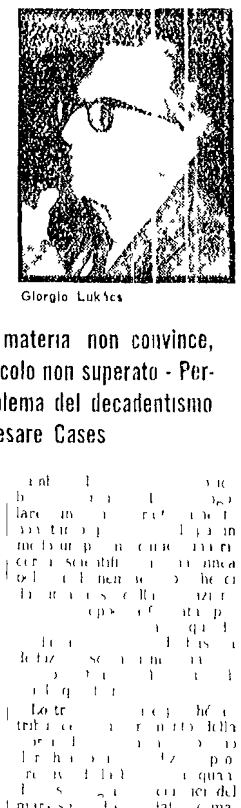
LETTERATURA

Il saggio scritto dall'insigne filosofo ungherese nel 1936-'37 pubblicato da Einaudi

Lukacs e il romanzo storico


Giorgio Lukács

Un libro suggestivo per la grandiosità dell'impianto e la ricchezza della materia non convince, però, la sua struttura generale - Il giudizio sulla qualità artistica: un ostacolo non superato - Perchè il grande romanzo ottocentesco è assunto come «modello»? - Il problema del decadentismo - Il concetto di «tipico» - Una singolare introduzione di Cesare Cases

Il saggio su Il romanzo storico di Giorgio Lukács pubblicato recentemente da Einaudi (Torino 196[illegible], pp. 500, L. 2000) venne scritto negli anni 1936-37. Non si tratta quindi di un libro «nuovo» e la linea generale su cui è costruito era già conosciuta attraverso altre opere dello stesso autore. Tuttavia è un libro suggestivo in cui le note tesi dell'insigne critico e filosofo ungherese sul romanzo ottocentesco si arricchiscono di giudizi e osservazioni particolari, di spunti illuminanti, di una argomentazione minuta e diffusa (che testimonia come il Lukács domini da gran signore tutta l'area della letteratura e della cultura europea del secolo scorso) e soprattutto di una narrazione storica organica che le rendono se non più persuasive, certamente più feconde di suggerimenti e di sviluppi. Lukács parte da una distinzione fra il romanzo storico affermatosi soprattutto attraverso l'opera di Walter Scott all'inizio del secolo XIX e i romanzi di argomento storico che già erano venuti alla luce nei secoli XVII e XVIII. Questi romanzi infatti hanno solo una veste storica ma sono privi dell'elemento storico specifico: «il far derivare il particolare modo di agire degli uomini dalle caratteristiche storiche dell'epoca loro». Ciò così si spiega quando si pensi che solo «la Rivoluzione francese, le guerre della Rivoluzione, l'ascesa e la caduta di Napoleone hanno fatto della storia un'*esperienza vissuta dalle masse* e su scala europea».

Tale nuovo senso della storia si riflette nel romanzo storico così come viene realizzato dall'ala non reazionaria del romanticismo (e a questo proposito Lukács ci dà un giudizio tanto penetrante quanto giusto sul Manzoni su cui varrebbe la pena di riflettere) e raggiunge il suo culmine con Balzac, nel quale anche il presente diventa storia. Dopo aver dedicato un capitolo di estremo interesse a risolvere il problema che si potrebbe pur sollevare: «perché da questo sentimento della vita doveva nascere proprio il romanzo storico e non il dramma storico», vale a dire dopo aver affrontato il problema delle differenze fra poesia epica e poesia drammatica, del carattere specifico dei singoli generi letterari e della necessità storica del loro sorgere e deperire, Lukács passa ad esaminare le conseguenze della svolta del 1848 che segna l'inizio della crisi del romanzo storico classico.

Da Scott a Flaubert

Dopo l'ondata del 1848 che vide per la prima volta il proletariato «sulla scena della storia come massa armata e risoluta alla lotta», le tendenze rivoluzionarie democratico borghesi si trasformano «in un pigro liberalismo di compromesso col regime assolutistico feudale». Ne consegue sul piano ideologico un'involuzione dell'idea di *progresso* non più inteso come frutto di contraddizioni ma nel migliore dei casi come frutto di una pacifica evoluzione e una tendenza alla *modernizzazione* della storia, cioè alla concezione che «la struttura fondamentale del passato sia stata — dal punto di vista economico come da quello ideologico — la stessa del presente. In tutte queste teorie si riconosce la spasmodica preoccupazione degli ideologi di questo periodo di distogliere lo sguardo dai fatti reali e dalle tendenze di sviluppo della storia, di non prenderne coscienza e insieme di trovare per questo atteggiamento evasivo una spiegazione persuasiva e conforme ai tempi ricavandola dall'*essenza eterna della vita*. La storia come processo complessivo è scomparsa: al suo posto rimane soltanto un caos da ordinare come si vuole».

Sul piano dell'arte la conseguenza non può essere che una tendenza a concepire la storia come evasione, a cogliere nella storia gli elementi esterni, pittorici e decorativi, a sentirla come un rifugio contro la banalità e la vacuità del presente. Abbiamo così Flaubert e tutti i successivi naturalisti: in essi l'elemento privato prevale su quello sociale: «le esperienze puramente individuali non sono unite da nessun vincolo agli avvenimenti storici e hanno quindi perduto il loro vero carattere storico. E in seguito a questa separazione anche gli avvenimenti storici sono ridotti all'esteriorità, all'esotismo, a uno sfondo semplicemente decorativo». È naturale che con simili premesse Lukács indichi nel ritorno al romanzo storico classico e alla grande stagione realistica del primo Ottocento il punto di partenza per una narrativa che esca dalle secche della crisi [illegible] aggravatasi nel periodo dell'imperialismo e riprenda la strada di un umanesimo democratico.

Libro suggestivo, abbiamo detto, e speriamo che questa nostra sommaria esposizione abbia dato ai lettori un'idea della grandiosità dell'impianto e della ricchezza della materia. Il libro tuttavia sostanzialmente non persuade proprio su due questioni di fondo che ne mettono in discussione la struttura generale. La prima questione riguarda il giudizio di valore, voglio dire il giudizio sulla qualità artistica delle opere e degli autori. È questo un punto dolente (dobbiamo riconoscerlo) della critica marxista ed è un ostacolo di fronte al quale anche l'ingegno di Lukács s'arresta. La sua narrazione storica elude in generale un simile problema anche se non mancano in particolare alcuni giudizi di valore assai acuti. È evidente in alcuni casi l'imbarazzo del critico ungherese quando deve passare dalla caratterizzazione ideologica al giudizio estetico. «Ma Puskin non è affatto un semplice seguace di Walter Scott. Egli crea un tipo di romanzo storico superiore dal punto di vista *estetico*. Non a caso abbiamo usato qui il termine *estetico*. Infatti sul modo di concepire la storia egli prosegue lungo le vie di Walter Scott e ne applica il metodo alla storia russa. Ma come Manzoni egli supera Walter Scott nella rappresentazione artistica dell'uomo, nella composizione estetica dell'intreccio.

Infatti Walter Scott per quanto geniale sia nelle grandi linee storiche del suo intreccio, nella profonda psicologia storico sociale delle sue figure, come artista spesso non si trova alla stessa altezza». Tutta[illegible] qui ci troviamo ancora nell'ambito di una graduazione di valori fra artisti che appartengano allo stesso momento storico ideologico: a quello del romanzo classico. La questione diventa assai più complicata quando si passa al momento della crisi di un simile romanzo, cioè a un momento storico ideologico di decadenza rispetto a quello precedente. A questo punto la logica conclusione della impostazione lukacsiana dovrebbe essere quella della superiorità anche artistica degli scrittori della prima stagione rispetto a quelli della decadenza. Della superiorità anche artistica insomma di Walter Scott su Flaubert. Altrimenti se non si ha il coraggio di giungere a tale conclusione (e francamente di coraggio ce ne vorrebbe molto) sorge un altro problema: se come lo stesso Lukács ammette una *costante* di quell'attività che nel corso dei secoli è stata chiamata arte è data dal fatto che con essa l'uomo acquisisce una consapevolezza non deformata della realtà, come si può parlare di decadenza visto che Flaubert raggiunge risultati artistici superiori a quelli di Walter Scott? Voglio dire che la costruzione storica lukacsiana, una volta che si rifiuti un giudizio ideologico distinto dal giudizio estetico, crolla sulle sue stesse fondamenta. Anche perché — e qui si pone la seconda questione di fondo — egli partendo dai giudizi di Marx ed Engels su Balzac e il grande realismo del primo Ottocento è stato portato a dare a quelle affermazioni — che andavano valutate evidentemente nella situazione storica concreta in cui venivano espresse — una dimensione universale trasformando in modello la stagione del romanzo realistico prequarantottesco e considerando deviazione da quel modello e decadente la letteratura successiva.

In realtà lo stesso concetto di *tipico* — che Lukács tende a vedere come una *categoria* del realismo — è strettamente connesso alla politica di quella stagione letteraria (quella di Balzac per intenderci) e non sarebbe difficile accorgersi in una diversa angolazione della ricerca che nelle condizioni storiche sviluppatesi dopo il '48 e soprattutto nel periodo dell'imperialismo la letteratura non poteva che essere *atipica* e non per questo (in certi casi s'intende [illegible]) senza la realtà [illegible]

Come si vede [illegible] approfondite [illegible] discorso di Lukács [illegible] però e la prefazione [illegible] di Cesare Cases [illegible]

Nel momento di crisi [illegible] VII congresso [illegible] Internazionale comunista che con la formulazione della politica di fronte popolare contro il fascismo avrebbe almeno [illegible] la tendenza a rivalutare [illegible] le tradizioni letterarie della borghesia progressiva e a denunciare le deficienze dovute all'influsso di quelle della borghesia decadente». Naturalmente oggi le cose sono cambiate: «il riassestamento del capitalismo in forme oligopolistiche e pianificate, il periodo atomico, la tensione della lotta col male e la crisi dello stalinismo hanno reso utopistiche proprio le speranze di un fronte popolare, di una prosecuzione della democrazia borghese nella democrazia socialista e insieme contestato la teoria del socialismo in un solo paese e ribadito l'unicità del processo mondiale».

Il richiamo alla ragione

Di qui un artistoricismo diffuso che sia pure spesso in forma sbagliata esprime «l'imperativo di tornare a sottolineare la discontinuità tra socialismo e sviluppo borghese e la continuità di quest'ultimo». E di qui anche il fatto che «l'auspicio finale di Lukács di una ripresa del romanzo storico classico è ben lungi dall'avverarsi» e che il suo libro ci appare ormai concluso nel [illegible]

[illegible] mente della lotta per il socialismo. Come si sa il proletariato [illegible] con la borghesia, mentre sviluppa il suo potere, crea le forze antagonistiche che debbono rovesciarla; così sul piano delle idee la borghesia ha creato valori che [illegible] propri nella lotta per la trasformazione della società. Il problema non è di continuità o discontinuità nel momento in cui è la classe operaia a far propri quei valori: essa li arricchisce e li completa e vi imprime sopra il marchio della sua egemonia. Il richiamo alla ragione, per esempio, che oggi possiamo fare in polemica con le ideologie irrazionalistiche della borghesia imperialista è certamente assai più ricco e articolato di quello degli illuministi, eppure non può non riconoscere come suoi progenitori i grandi pensatori del Settecento. D'altra parte, tornando al nostro autore, si è visto che le ragioni della sua ricostruzione storica e dei suoi stessi errori possono essere trovate all'interno della sua ricerca senza far ricorso ad elementi [illegible]

Carlo Salinari

STORIA POLITICA IDEOLOGIA

La drammatica vicenda nel racconto di una scrittrice sovietica

LA FINE DI HITLER FUORI DEL MITO

Il dittatore nazista e la sua amica Eva Braun

Un susseguirsi di colpi di scena — Il 5 maggio 1945 il soldato Ciurakov scopre i corpi del dittatore nazista e di Eva Braun — La prova della dentiera

«Ein Volk, ein Reich, ein Fuehrer» (Un popolo, un Reich, un Capo). Il 30 aprile 1945 non [illegible] ricordo del trionfo [illegible] per le strade di Berlino [illegible] la città [illegible] e nelle sue più [illegible] di cui non rimaneva quasi nemmeno la pianta [illegible] tutto [illegible] un cumulo di [illegible] affamati [illegible] della granata [illegible] delle scariche [illegible] mitraglia.

[illegible] era più il Reich [illegible] che aveva promesso [illegible] Hitler avrebbe istaurato nel mondo il «nuovo ordine» per almeno un millennio. Ma non c'era più neanche il profeta del «nuovo ordine». Il suo corpo (con quello di Eva Braun, la donna [illegible] sposata in extremis) giaceva bruciacchiato nella buca scavata da una granata a pochi metri dall'entrata del bunker della Cancelleria di Berlino, coperto da poca terra. [illegible] corpi senza vita [illegible] di Hitler. Su di essi il Fuehrer del nazismo aveva provato la potenza del veleno prima di ingerire egli stesso una fiala di cianuro confezionata dai chimici delle SS.

Dal giorno in cui morì di cianuro nella piccola stanza del bunker in un'atmosfera da saga nibelungica (erano le 15.30 del 30 aprile) non c'è stato [illegible] di un giornale a rotocalco o di quotidiano che non abbia periodicamente rievocato la morte del capo nazista. E si sono assommati particolari fantastici e inventati a verità storicamente accertate; si sono scovati testimoni che avevano soltanto «sentito dire» le vicende di quel tramonto di ignominia su cui si sono ricamate frange romantiche anche se uno storico inglese come Trevor Roper riuscì fin dall'inizio a ricostruire sulla base di testimonianze inoppugnabili le ultime ore del boia del mondo.

Soldati sovietici in azione durante l'ultima battaglia nelle strade di Berlino

Quando la prima pattuglia sovietica giunse al bunker della cancelleria il destino dei capi nazisti s'era compiuto fino in fondo. Se Bormann era fuggito divenne facile scoprire i cadaveri di Gobbles e di sua moglie Magda che prima di uccidersi avevano dato il veleno ai sei bambini che dormivano nei loro lettini nelle stanze del bunker. E più difficile invece fu per i sovietici ritrovare il cadavere di Hitler e di Eva Braun.

È una storia piena di colpi di scena, quasi un romanzo poliziesco di alto livello quella della ricerca del cadavere di Hitler. Oggi dopo la storia di Trevor Roper è una scrittrice sovietica a raccontarcela (Elena Rzhevskaja: La fine di Hitler fuori del mito e del romanzo giallo, CEI Milano 1965, pp. 123, L. 2.000).

Elena Rzhevskaja fu l'interprete di quel gruppo di ufficiali a cui fu affidato l'incarico di ricostruire l'ultima tragedia vissuta nel rifugio della cancelleria del Reich e fu insieme la protagonista di quei giorni per taluni aspetti di primo piano come nella vicenda del riconoscimento della dentiera del capo nazista.

La mattina del 29 aprile il gruppo di ufficiali a cui apparteneva la Rzhevskaja attraversò la parte orientale di Berlino per giungere in vista del Reichstag. Alle finestre delle case che ancora rimanevano in piedi erano esposti come bandiere drappi bianchi in segno di resa. Per le strade combatteva quell'armata che partita dalle porte di Mosca giungeva fino alla tana del lupo per annientarlo.

La sera del 3 maggio la scrittrice sovietica e la sua squadra avevano preso alloggio nell'appartamento di un negoziante di vernici nel sobborgo di Bissdorf. [illegible] a bussare un operaio per parlare col più alto in grado. Si tolse il suo berretto scuro e raccontò al colonnello Gorbuscin che il giorno prima si era fatto incontro alle truppe sovietiche che affluivano in Berlino. Con lui c'era sua moglie, una donna incinta rimasta fuori della porta che venne avanti a confermare il racconto del marito. «Ci siamo lanciati verso i russi per abbracciarli ma i vostri soldati ci hanno spinto indietro» dice l'uomo. Era offeso dopo aver tanto sperato. Il suo primo incontro con l'Armata Rossa era avvenuto così. La scrittrice sovietica riflette: «Quanto avevamo voluto credere all'inizio della guerra che le bombe [illegible] su Mosca fossero il frutto dell'azione dei nostri compagni tedeschi! Come avevamo cercato ogni conferma della loro solidarietà. Poi a poco a poco eravamo rimasti delusi, ci eravamo inaspriti ed ora noi potevamo abbracciare quell'uomo».

La riflessione è interrotta da una richiesta del colonnello: «Dica a Guber (era il nome del tedesco) che il loro Fuehrer sindacale Ley ha detto che l'operaio tedesco non è semplicemente un operaio ma appartiene alla razza dei signori e se ne rende conto. Chieda se è vero». L'operaio tedesco scosse il capo e rispose: «Anche l'operaio tedesco è un proletario».

La scrittrice sovietica sfoglia i suoi appunti e ritrova la atmosfera del tempo ma nei documenti che le passano davanti cerca la verità sulla morte di Hitler, cerca di cucire i brandelli delle deposizioni, di [illegible] le testimonianze, di ricostruire le date esatte degli ultimi momenti della vita del cancelliere nel bunker.

Passano i personaggi noti i cui nomi riempirono i giornali ma si presentano anche per la prima volta nomi oscuri di protagonisti coinvolti per poche ore nelle maglie della storia.

Uno di questi è il soldato Ciurakov. Il 5 maggio nel giardino della cancelleria nella buca di una granata vide sporgere un pezzo di coperta grigia. Saltò nella buca e sentì la terra molle come se vi fosse stata gettata dall'alto. Si accorse di calpestare i corpi quasi bruciati di un uomo e di una donna. Ciurakov aveva scoperto i cadaveri di Hitler e di Eva Braun. Fu redatto un protocollo: «5 maggio 1945. I sottoscritti tenente Alexej Alexandrovic Panasov, i soldati Ivan Dmitrievic Ciurakov, Evghenij Stepanov, Olejnik e Ilja Efremovic Seroukh hanno scoperto e dissepolto due corpi bruciati, uno di uomo e l'altro di donna, vicino al rifugio personale di Hitler e al luogo dove sono stati rinvenuti i cadaveri di Gobbels e della moglie nella zona della cancelleria del Reich a Berlino. I corpi erano fortemente ustionati tanto da essere irriconoscibili senza contrassegni supplementari.

«I cadaveri si trovavano in una buca di granata a tre metri di distanza dall'ingresso del rifugio di Hitler ed erano ricoperti da uno strato di terra».

Non bastava però dire questo è Hitler e quella è Eva Braun o «Tante Braun» come la chiamavano i figli di Gobbels. Bisognava cercare le prove scientifiche e ritrovare gli uomini che lo avevano seppellito o che l'avevano aiutato a morire.

La mattina del 9 maggio la Rzhevskaja con in mano una piccola scatola rosso scura e il colonnello Gorbuscin si misero alla ricerca dei dentisti di Hitler. L'indicazione di cercare in quella direzione veniva dalla perizia medico legale: «Il principale reperto anatomico che può essere utilizzato per l'identificazione è costituito dalle mascelle che presentano numerosi ponti, denti e corone artificiali e otturazioni». Fu una ricerca lunga, non facile. Rintracciare dei medici in quel caos con la guerra che aveva distrutto la città, con i medici che si erano rifugiati da altre parti fu un'impresa quasi disperata. I due sovietici vennero a capo della loro ricerca quando rintracciarono Kete Heuserman, assistente del prof. Blaske, dentista personale di Hitler, il quale era però scappato da Berlino.

Nel vecchio studio di Blaske si trovò la cartella clinica ma non le radiografie delle mascelle di Hitler. Il gruppo si spostò allora nel tetro edificio della cancelleria ormai chiusa e senza luce, [illegible] e lugubre come una tomba faraonica. Nello studio dentistico della cancelleria le lastre si erano salvate. C'erano ancora alcune capsule d'oro preparate per Hitler. Quando si ritrovò anche l'odontotecnico di Hitler Fritz Echtmann che ricostruì la dentatura preparata per il capo nazista non vi furono più dubbi. Hitler era morto. Il suo cadavere era quello trovato nella buca di granata accanto a Eva Braun, a un cane pastore tedesco e al suo cucciolo. Il mito era infranto.

Adolfo Scalpelli

MUSICA

Dai dischi ai libri alle riviste

Cosa si fa in Italia per conoscere il jazz

Non mancano antologie, monografie, testi consigliabili, anche se una storia esauriente dell'argomento non è ancora stata scritta - Le cento difficoltà di un mercato discografico disorganico e insufficiente

Il cultore di jazz in Italia è giocoforza un individuo singolarmente intraprendente per impadronirsi degli oggetti e degli strumenti dei suoi interessi musicali: egli è infatti costretto ad «arrangiarsi» da solo a trovare per proprio conto le strade utili. A cominciare dal primo passo fondamentale: i dischi. I dischi di jazz in Italia costituiscono un mercato minore: alcune case li stampano, altre per lo più li importano, ma molti dischi non sono né stampati né regolarmente importati dalle case italiane e la loro reperibilità in Italia è affidata a qualche coraggioso e solerte rivenditore, il quale in questo caso è a sua volta un appassionato di jazz. Ne consegue che un mercato organico del disco di jazz in Italia ancora è ben lungi dall'esistere ed è appena appena sufficiente a rispondere alle richieste di coloro che s'avvicinano per la prima volta a questa musica. L'appassionato quindi è costretto a stabilire rapporti con l'estero per ottenere certi dischi che in Italia non arriveranno mai o solo dopo parecchi mesi dalla loro pubblicazione in America e dato l'eccessivo costo del disco d'importazione (a cavallo delle 4000 lire) quando più esso è disponibile nei negozi italiani (e si parla soltanto dei centri più importanti), l'appassionato ha l'obbligo di diventare amico del proprietario o del commesso del negozio per acquistare il disco con uno sconto dignitoso.

Per essere poi al corrente di quanto avviene negli Stati Uniti e nel mondo, le rubriche di jazz dei quotidiani non sono per forza di cose esaurienti: dovrà quindi acquistare le riviste italiane specializzate che però non possono rispecchiare quanto avviene e si scrive nel mondo: al cultore di jazz s'impone di cavarsela quindi con la lingua inglese e possibilmente anche francese per leggersi le pubblicazioni che escono in U.S.A., Inghilterra e Francia. Queste riviste straniere bene inteso non si trovano in ogni edicola e quindi l'appassionato italiano deve munirsi di dollari, scellini e franchi per abbonarsi. Quanto infine all'ascolto delle novità discografiche, la radio italiana è la più avara di trasmissioni specializzate e solo dunque l'appassionato getta[illegible] sulla scala del proprio apparecchio radio al[illegible] delle emissioni straniere meglio captabili.

Naturalmente questo quadro riguarda quanti s'interessano profondamente di jazz: per un pubblico più vasto le esigenze iniziali sono minori, ma da quanto si è tratteggiato anche coloro che intendono avvicinarsi al jazz non ne trovano facilmente i mezzi ed è anche questo uno dei motivi per cui questa musica non ha ancora in Italia la diffusione che pure meriterebbe. Per di più spesso quel poco che vien fatto è fatto male e non sortisce alcun risultato utile: pensiamo ad esempio a certe trasmissioni televisive di concerti jazzistici corredate di introduzioni e commenti scritti per il cultore e per nulla invitanti o funzionali per il profano.

La «valanga» del dopoguerra

Uno dei primi strumenti d'avvicinamento e comprensione del jazz è comunque il libro e di libri sul jazz, di storie del jazz, ne sono scritti in America e in Europa soprattutto dopo la guerra una valanga. Al punto che ormai storie del jazz non ne appaiono più: oggi quasi tutti i libri su questo argomento sono o monografie o antologie di autori vari oppure si occupano di aspetti particolari del jazz.

Eppure una storia del jazz veramente esauriente, senza squilibri nell'attribuzione delle diverse componenti, ancora non è stata scritta. Il volumetto dell'inglese [illegible] Jazz (edito in Italia parecchi anni fa da Mondadori) è ancor oggi fra i più noti ed ha indubbiamente dei meriti per la chiarezza nella trattazione e un certo impegno storicistico unito al gusto del racconto e della ricostruzione di un'epoca, quella di New Orleans, alla quale l'autore accorda esplicitamente una supremazia nella storia del jazz. E già questo è un grosso limite del libro che fra l'altro si basa su un presupposto romantico e smentito dai fatti concreti, e cioè che il jazz sia una musica nata dal negro e insieme dal bianco povero. In effetti le cose sono andate ben diversamente e se il jazz è esclusivamente negro nella sua matrice e quasi totalmente nel suo svilup[illegible] anche odierno non [illegible] naturale del negro [illegible] perché sempre negli Stati Uniti [illegible] negro è stato opposto al[illegible] immigrato [illegible] via dicendo per cui una co[illegible] cultura non ha mai potuto [illegible] fra i ceti popolari ame[illegible] Jazz non va oltre il jazz prebellico e sfiora appena il *bop* del dopoguerra, oltre che essere dunque invecchiato perché superato dagli eventi il libro è anche limitato da un altro equivoco e cioè dalla tesi da [illegible] sostenuta che nel jazz tradizionale ci fosse un'equivalenza con la musica popolare e quindi che esso fosse più carico di motivazioni sociali, al contrario invece è oggi possibile ravvisare nel jazz del dopoguerra e in quello attuale una ben maggiore consapevolezza ed impegno in questo senso.

Assai più serio e storicisticamente preciso è un libro dell'americano Marshall Stearns, *Storia del jazz*, in italiano per le Edizioni Librarie Italiane di Milano, libro che non ha avuto purtroppo molta diffusione. Di estrema importanza per lo studioso di jazz e di musica in virtù delle ricerche comparate svolte dall'autore, esso forse trova proprio nel fatto che l'accento è posto principalmente sulla ricerca [illegible] un certo limite nel suo uso presso il lettore che cerca piuttosto una visione panoramica generale del jazz (che nel libro non manca ma costituisce un aspetto secondario).

Ma il guaio è che quest'ultimo tipo di libro unisce sempre la generalità ad un'estrema superficialità e schematizzazione. Comunque ad uso di consultazione possono servire *Jazz* di André Francis (Mondadori, lire 500), *Il nuovo libro del jazz* di Joachim Ernst Berendt (Sansoni, lire 1.000), *I maestri del jazz* di Lucien Malson (Garzanti, serie «Saper tutto») e il *Dizionario del jazz* (Il Saggiatore, lire 1.500); quest'ultima opera però più che una storia è appunto un dizionario denso di biografie di musicisti e orchestre, di brevi trattazioni dei singoli periodi (spiegati però formalmente e cioè astoricisticamente) e di spiegazioni di alcuni termini d'uso e consumo nel mondo del jazz. Edito nel '57 in originale (e parzialmente aggiornato nel '60 per la traduzione italiana) il *Dizionario del jazz* ha delle imperdonabili lacune: invano vi si cercano i nomi di John Coltrane o di Julian Cannonball Adderley, per fare due soli esempi di musicisti che già cominciavano a far parlare di sé all'epoca della edizione originale.

Utili sotto il profilo della trattazione panoramica sono anche *Il Jazz* dell'inglese Francis Newton (Editori Riuniti, lire 1.000) e *Il manuale del jazz* dell'americano Barry Ulanov (Feltrinelli Universale Economica, lire 500). Ma entrambi sono consigliabili proprio perché non s'esauriscono in una panoramica: il primo affronta anche il jazz sotto diverse angolazioni, soprattutto vedendolo sempre nel suo rapporto attivo con il pubblico. Il *Manuale* di Ulanov, giunto alla sua seconda edizione, oltre a contenere una storia sintetica del jazz e dei suoi maggiori esponenti oltre a una succinta e magari discutibile discografia, è stato il primo libro che abbia affrontato il jazz in relazione all'ambiente: qui l'ambiente è visto soprattutto attraverso la psicologia dei musicisti, mentre un altro americano Nat Hentoff con[illegible] ancora più a fondo l'indagine sotto il profilo sociologico (dal razzismo alla droga, dall'aspetto economico all'atteggiamento del musicista di jazz) in un ottimo libro *The Jazz Life* che [illegible] dato il suo carattere non strettamente specialistico nessun editore italiano ha ancora pensato di tradurre.

Sul piano dell'estetica, a parte parecchie ingenuità (ma il testo risale a circa dieci anni fa quando i critici di jazz avevano ancora i loro complessi d'inferiorità soprattutto nei confronti della musica cosiddetta «classica»), *Uomini e problemi del jazz* del francese André Hodeir (Longanesi, lire 1.800) contiene interessanti e stimolanti analisi di alcuni musicisti di epoche diverse e dei loro capolavori (sono riportate anche parziali trascrizioni musicali degli assoli). Di una totale ingenuità unita ad una sconfinata presunzione è un libercolo di Martin Lindsay, *Il Jazz* (Editore Astrolabio, lire 1.000) che anche come «guida turistica» sortisce folli risultati.

La galleria dei «re»

Quanto ai pochi testi originali italiani sulla storia del jazz essi non si distinguono molto da quelli stranieri già citati. Chiuso il capitolo, per quanti preferiscano invece approfondire la conoscenza di singole personalità esiste la collana «King of Jazz» della Ricordi: ogni volumetto costa [illegible]00 lire, comprende discrete fotografie e si avvale di un'ottima stampa. Di autori inglesi (per lo più), americani e italiani, queste monografie sono divulgative e spesso colorite ma raramente approdano a rilevanti risultati sul piano critico storico. I due volumi più felici sotto questo profilo sono quelli dedicati a Bessie Smith e a Bix Beiderbecke. Notevole sul piano estetico ma un po' impreciso filologicamente il testo su King Oliver; gli altri libri della serie parlano di Charlie Parker, Fats Waller, Louis Armstrong, Dizzy Gillespie, Benny Goodman, Sarah Vaughan, Duke Ellington, Count Basie e Lester Young. Reperibile solo nell'edizione originale inglese è la bella monografia e analisi musicale di Jelly Roll Morton di Martin Williams.

Dopo le monografie stanno adesso annunciandosi parecchie autobiografie: due di esse, ormai classiche, sono disponibili in italiano: quella di Louis Armstrong edita da Garzanti, piuttosto pittoresca ma fedele testimonianza della New Orleans negra del primo Novecento, e quella drammatica della cantante Billie Holiday edita da Longanesi.

In Italia la situazione della stampa periodica specializzata è attualmente pari a quella degli altri Paesi: due riviste. La più anziana, nata nel '45, è *Musica Jazz*, di carattere estremamente conservatore sotto tutti i profili e ormai un po' sganciata dai nuovi fermenti di questa musica. L'altra, *Jazzland*, ha solo tre anni ma un più preciso impegno culturale e politico con contatti frequenti con i musicisti americani più attenti come Max Roach, John Coltrane, Ted Curson, Charles Mingus.

In campo estero il valore culturale delle riviste è alquanto discutibile soprattutto negli Stati Uniti dove l'ufficialissimo *Down Beat*, oggi già un po' migliorato, vale per l'informazione spicciola ma brilla sul piano critico di un bel conformismo: gli ultimi numeri di *Jazz* invece si distinguono almeno per la volontà di affrontare problemi più vitali e per alcuni recenti attacchi al conformismo dominante. Si è ancora lontani comunque dall'indimenticabile *Jazz Review* durata solo due anni e rimasta forse insuperata per serietà anche se talora peccava di tecnicismo. Per restare a quanto si può reperire in Italia ecco *Jazz Hot* e *Jazz Magazine*, mensili ricchi di pagine, testi, foto e pubblicità, editi in Francia a tiratura relativamente vasta. *Jazz Magazine*, diretta da Daniel Filipacchi e Frank Tenot (gli stessi di *Salut les copains*), è ricca di trovate giornalistiche valide e riesce anche ad ospitare alcuni studi più approfonditi che trovano però maggior respiro nei collaterali e periodici *Cahiers du Jazz*, attualmente tuttavia non reperibili in Italia.

Daniele Ionio