoah*), che gli studi documentano nell'opinione pubblica italiana fino alla fine degli anni Cinquanta⁷².

Tuttavia, se è vero che il neoromanticismo vigoliano si colloca «vicino nello spirito alle varie *Lebensphilosophien* irrazionaliste» (Gottfried

70 Cfr. il passo su Hamann dell'autobiografia goethiana, citato da Vigolo, *Ideari*, p. 74 (maggio-giugno 1949).

71 Cfr. Roberto Finzi, *Tre scritti postbellici sugli ebrei di Benedetto Croce, Cesare Merzagora, Adolfo Omodeo*, in «Studi Storici», 47 (2006), 1, pp. 81-108 e Marcello Mustè, *Croce, gli ebrei e il Martirio di Israele*, in *Benedetto Croce. Riflessioni a 150 anni dalla nascita*, a cura di Claudio Tuozzolo, Aracne, Roma 2016, pp. 405-423. Sui pregiudizi diffusi anche dell'arco antifascista del secondo dopoguerra cfr. Adriana Goldstaub, *Appunti per uno studio sui pregiudizi antiebraici nei primi anni del dopoguerra (1944-1955)*, in *Il ritorno alla vita. Vicende e diritti degli ebrei dopo la Seconda guerra mondiale*, a cura di Michele Sarfatti, Giuntina, Firenze 1998, pp. 139-149; Mario Toscano, *Ebraismo e antisemitismo in Italia. Dal 1848 alla guerra dei sei giorni*, FrancoAngeli, Milano 2004.

72 Cfr. per esempio Robert S.C. Gordon, *The Holocaust in Italian Culture, 1944-2010* (2012), trad. it. di Giuliana Olivero, *Scolpitelo nei cuori. L'Olocausto nella cultura italiana (1944-2010)*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, p. 14.

Benn, Ernst Jünger) e che si nutre dei contatti iniziali con Arturo Onofri e Julius Evola⁷³, allora si può ipotizzare che l'immagine del giudaismo e certo antiggiudaismo del poeta affondino alcune radici nello stesso terreno. Altri documenteranno, se pertinente, questa ipotesi. Registriamo, frattanto, nelle cronache del «Mondo», la scelta lessicale di qualificare il dissidio poetico di Mahler come «ario-semítico»⁷⁴, nonché la caratterizzazione di Ernest Bloch quale compositore non decadente e quindi – piegando allo scopo Giovanni 1, 47 – quale «Israelita in quo dolus non est»⁷⁵. Constatiamo, soprattutto, che gli *Ideari* sono ambivalenti: contengono difese del «romanticismo tedesco» dall'accusa di aver generato il nazismo, indicazioni di un'internazionale razzista con componenti francesi e inglesi altrettanto fondamentali di quelle tedesche (Augustin Thierry, Joseph Arthur de Gobineau, Houston Stewart Chamberlain) e la condanna del «libro piuttosto criminale di Giulio Cogni *Il razzismo*, 1937»⁷⁶. Ma al contempo recano le espressioni che abbiamo documentato, sino a pagine come «L'ante-Cristo», con giochi grafemico-fonici disinvolti e fuorvianti su nazi e *nazir* e altro («molto tipico del carattere ellenico e di quello ebraico che ζὸν in greco voglia dire 'vita' e Zoà [ma: tzoah] in ebraico, 'merda' [ma: escremento, feci]»)»⁷⁷.

In sintesi, l'indicazione dell'ebraismo come nomadico, disgregatore, razionalista e sanguinario, la disponibilità a elaborare un discorso d'impianto razziale e l'impostazione «afilologica» di molti luoghi vigoliani sul tema sembrano collimare con alcune tesi e procedimenti del cosiddetto «razzismo spirituale» degli scritti antisemiti evoliani⁷⁸.

73 Spila, *Il sogno delle pietre*, cit., p. 74.

74 Vigolo, *Mahler a Venezia*, cit., p. 666.

75 Giorgio Vigolo, *Macbeth in Arcadia*, in «Il Mondo», 7 marzo 1953, p. 11 (*Mille e una sera*, p. 194).

76 *Ideari*, pp. 489 (gennaio 1955) e 473 (ottobre 1954).

77 *Ivi*, p. 103 (agosto 1950).

78 Cfr. per esempio Giovanni Rota, *Un filosofo razzista. Note su Evola*, in «Rivista di Storia della Filosofia», 58 (2003), 3, pp. 459-496.

