STORIA POLITICA IDEOLOGIA

Il primo volume di una storia dell'Italia del '900

L'età giolittiana

S. F. Romano prende le mosse dai conflitti e dalle diversità di opinione delle classi dirigenti italiane davanti all'ascesa socialista alla fine del secolo scorso

Scioperi del 1908: soldati di cavalleria e carabinieri scortano i crumiri al lavoro nelle campagne ferraresi

Dev'essere accolto con favore il libro di S. F. Romano, che costituisce la prima parte di un lavoro destinato ad estendersi fino alla costituzione repubblicana: *L'Italia del '900. I - L'età giolittiana* (Biblioteca di Storia patria, Roma).

Le caratteristiche principali che possono fornire la chiave d'interpretazione del periodo giolittiano sono di volta in volta quella della maggiore libertà che circolò in quegli anni nella lotta politica e sociale italiana; oppure quella del progresso economico, con l'affermazione dell'industria moderna nella parte settentrionale del paese e, quindi, dell'inserimento dell'Italia — sia pure con caratteristiche peculiari — nel generale processo imperialistico europeo; oppure ancora, alla base di tutto questo periodo può esser posto il trionfo del riformismo settoriale, con la conseguente, definitiva consacrazione degli squilibri tradizionali dell'Italia unificata.

Nella ricostruzione del Romano — che, fra l'altro, riesce nel suo dichiarato intento divulgativo per la facilità della lettura — nessuna di queste prospettive fondamentali è trascurata, anche se, è possibile notare una certa prevalenza dell'aspetto strutturale e sociologico, non solo per la considerazione attribuita allo sviluppo economico ma anche per l'attenzione rivolta ai fermenti culturali irrazionalistici e antigiolittiani che furono uno dei sintomi più vistosi del sorgere del nuovo blocco di potere imperialistico. Data questa impostazione, risulta abbastanza chiaramente il processo di fondo che portò al logoramento della formula di potere giolittiano, sorta come mediatrice della violenza dei conflitti di classe e gradualmente superata da questo punto di vista, mano a mano che si affermano le forze della borghesia industriale e che si verifica, il *ralliement* dei gruppi agrari moderati, che, nel contrasto di fine secolo, avevano lottato contro la prospettiva della nuova sinistra giolittiana.

Il conflitto di fine '900, che vide il paese sconvolto dalle velleità reazionarie dei moderati, costituisce il punto di partenza della narrazione del Romano, che coglie il nucleo della distinzione all'interno delle classi dirigenti nella diversa opinione sull'atteggiamento da tenere nei confronti dell'ascesa socialista. Mentre Sonnino con la sua tesi del «fascio dei partiti costituzionali» prospettava una conservazione del potere dei gruppi dirigenti tradizionali attenuata da aperture riformistiche, Giolitti e gli industriali erano favorevoli al tentativo di un assorbimento di parte delle istanze del movimento operaio.

Il Romano delinea chiaramente questa situazione, semmai si può osservare che egli non la sottolinea in tutta la sua portata, anche perchè le esigenze di sintesi del lavoro gli vietano di addentrarsi nella scomposizione regionale dei due schieramenti, in una direzione, cioè, che consente di meglio precisare il senso del conflitto.

Una volta risolta, con l'avvento del ministero Zanardelli-Giolitti la crisi di fine secolo, il Romano coglie l'essenza del sistema politico giolittiano definendo lo statista piemontese come «semirivoluzionario ma veramente conservatore», con un'accentuazione forse un po' troppo «gattopardesca» del carattere della politica giolittiana. Tuttavia, dalla narrazione concreta degli sviluppi dei successivi ministeri Giolitti — ed anche dalla ricostruzione della linea, ormai non più alternativa, ma solo più direttamente autoritaria, seguita nelle brevi esperienze di governo da Sonnino — appare chiaramente come il conservatorismo giolittiano, per quanto limitato alla volontà di costruire uno Stato capitalistico liberale di tipo classico, fosse nella prima fase nettamente più progressista dell'alternativa moderata e, successivamente, più avanzato delle forze imperialistiche che venivano sorgendo in seno alla società italiana.

Quest'ultimo aspetto diviene sempre più prevalente in modo che il sistema giolittiano, come ha notato Togliatti, non potendo più progredire doveva necessariamente crollare: verso la fine del quindicennio i contrasti sociali divengono nuovamente più acuti, i riformisti turatiani, che avevano rappresentato una componente fondamentale del sistema, perdono il controllo del Partito socialista e la «dittatura parlamentare» può continuare ancora brevemente soltanto grazie al massiccio concorso dei cattolici.

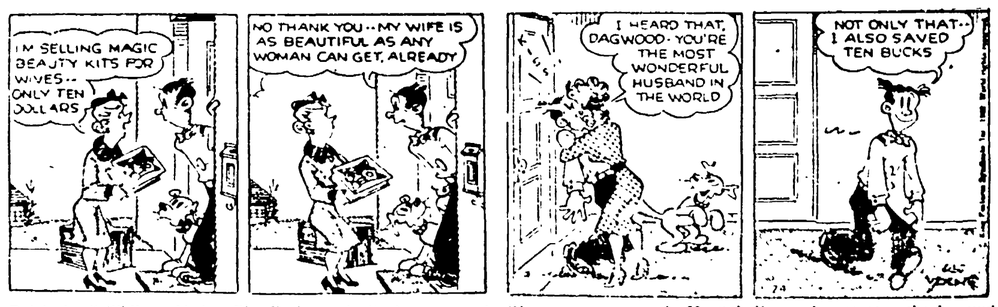
Inoltre il quadro internazionale viene mutando rapidamente: e quella che in una prospettiva europea poteva apparire come un'operazione marginale e di relativa importanza — la conquista italiana della Libia — era invece destinata a costituire il primo anello di una catena di conflitti che dovevano concludersi nel cataclisma della guerra generale.

Il Romano ricostruisce assai bene la politica estera giolittiana che — per quanto fosse un terreno non congeniale allo statista piemontese — portò l'Italia da componente minore della Triplice ad elemento fondamentale dell'equilibrio tra i blocchi imperialistici in contrasto. Occorre rilevare poi che, su questo piano come anche del resto a proposito della politica interna, il Romano dà una valutazione adeguata al peso degli interventi della Corona, che invece non sono sempre considerati dagli storici nella loro giusta importanza. Ma questa capacità di cogliere aspetti nuovi, non sempre adeguatamente valutati sembra essere una delle caratteristiche migliori del lavoro che, pur nel suo carattere sintetico, rivela un'attenzione inconsueta negli storici italiani per gli aspetti del costume e della vita sociale.

Questa caratteristica del lavoro del Romano assume poi un rilievo ancor più evidente nella parte dedicata alla ricostruzione delle tendenze culturali operanti nel periodo: il discorso, pur non scendendo — com'è ovvio — troppo in profondità si fa estremamente chiaro ed informato: si vedano, ad esempio, le pagine dedicate al modernismo.

Claudio Panizi

SOCIOLOGIA



Dal testo di White e Abel: «Blondie ha costruito la sua popolarità passo per passo in 30 anni. Il grande successo che ha avuto Chic Young con Blondie può essere attribuito, almeno in parte, al piacevole quadretto di vita familiare che presenta»

Il «fumetto» è una cosa terribilmente seria

U.S.A. nazione a «lieto fine»

L'America appare ai quaranta milioni di lettori domenicali di fumetti da New York a San Francisco come un paese di sterilizzati «ceti medi»: operai, contadini, negri, ne sono rigorosamente esclusi

Dai trenta ai quaranta milioni di lettori domenicali per ciascuno dei comics a più alta diffusione: moltiplicando per cinquantadue settimane si ottiene un indice annuo di lettori che supera i due miliardi. Queste cifre dovrebbero bastare a spiegare la profondità d'interesse con la quale la cultura americana conduce una ricerca sempre più attenta — anche se non sempre puntuale — dei caratteri e degli effetti sociali di questo strumento della comunicazione di massa; che schiaccia, con le sue durate raccapriccianti, qualsiasi film di successo e le più accettate trasmissioni televisive. Valanghe di saggi e ricerche (spesso condotte da qualificate équipes universitarie) si sono così abbattute intorno agli eroi di carta: e l'eco ne comincia a giungere — sia pure in ritardo e parzialmente — in Italia, dove pure il fenomeno va acquistando (malgrado la sprezzante indifferenza di certa cultura tradizionale) dimensioni proporzionalmente analoghe.

E' per queste considerazioni — a quanto, ovviamente, si intravede dietro la maschera della statistica — che la raccolta di saggi curata da David Manning White e Robert H. Abel (Sociologia del fumetto americano), pur giungendoci con un ritardo di tre anni ed offrendo il fianco a critiche e riserve, si fa accogliere come un contributo assai importante. Utile, oltre che per una prima indagine rigorosa del fumetto (dopo tante approssimazioni italiane), anche — e per certi versi soprattutto — per intenderne il ruolo nella cultura nordamericana contemporanea.

Certo: nel corso dell'eterogenea massa di saggi (si va dall'analisi estetica a quella storica, dalla statistica alla sociologia, fino ai testi di Al Capp, Walt Kelly e Allen Saunders) le affermazioni affrettate e superficiali sono parecchie; e ancor più frequente è l'equivoco di conclusioni poggiate sull'indiscussa accettazione di un sistema sociale e, quindi, di una organizzazione della comunicazione di massa della quale si ignora totalmente il condizionamento di classe e politico. Tuttavia, e l'affermazione è sfortunatamente valida anche per l'Italia, non si può non convenire con le premesse dei due autori quando dichiarano che «I comics sono parte integrante del nostro inconscio sociale, ma il loro impressionante successo non è tanto una prova della loro qualità di folklore, quanto della loro funzione attiva nella cultura di questo secolo. Il nostro folklore, se esiste come tale, include personaggi sia reali come Marlon Brando, sia immaginari come Dick Tracy e Beetle Bailey». E, più avanti: «I fumetti hanno un significato latente per un gran numero di lettori, operando nelle loro quattro o cinque vignette una stretta unione delle convinzioni, dei desideri e dei bisogni del pubblico americano».

Si deve, tuttavia, aggiungere qualcosa: che i fumetti (certi fumetti) contribuiscono a cristallizzare e confermare questi desideri, nel quadro di una operazione reazionaria — facilmente controllabile attraverso le grandi catene di stampa: e gli esempi pratici non mancano — che tende a stabilizzare pregiudizi e conformismi, baluardo del mito di una «America, nazione a lieto fine».

Questo problema si affaccia soltanto timidamente, qua e là, nei saggi iniziali. Così Heinz Politzer (Da Little Nemo a Li'l Abner) afferma esattamente che «invece di un messaggio i comics contengono l'immagine riflessa dei loro lettori... sono diventati il teatro popolare delle masse americane, messo in scena su un palcoscenico infinitesimale...»; aggiunge tuttavia, con evidente confusione: «Non so se i fumetti siano arte popolare o del popolo... Ma sono sicuramente un'impresa democratica. Una necessità immanente delle masse ha presieduto alla loro nascita ed ha contribuito a svilupparne e a completare i loro personaggi». Concludendo, fortunatamente, con un dubbio: «Assorbita nella produzione di questo miracoloso strumento di moderna comunicazione, l'America si è raramente chiesta chi dovesse esserne la guida e quale fosse la sua direzione».

Un fatto è certo, tuttavia: in modo assai più puntiglioso e programmatico di quanto non possa apparire al lettore italiano di fumetti, il comic americano (sia nelle «strisce» quotidiane che nelle «tavole» domenicali) è una costante documentazione (in che chiave è un altro discorso: o comunque ne è lo svolgimento) della vita sociale americana. Il comic come cronaca; ma anche come conferma di miti sociali e occasione di sfogo a imbizioni ed a possibili rivolte. Esattamente, sia pure in forma ancora approssimativa, scrive infatti Reuel Denney (La rivolta contro il naturalismo dei fumetti): «I comics smisero di essere un mero strumento di evasione per il lettore frettoloso... Divennero, in ultima analisi, un compendio di credenze sociali canonizzate. E naturalmente smisero di essere comici».

E non c'è dubbio: dallo Yellow Kid del secolo scorso, dal Bringing Up Father (Arcibaldo e Petronilla) al Little Orphan Annie, dal Walt Disney a Blondie, da Li'l Abner al recente Charlie Brown, il comic segue puntualmente lo svolgersi — l'evolversi e l'involversi — della società americana.

E tuttavia — qui, almeno, una parte del lavoro di analisi che chiude il volume è di utile indicazione — ne offre una immagine distorta; vera, semmai, quanto il riflesso di uno specchio deformante. L'America che vi appare e s'impone, difatti, è soltanto quella della middle class (ceti medi): operai, contadini, negri (e quindi sindacati e questione razziale) ne sono rigorosamente esclusi. Nelle centinaia di storie dei quotidiani americani, i protagonisti ripetono — quasi costantemente — la tipologia dell'americano medio, della classe media. Ripetono, insomma, i tranquillanti miti dell'ideologia dominante, portandola, attraverso miliardi di lettori, a farsi specchio ed ambizione (evasione) di tutto il paese. Dal fumetto di guerra (assai spesso di ossessivo naturalismo) a quello «familiare» a quello di avventura, tutto è utile a riproporre, ribadendola in una falsa ironia, questa visione del mondo. Ed è assai curioso come — pur offrendosi dati e statistiche illuminanti — nessuno degli autori intuisca questo spezzettarsi della reale immagine americana nel microcosmo dei comics, e il suo reintegrarsi in un segno che la altera.

Fortunatamente gli stessi disegnatori, almeno in qualche caso, sembrano avere una coscienza più precisa dei loro critici: si rendono conto dei limiti (sia pure in termini meccanicamente politici) e tentano di superarli. E' questo il senso della critica di Walt Kelly (il creatore di Pogo) ai suoi colleghi, nel saggio conclusivo: «... i fumettari e simili che abbaiano ai loro contemporanei troppo spesso sono privi di denti. E, con le mandibole sguarnite, è difficile capire come si possa mordere o masticare, per non parlare di divorare, il quotidiano cibo reale». Walt Kelly, tuttavia, c'è riuscito: e con lui pochi altri «fumettari».

Dario Natoli

ARTI FIGURATIVE

Per la difesa del patrimonio artistico dell'umanità

A quando la pianificazione dei lavori di restauro?

La richiesta di una grande mostra dei restauratori scientificamente diretta continua a rimanere senza risposta

Nell'articolo su «l'Unità» del 6 luglio 1966 abbiamo esaminato il problema dei danni crescenti che al patrimonio artistico dell'umanità sono apportati, nel nostro tempo civile e scientifico, dalla pratica ormai diffusissima e non sempre prudente del restauro di pulitura. Non abbiamo dato, in quell'occasione, che un elenco brevissimo e puramente esemplificativo, con uno sarebbe difficile aggiungere altri casi ugualmente clamorosi: dallo «Sposalizio della Vergine» di Michelino da Besozzo (il maggior maestro del «gotico internazionale» in Lombardia) «così malconcio da un infame restauro americano» (R. Longhi, «Paragone», 1962) alla «Madonna di Foligno» di Raffaello, «uno dei peggiori restauri eseguiti ai nostri giorni» (S. Sulzberger, «Revue de l'Université de Bruxelles», 1962). Per quanto riguarda più particolarmente gli affreschi e i danni subiti, nelle recenti pulture, da cicli famosi, una conferma della giustezza delle nostre preoccupazioni è venuta dall'inchiesta televisiva messa in onda per «L'Approdo» il 12 luglio u.s.

Ma più che accrescere un elenco già tristemente lungo, in questa sede interessa piuttosto indicare brevemente alcune delle cause generali di tale pericoloso andazzo. Abbiamo già accennato nel precedente articolo all'ambizione di molti funzionari e restauratori di legare in qualche modo il proprio nome ad opere celebri, che vadano per i manuali e le esposizioni (nelle chiese di campagna, invece, e nei depositi, i quadri possono anche cascare a pezzi.) Indicavamo anche, in secondo luogo, la tendenza, da parte di alcuni restauratori celebri, ad assumere più lavoro di quanto non siano in grado di condurre personalmente, e, pur senza farne il nome, portavamo l'esempio più celebre, quello che va per le bocche di tutti (e compare perfino nelle inchieste televisive). Tentavamo anche di suffragare il nostro assunto con una lista di restauri di opere celeberrime che il restauratore in questione avrebbe eseguito negli ultimi anni.

In quella lista siamo incorsi, e ce ne scusiamo con i lettori, in due inesattezze: e cioè: degli affreschi di Giotto ad Assisi il restauratore in questione ha eseguito solo i rilievi tecnici poi presentati in volume (un lavoro che avrà, comunque, richiesto il suo tempo), mentre la pulitura era stata precedentemente eseguita dall'Istituto centrale del restauro; e gli affreschi di Giovanni da Milano sono stati, sì, «grattati» da un seguace del suddetto restauratore, ma «in persona propria». Resta però che quella lista era, come avevamo fatto intendere, ampiamente approssimata per difetto, e che quindi queste sottrazioni potrebbero essere facilmente compensate da altrettante addizioni (per es. gli affreschi di Giotto nella Cappella Bardi, o parte di quelli di Niccolò di Pietro Gerini nella Cappella Migliorati in San Francesco a Prato) e la sostanza del fatto e la validità dell'esempio rimarrebbero quindi immutate.

Si apre però qui un altro, e assai grave, problema: e cioè quello della assoluta (e colpevole) carenza delle fonti ufficiali di informazione. Come può avvenire che il giornalista che, come è suo diritto e dovere, desidera informare l'opinione pubblica sull'andamento di un settore così delicato quali sono le Soprintendenze statali alle Belle Arti, sia costretto ad andare in traccia delle informazioni necessarie con il metodo dei poliziotti privati (e, naturalmente, col margine di errore implicito in questo tipo di indagine)? Perchè tutto deve avvenire (anche il buono che pure c'è) in questa forma casuale e semiclandestina? Perchè non vengono pubblicati preventivamente gli elenchi delle opere che si intendono sottoporre a restauro, con i nomi degli operatori cui si intende affidarle? Quando mai è stata convocata una conferenza stampa in cui si informasse dell'andamento di un restauro importante, delle difficoltà incontrate, dei problemi aperti? Dove si può acquistare la documentazione fotografica dei lavori eseguiti? Dove sono (salvo casi fortissimi) le pubblicazioni scientifiche dei restauri? Ogni discussione è rimandata al momento in cui l'opera è nuovamente esposta, e ciò vuol dire che l'opinione pubblica è messa sistematicamente di fronte al fatto compiuto.

Non c'è infatti, checchè se ne dica, settore in cui viga più rigorosamente la regola del «vietato l'ingresso ai non addetti ai lavori». Le eccezioni sono sempre ammesse, ma come «favore personale» (con tutto ciò che di pressione morale il procedimento implica) e anche la documentazione fotografica eseguita durante i lavori (quando viene eseguita) è mostrata solo a pochi intimi. La richiesta, avanzata a suo tempo, di una grande mostra dei restauratori, scientificamente diretta e con sale personali dedicate a ognuno, è rimasta, naturalmente, lettera morta. Eppure sarebbe stato un primo passo per mettere la pubblica opinione in grado di giudicare rettamente su questioni di così grande importanza.

Infine, una terza causa generale del gran numero di interventi dannosi può essere individuata in un malinteso spirito di «archeologia romantica» che spinge a preferire, sempre e comunque, «quello che sta sotto», ed è alla base della pratica (che ama ammantarsi di scientifismo) della «pulitura a fondo», che distrugge sistematicamente tutto ciò che si suppone depositato sulla superficie dipinta in epoca posteriore all'autore stesso.

Dimenticando che spesso anche degli antichi restauri possono costituire un tramite prezioso per trasmettere qualcosa dell'originale e che, comunque, non vale molto la pena di distruggere quello che c'è sopra se non si è certi di trovare qualcosa sotto. Secondo la prassi suddetta, invece, le vecchie ridipinture vengono rimosse anche quando sotto non c'è che un buco (buco che viene poi riempito, come è ovvio, da una nuova, e storicamente insignificante, ridipintura), le vecchie vernici vengono tolte anche quando il dipinto è perfettamente leggibile (e sono sostituite, naturalmente, da nuove vernici) e così via. E questo senza tener conto che un intervento così delicato sulla superficie antica rischia sempre, inevitabilmente, di danneggiare (sia pure imprecettibilmente) il colore originale.

Concludendo: si torna a raccomandare la prudenza nel restauro di pulitura, la programmazione degli interventi indispensabili (soprattutto distacco degli affreschi; un problema, questo, su cui torneremo), e la massima pubblicità su ogni fase delle operazioni di restauro.

Giovanni Previtali

MUSICA

L'antologia della «Rassegna Musicale» curata da Luigi Pestalozza

LA BARRIERA DELLA TONALITÀ

Un impegnato lavoro che provoca una polemica stimolante e viva

La Rassegna Musicale fu per trent'anni, prima e dopo la guerra, uno strumento fondamentale per la cultura in questo settore dell'arte. La fondò e la diresse Guido Maggiorino Gatti, un ingegnere (nato a Chieti nel '92) passato armi e bagagli sui rentun anni alla musicologia dove la sua attività ha impresso un'orma incancellabile. Non c'è, si può dire, musicista o critico di rilievo che non abbia collaborato tra il '28 e il '62 alla Rassegna: sfogliare le sue annate significa rivedere un'intera epoca della nostra storia culturale.

Preziosa è quindi l'Antologia curata da Luigi Pestalozza («La Rassegna Musicale», 990 pagine, L. 7.500, editore Feltrinelli) raccogliendo un centinaio di saggi e note del periodo '28-'43 e premettendovi uno studio di cento settanta pagine in cui le condizioni della musica e della musicologia in tempo fascista sono esaminate, si può dire, al microscopio. Pestalozza che, ancora liceale, fu uno degli organizzatori della Resistenza fra i giovani, è un acuto studioso del tempo fascista. Non c'è da stupirsi che egli abbia scelto i primi tre lustri di vita della Rassegna per una indagine che si rivela alla lettura di altissimo interesse. Gli articoli raccolti, l'ampio ed esatto corredo di richiami che li accompagna, il continuo confronto con opere note o ignote dell'epoca, ci mostrano infatti come, sotto la crosta uniforme imposta dal «regime», si svolgesse una vita ricca, intensa, un fervore di lavoro senza cui non si può comprendere il nostro tempo. Cosicchè, mentre i Lualdi, i Toni, i Porrino, i Mulè e le altre mezze figure dell'anticultura in camicia nera cercavano di chiudere la musica italiana nel cerchio di un provincialismo protetto, la pattuglia dei veri studiosi — Gavazzeni, Ferdinando Ballo, Mila, Mantelli, D'Amico, Rognoni, e altri ancora — apriva porte e finestre alla circolazione delle idee.

Torna così alla luce, grazie alla accurata e instancabile ricerca del Pestalozza, quella ricchezza di contraddizioni, di tortuosità, di falsi scopi polemici, attraverso cui si sviluppa la battaglia culturale in un'epoca in cui la cultura non aveva una vita facile.

Per dipanare questi nodi e distinguere i fermenti attivi da quelli passivi nella vita musicale il Pestalozza prende come unità di misura la soluzione data al problema del linguaggio. La tonalità è il suo confine. Il nazionalismo che è alla base del provincialismo fascista è tonale: di conseguenza la difesa della tradizione tonale, nella crisi linguistica che si sta sviluppando nel mondo, è, per il Pestalozza, il peccato mortale dei passatisti in confronto alla virtù dei progressisti impegnati a dissolvere e a demolire la tonalità.

Qui, se non ho mal compreso il pensiero del Pestalozza che raramente pecca per eccesso di semplicità, si annida la possibilità di un equivoco. Questo criterio, infatti, è un criterio storico difendibilissimo: così come è sacrosanto ricercare quei nessi che legano la ricerca di un linguaggio nuovo ai fermenti di una società in via di trasformazione, mentre l'indugiare su formule vecchie corrisponde, in sostanza, a un desiderio di ritorno all'antico ad un tempo intellettuale, sociale e addirittura politico.

Ma — e qui può manifestarsi l'equivoco — il criterio storico non coincide matematicamente col criterio estetico. O, perlomeno, la coincidenza non è mai meccanica nè semplice. Lo si vede benissimo quando il Pestalozza analizza, nel suo saggio, la posizione dei tre grandi della generazione dell'Ottanta — Casella, Gianfrancesco Malipiero e Pizzetti — partiti assieme in rivolta contro la decadenza teatrale e arrivati a risultati artistici assai diversi. Pizzetti cercò una soluzione di gusto dannunziano nel ritrovamento dei modi greco-latini opponendosi così al «disfacimento della sensibilità tonale» Verissimo. Ma la posizione di Malipiero che il Pestalozza contrappone come esempio di progresso non è molto diversa. Malipiero si rivolge anche lui all'antico e si rifà a Monteverdi e Vivaldi, ricreando così uno stile e un'armonia originali, ma non estranei al mondo modale e tonale.

Ora è indubbio che Malipiero sia compositore infinitamente più grande, vario, ricco di intenzioni dei Pizzetti che da sessanta anni ripete il medesimo modulo. Ma lascia perplessi la spiegazione del Pestalozza secondo cui questa superiorità estetica sia dovuta al fatto che «l'arcaismo della sua trama armonico-melodica» va in effetti verso l'«aumentamento formale del sistema tonale»: e ancor più perplessi lascia il salto logico secondo cui questo linguaggio sia di per sè «inabilitato al rapporto opportunistico con l'irrigidirsi della conservazione sociale».

Il medesimo principio applicato meccanicamente al Casella da risultati ancor più sconcertanti. Casella fu un neoclassico di derivazione stravinskiana come compositore e, come musicologo, uno spirito bizzarro, impegnato invano a sposare il nazionalismo fascista con le novità europee che il fascismo aborriva. Nei suoi scritti, si ritrovano in copia giudizi opposti e contraddittori, banalità e intuizioni geniali. (Fu, tra l'altro, fra i primi a valutare rettamente il valore di Petrassi e di Dallapiccola, allora ancora giovani). Personaggio difficile, insomma, da ricondurre a una coerente unità.

In questa serratura il Pestalozza introduce ancora una volta la chiave tonalità atonalità. Il Casella fu compositore tonale, ergo reazionario. Le sue caratteristiche — serenità, brillantezza esteriore, vivacità — rappresentano «il velleitario engagement della musica impegnata a idealizzare l'uomo fascista mediante la fuga dal contesto storico concreto, in un prammatico artigianato volutamente chiuso alle questioni musicali di fondo, cieco nei conflitti umani per indurre il prossimo ad accecarsi». Qui il salto logico è davvero eccessivo: che Casella fosse fascista è un conto, che la sua musica fosse tale perchè tonale e neoclassica è un altro.

Questi salti nascono dal fatto che, nella nostra epoca, il passaggio tonalità atonalità è tutt'altro che conchiuso. Cosicchè tra l'una e l'altra posizione vi sono infinite posizioni intermedie che vanno nell'uno e nell'altro senso e che non si lasciano incastonare tutte a destra o a sinistra. Prokofiev e Stravinski virono tre quarti della loro vita sotto l'insegna della conservazione tonale. E' questa la loro scelta «borghese» in confronto alla rivoluzione di Schoenberg? E, anche se fosse così, ciò significa che esteticamente le loro opere siano meno valide di quelle del maestro viennese?

Ancora una volta occorre tener distinti gli strumenti. Storia ed estetica camminano parallele, ma non sul medesimo binario. Merito indiscutibile del Pestalozza è quello di tener sempre presente il parallelismo, di vedere i fenomeni culturali immersi nella realtà sociale e non librati in un inesistente mondo di astrazioni intellettuali. E' naturale che, impegnando un metodo nuovo, sforzandosi di creare un'estetica musicale su un terreno povero di precedenti e ricco di ostacoli di natura idealistica, il Pestalozza cada a volte nell'eccesso opposto, quello dello schematismo. Che invece risulti irritante, tanto da attirare sulla propria testa fulmini di ogni genere, è piuttosto un pregio che un difetto. Non si cammina su una strada nuova senza schiacciare i piedi a qualcuno e senza farseli schiacciare. E' nella polemica e nella provocazione alla polemica che una cultura autentica vive. Ed è questo che rende così interessante e stimolante il saggio del Pestalozza, come la sua antologia.

Rubens Tedeschi

Nella foto in alto: **Guido Maggiorino Gatti, fondatore della «Rassegna Musicale».**

schede

Keynes politico

Il pensiero politico di John Maynard Keynes, è presentato dell'editrice Sansoni (J. M. Keynes, Scritti politici, antologia a cura di Sergio Ricossa, Firenze, 1966, pp. 122, L. 900). A ben vedere non è certo l'originalità che caratterizza la riflessione politica di Keynes; essa si inserisce nella tradizione del moderno liberalismo, che ha, ad esempio, nell'altro pensatore inglese, Thomas Green (1836-1882), uno degli esponenti più significativi. Cos'è che distingue il moderno liberalismo da quello tradizionale, settecentesco? Il fatto che mentre, per un lato, si continua a tessere gli elogi della libera privata iniziativa, dall'altro, si riconosce la inevitabilità di un intervento dello Stato nel campo economico. Per dirla con Keynes ciò significa «forgiare nuovi strumenti per adattare e controllare il funzionamento delle forze economiche al fine di impedire che esse interferiscano intollerabilmente con le idee contemporanee circa ciò che è conveniente ed appropriato nell'interesse della stabilità sociale e della giustizia sociale» (p. 53). Degna di nota è la clamorosa incapacità di Keynes di intendere il significato, sia pure in modo approssimativo ma non caricaturale, del movimento comunista e del marxismo: come appare chiaramente da quanto l'A. scrisse in un saggio del 1925, intitolato «Un breve sguardo alla Russia»: «Come posso adottare un credo (quello marxista) — si chiedeva Keynes — che, preferendo l'osso alla polpa, esalta il rozzo proletario al di sopra del borghese e dell'intellettuale, i quali, di qualsiasi colpa possano essere accusati, rappresentano la qualità nella vita e sicuramente contengono i semi di tutto il progresso umano?» (pag. 67).

s. g.