UN SAGGIO DI GIANFRANCO LA GRASSA

IL MECCANISMO SOCIALE

Come definire i termini del rapporto fra economia e politica nella fase di transizione

Con questo volume di saggi di teoria e di critica della teoria economica, Gianfranco La Grassa, *Valore e formazione sociale*, Editori Riuniti, pp. 238, lire 3000, dopo il buon esito del suo primo (*Struttura economica e società*), La Grassa riprende il discorso già iniziato su alcuni nodi concettuali dell'interpretazione marxiana.

Le occasioni che hanno determinato la struttura di ciascun capitolo del volume sono state molteplici e di diverso impegno, spesso legate alla pubblicazione di un libro, all'intervento in un dibattito su *Critica Marxista*. Nell'insieme però i testi hanno tutti una loro serrata unità d'impostazione analitica e scientifica. Sono elementi di una ostinata, consapevole e organica battaglia culturale e politica in difesa di una interpretazione creativa del pensiero marxiano, del suo contenuto critico e rivoluzionario. Essa si esplicita soprattutto contro quei filoni della ricerca più recente che troppo spesso, mentre affermano di volersi liberare delle scorie e della polvere lasciata dal tempo sul patrimonio dei testi classici, approdano, non già all'enucleazione dei contenuti sostanziali e viventi del metodo marxiano d'analisi del sociale, quanto piuttosto a forme e procedimenti d'indagine tratte da scuole di pensiero addirittura premarxiane.

In questo senso quella di La Grassa è una tenace messa a punto teorica che tiene conto di un orizzonte culturale complesso da cui non è assente la lezione di Althusser. Il tutto, però, all'interno di una attenzione — come si evince anche dalle osservazioni contenute nella introduzione che Badaloni ha apposto al volume — alle questioni relative non solo allo sviluppo delle forze produttive, ma a quello della crescita di nuovi rapporti sociali di produzione. E' il tema della *transizione* che fa da piedistallo a tutta l'opera e che rimanda attraverso l'impianto di alcune prime ipotesi ad una analisi più approfondita della questione da elaborare e sistematizzare ulteriormente.

Certo, come fa osservare Badaloni nella sua introduzione, la questione della transizione pone l'interrogativo di ben comprendere se, anche in mancanza della conquista dello Stato da parte del proletariato, si possa concettualizzare «ciò che nella presente forma sociale costituisce un "arretramento" del capitalismo. Marx — continua Badaloni — aspettava un'epoca in cui le figure sociali cambiassero di ruolo ed a tale modificazione attribuiva il senso di un processo di transizione». La Grassa ritiene che le due fasi della transizione al capitalismo siano state in primo luogo quella della *sottomissione formale* del lavoro al capitale, quando le tecniche e il modo di produrre restavano quelle della produzione mercantile semplice (la manifattura), e in secondo luogo, con l'estendersi dell'espropriazione, quella della *sottomissione reale*, del lavoro al capitale. Ma per ottenere questo risultato, sostiene La Grassa, fu necessaria l'accentuazione della divisione del lavoro, la riduzione del lavoratore a semplice appendice di attrezzature e macchinari sempre più complessi, la divisione fra lavoro intellettuale e manuale.

Nella attuale ipotesi di transizione si pone, rovesciato, il problema della *riappropriazione* delle condizioni oggettive del lavoro da parte dei produttori, ma a titolo collettivo, tenendo cioè conto dell'elevato grado di sviluppo e socializzazione delle forze produttive. Giustamente La Grassa insiste sul fatto che l'accumulazione originaria capitalistica non è stata solo la formazione di nuove basi tecniche dell'industria, ma anzitutto (e preliminarmente) una «accumulazione» di nuovi rapporti sociali di produzione, un processo di espropriazione dei produttori.

Anche l'accumulazione originaria socialista, se si vuol riprendere questo dibattuto concetto, dunque, deve essere in primo luogo un processo di formazione di nuovi rapporti sociali di produzione, cioè un processo storico che ponga le basi sociali della riappropriazione dei mezzi di produzione da parte dei lavoratori, a titolo collettivo.

Il punto è di grande interesse, sia scientifico che politico, proprio oggi che la crisi del capitalismo e delle sue sovrastrutture propone, in termini ravvicinati il tema della direzione dello Stato nel quadro di una ipotesi di transizione al socialismo che faccia i conti con gli errori e i ritardi del passato.

Resta aperta la questione se la riappropriazione formale delle condizioni di lavoro da parte dei lavoratori sia effetto della conquista della direzione politica, ovvero se la costituzione dello Stato socialista, come prima fase della transizione al comunismo, sia automatica garanzia della irreversibilità del primo passo compiuto.

La polemica di La Grassa travalica, quindi, i limiti di quello che, da parte degli economisti, è considerato il nodo cruciale del dibattito teorico contemporaneo in corso in occidente. La questione cioè della trasformazione dei valori in prezzi di produzione sulla quale, da Dmitrieff a Sraffa, alla scuola neoricardiana, si appunta l'attenzione degli studiosi marxisti, o keynesiani di sinistra, anglosassoni.

Nell'interpretazione di La Grassa questo punto non può diventare il nodo teorico dal quale far discendere un'eventuale revisione critica della validità scientifica della legge del valore marxiana. E ciò perché, se l'analisi del valore (della forma di valore) conduce, come egli sostiene nei due saggi più significativi del volume, alla categoria marxiana di *lavoro astratto* (ben distinto ovviamente dal *lavoro in generale* dei classici) essa viene determinata socialmente nell'ambito di rapporti di produzione tali che i prodotti di lavori eseguiti privatamente si incontrano sul mercato e possono soddisfare i bisogni solo in via mediata, tramite lo scambio.

Per questi motivi il tema della trasformazione non può essere affrontato come problema esclusivamente tecnico-produttivo all'interno di una economia politica, che si potrebbe definire *non criticata*. E' necessario invece recuperare integralmente la rottura marxiana rispetto alla ideologia borghese, a cominciare dalla scuola dei classici contro cui Marx appunto lancia i suoi strali.

Non si tratta qui di «ritagliare» — dice La Grassa — un certo «spazio» di teoria economica «pura», avulso dall'insieme della struttura sociale (spazio all'interno del quale diventerebbero utilizzabili soltanto i procedimenti della logica formale). E' invece necessario uno «spostamento di campo» analogo a quello che Marx dovette compiere nei confronti della economia politica classica, onde mettere in luce tutta la carica ideologica di una teoria che rappresentava gli interessi costituiti della classe dominante.

Per recuperare dunque la dimensione di classe e teoretica del pensiero marxiano è necessario non fermarsi alle manifestazioni di superficie della società capitalistica (mercato, prezzi, divisione sociale del lavoro basata sulla generalizzazione dello scambio mercantile), ma indagare nell'«intima struttura» di questo specifico e storico tipo di società. Il valore, cioè l'analisi dei modi in cui si realizza concretamente l'astrazione del lavoro come misura del valore, rispecchia quindi ed esprime l'«intima struttura», la struttura di classe del capitalismo, la forma delle relazioni sociali esistenti fra classi sociali antagonistiche. Il che comporta quindi, nella fase di transizione, una destrutturazione e ristrutturazione dell'articolazione tecnico-organizzativa del processo di produzione. E con essa la necessità per la ricerca teorica marxista di dare spazio a quella che Luporini definisce come «*l'analisi delle forme*».

Ma per passare alle conseguenze politiche concrete di queste implicazioni teoriche, La Grassa richiama criticamente, seppure di sfuggita, i temi della esperienza storica del movimento operaio, dalla II Internazionale alla III, con la logica produttiva sperimentata nella costruzione del «socialismo in un solo Paese». «Lo sviluppo delle forze produttive — dice La Grassa — inteso come un bene di per sé e per tutta la collettività, e come un fine da perseguire, senza discutere la struttura tecnologica e organizzativa di tale sviluppo (per non parlare del controllo che viene esercitato sull'intero processo - *n.d.r.*), comporta non solo la produzione di una più ampia massa di merci, ma anche la valorizzazione crescente del capitale (estorsione di pluslavoro in forma di plusvalore) e la *riproduzione* dell'insieme dei rapporti sociali capitalistici».

Ricorda Marx che «il processo di produzione capitalistico, considerato nel suo nesso complessivo, cioè considerato come processo di riproduzione, non produce dunque solo merce, non produce dunque solo plusvalore, ma produce e riproduce il rapporto capitalistico stesso: da una parte il capitalista, dall'altra l'operaio salariato». Una provvidenziale memoria, questa, da tenere in gran conto soprattutto durante un periodo di crisi recessiva del sistema produttivo capitalistico.

Carlo M. Santoro

Incontro a Mosca con la vedova del grande scrittore sovietico

Dalle lettere di Platonov

Maria Platonova ha deciso di rendere nota una raccolta di scritti e documenti assai preziosa per la ricostruzione di un profilo biografico dell'autore di «Dzan» - «La passione scientifica non è morta in me, ma si è rafforzata grazie alla contemplazione artistica; sono disarmonico e brutto, ma così come sono arriverò sino alla tomba senza cambiare»

DALLA REDAZIONE

MOSCA, aprile

«Andrej Platonov. La sua vita, le sue opere, i suoi problemi, il nostro grande amore. Ecco, a distanza di tanti anni, tutto torna alla mente chiaro e semplice. E la gente, tanta gente, mi chiede di conoscere le lettere che Andrei scriveva da Voronez, da Tambov, dalla Turkmenia, dal fronte di Kursk...». A parlare è la vedova del grande scrittore sovietico Platonov (1899-1951), Maria Platonova, che ha deciso di rendere noti scritti, documenti e vari materiali che si riferiscono alla attività di suo marito.

«Anche nei tempi più duri della sua esistenza — dice Maria Platonova — non si chiudeva mai nell'ambito stretto della famiglia e non si concentrava su se stesso. Per sua natura Andrej Platonov è stato un uomo che si interessava delle cose degli altri, era un altruista, una persona socievole nel senso più vero della parola. Ebbene, nonostante questa sua fiducia, questo ottimismo sociale, questa sua fermezza, la sua capacità di resistere e di lavorare trovava anche alimento in quella sensazione di felicità che gli derivava — come spesso ripeteva — dal trovarsi accanto ad un essere caro. L'amore — diceva — è un insieme della persona che ami e delle tue idee più genuine e fondamentali. E' la realizzazione, attraverso l'amato o l'amata, del senso della vita... Ecco — continua Maria Platonova — i ricordi si affollano... Di lettere Andrej ne scrisse molte, ma ora me ne sono rimaste ben poche.

«Ho preparato una raccolta di frammenti cercando di consegnare a tutti coloro che seguono le opere di mio marito un panorama della sua vita... Ho scelto, naturalmente, seguendo un mio punto di vista, lasciando tutto quello che sembra personale, ma in realtà non lo è perché tocca il lettore con la purezza e l'autenticità dei sentimenti...».

Il prezioso materiale — che arricchisce la biografia dello scrittore — è stato così consegnato all'Unione degli scrittori della città di Saratov, nella Russia centrale. Ne siamo venuti in possesso e crediamo interessante proporre un rapido riassunto per i lettori dell'Unità. Maria Platonova dice a tal proposito che «le lettere, i documenti che escono fuori ora dal suo archivio sono la testimonianza di una vita importante...».

Ed ecco il primo carteggio che comprende il periodo di Voronez, dal 1922 al 1926. Platonov — con una lettera datata autunno 1922 — si riferisce ai ricordi del villaggio natale di Voloscino (nei pressi di Voronez). «(..) Il luglio del 1919 — cara Mascia — è stato afoso e pieno di pericoli, non mi sentivo sicuro nelle piccole case di Novochopersch. Avevo paura di chiudermi in casa, mi sedevo nel cortile... Vivevo e mi sentivo in ansia perché la vita mi aveva trasformato subito da bambino in adulto, privandomi della giovinezza. Prima della rivoluzione ero un bambino e dopo non ho avuto il tempo di essere un giovane, non ho avuto il tempo di crescere. Perché è stato necessario subito cominciare a lottare... senza riuscire a finire la scuola tecnica sono stato, in fretta e furia, messo in una locomotiva ad aiutare il macchinista. E la frase che ci ricorda che la rivoluzione è la locomotiva della storia si è trasformata in me in uno strano e positivo sentimento. Ricordando questa frase io, di buona lena, mi mettevo a lavorare sulla locomotiva...».

In un'altra lettera Platonov ricorda le lotte contro i bianchi: «...i cosacchi erano arrivati in Russia come in una colonia, per far man bassa e partirsene al più presto a casa. Questo, lo sapevano bene tutti, anche i contadini. Da qui derivava la sicurezza nella vittoria dei partigiani. Perché i partigiani sentivano che il nemico non era un avversario coraggioso, ma un ladro occasionale, codardo... Io amo più la saggezza che la filosofia e più le nozioni che la scienza: bisogna amare l'universo che potrebbe esserci e non quello che c'è. L'impossibile è la sposa dell'umanità e le nostre anime volano verso l'impossibile... L'impossibile è il confine tra il nostro mondo e l'altro. Tutte le teorie scientifiche, gli atomi, joni, elettroni, ipotesi, tutte le leggi non sono affatto cose reali, ma sono rapporti dell'organismo umano con l'universo nel momento dell'attività conoscitiva...».

A Tambov

A poco a poco, anche dalle lettere, si chiarisce il tipo di discorso che il «personaggio» Platonov porta avanti. In quegli anni (la moglie, a tal proposito, mostra l'udostoverenie — il documento — che attesta che Platonov ha lavorato «presso la direzione dell'agricoltura nella provincia di Voronez come addetto alla miglioria, dal 10 maggio 1923 al 15 maggio 1926, dirigendo i lavori per l'elettrificazione delle campagne, la costruzione di pozzi e laghetti...») scrive anche poesie e racconti. Ma la critica ufficiale, come è noto, non lo approva.

Dice Maria Platonova: «Le sue opere, negli anni '20 e '30, sono state duramente e non sempre giustamente criticate. Non tutti i critici approvavano la sua ricerca artistica, il carattere stesso del suo modo poetico di vedere le cose. I critici giudicavano alcune sue immagini brutte, rozze, volgari o troppo naturalistiche, tanto da offendere il senso estetico dei lettori...». Poi, per caratterizzare ancor meglio lo scrittore, per far vedere quale era il suo «atteggiamento» verso le «critiche» e verso «l'arte proletaria», Maria Platonova ricorda quanto diceva Platonov: «...Sono convinto che l'avvento dell'arte proletaria sarà improntato alla bruttezza... noi cresciamo dalla terra, da tutte le sue sporcizie e tutto quello che c'è sulla terra c'è anche in noi.. ma noi odiamo la nostra pusillanimità... noi con fermezza cerchiamo di uscire dal fango.. dalla nostra bruttezza sorge l'anima del mondo.. In questo sta il senso di tutti noi: vivere e non sognare, vedere e non immaginare l'arte non è nelle capacità degli uomini, ma è l'unica vera arte.».

Maria Platonova ricorda altri fatti, altre situazioni. Parla delle lotte che in quegli anni suo marito dovette sostenere quando si trovava a Voronez impegnato nel settore dell'agricoltura. Attacchi e sabotaggi erano all'ordine del giorno. Molti ingegneri cercarono di metterlo in cattiva luce, di attaccarlo. Ma Platonov era anche appoggiato da alcuni dirigenti regionali del Partito e da un giornale locale che, di tanto in tanto, ospitava i suoi scritti sui problemi della miglioria e sulle condizioni di vita dei contadini.

Alla tradizionale figura del letterato subentra così — dai ricordi dalle lettere dai documenti — la figura dell'ingegnere del tecnico del «personaggio» che si batte con tutte le sue forze per soluzioni avanzate, razionali, giuste. Fra ecco il periodo di Tambov. Sono gli anni 1926 e 1927.

«Cara Maria, sono arrivato a Tambov per lavorare. Ho conosciuto i dirigenti locali. La situazione è disastrosa: intrighi e impossibilità di lavorare, ho visto cose mai viste. Non esagero. Quelli che mi appoggiano e mi conoscono sono intenzionati a lasciare la città. I tecnici più buoni non hanno nessun potere e non hanno forze da me attendono chissà quali miracoli: nella redazione del giornale siedono dei cinovniki (funzionari burocrati - n.d.r.) che non capiscono niente di letteratura, cerchero di trovare la chiave per aprirli, scriverò articoli tecnici prima perché i versi e i racconti non li accettano...». E ancora. «Cara Mascia, è questa la terza o la quarta lettera dal mio esilio. La mia nostalgia per te cresce di giorno in giorno, sempre più giorni ci separano... Piango... sono partito ed è come se dietro di me si sia chiusa una pesantissima porta. Come un sogno è passata la nostra vita in comune, oppure sono io che mi sono addormentato e Tambov è il mio delirio... Sto lavorando al racconto Le chiuse di Epifan. Ti mando ora il racconto Antisexus (non fu mai pubblicato - n.d.r.) e ti informo che sto portando avanti il piano di lavoro di miglioria attraverso le istanze gerarchiche. La resistenza al mio progetto è enorme, se non sarà approvato avanzerò le dimissioni...».

Sempre nel 1927 Platonov scrive alla moglie una delle lettere più significative: «Ecco, vedi, l'amore non è il fatto di appartenere a qualcuno, ma di avere qualcuno; forse il matrimonio è una specie di accessorio sociale dell'amore. Il matrimonio è una risultante dei rapporti materiali tra gli uomini, ma l'amore, come ogni fenomeno della natura, può essere usato in un modo diverso. Cioè è come l'elettricità. Con l'elettricità tu puoi uccidere uno, ma nello stesso tempo puoi avere un lume sopra alla testa e riscaldare l'umanità...»

Poi il discorso si fa più serrato. Torna ai problemi della sua vita quotidiana. «Siamo arrivati — scrive alla fine del '27 — al punto che mi stanno facendo delle minacce dirette. Non mi piace scriverti di queste cose e per questo molto taglio corto. Abbiamo con te cose molto più importanti di Tambov... Ad ogni modo ti dico che continuare a lavorare qui è impossibile. La verità è dalla mia parte. Ma io sono solo e i miei avversari sono una legione, e tutti loro sono imparentati (...Tambov è proprio una provincia gogoliana...».

I ricordi di Maria Platonova saltano, per ora, gli anni che vanno dal 1927 al 1932. E' il periodo degli attacchi più duri portati avanti dalla RAPP (l'associazione degli scrittori proletari, n.d.r.). Lo scrittore viene accusato di «anarchismo, nichilismo, deviazionismo di destra e di sinistra». Praticamente smette di pubblicare, ma non di scrivere.

Maria Platonova parla ora degli anni che vanno dal '33 al '36. Platonov è in Turkmenia. «Ricordo — dice — che era strabiliato dall'oceano di sabbia. Per un lungo periodo parlò delle sterminate distese sabbiose di Ciardgiui, Tasciaus e di Kun-Urghenc. Come ingegnere prevedeva che le terre morte, senza acqua, un giorno sarebbero tornate a vivere. Diceva sempre che il popolo turkmeno, isolato tra le sabbie e lontano dalla Russia e dalla civiltà europea, un giorno, grazie a nuove condizioni sociali non solo si sarebbe impossessato delle immense distese, ma avrebbe trasformato la realtà costruendo canali ecc...»

Le lettere sono la testimonianza di queste possibilità esistenti nella Turkmenia degli anni '30. «...Non avrei mai capito il deserto — scrive Platonov — se non l'avessi visto. Non esistono libri che possano spiegarlo. Qui ho fretta di lavorare, di trovare qualcosa di consistente. Qualcosa che sia indirettamente la materia prima per un mio lavoro... per ora non ho trovato cose chiare, ma è sempre così. Trovo la cosa necessaria all'improvviso e molto spesso proprio quando non la sto cercando. Per un attimo vorrei vedere come te e Torka (il figlioletto ndr) vivete, come Torka studia e si comporta senza di me... Qui, cara Maria, la calura è insopportabile. Ma più insopportabili sono gli scrittori che ho intorno. Ma ciò non si riferisce all'Asia che è grandiosa e interessante... Anche qui mi sento assolutamente solo. La tristezza è profonda ed è simile al silenzio delle montagne, dei deserti. Ecco è questa tristezza che mi riempie...».

Maria Platonova presenta poi un reportage-giornalistico che lo scrittore scrisse in quegli anni e che è restato inedito. «Si tratta — precisa — di un racconto che per tematica è vicino al romanzo Dzan. In pratica è la storia della conquista dei deserti del Karakum». Il reportage narra delle difficoltà che l'uomo incontra in una terra così calda, dove l'ing. Trofimov propone di creare dei dissalatori «portatili» capaci di sfruttare l'energia solare. Il racconto è basato su esperienze fatte sul posto, sui problemi della ricerca compiuta dai pionieri del deserto.

L'inviato

Segue quindi una lettera del 1934 inviata sempre alla moglie. «...La scienza è nata non per comprendere l'universo, ma perché l'uomo lo possa conquistare, perché il mondo possa riversarsi sull'uomo. La comprensione dell'universo è la premessa per conquistarlo...». E ancora in una lettera Platonov — questa volta l'ingegnere Platonov — rende noto un suo progetto: «...Ho scoperto per caso — scrive — il principio della trasmissione dell'energia, senza fili. Ma solo il principio. Per realizzarlo ci vuole ancora molto lavoro. Se avrò tempo scriverò un articolo in qualche rivista scientifica. Mascia, è una cosa che mi appassiona: la passione per la verità scientifica non è morta in me, ma si è rafforzata grazie alla contemplazione artistica.. Sono disarmonico e brutto, ma così come sono arriverò sino alla tomba senza cambiare..»

Poi la guerra. Platonov è inviato speciale della Stella Rossa. *Ortenberg, allora direttore del giornale, così lo ricorda: «Lo appassionavano non tanto le azioni operative dell'esercito quanto gli uomini. Cercava di assorbire tutto ciò che vedeva e sentiva con gli occhi dell'artista». Collaborava anche ad altre pubblicazioni, al* Trud, Marinaio Rosso, Oktiabr, Novi Mir, Snamia *e pubblicava raccolte di opere in prosa. Il 6 giugno del 1943 sorpreso da un bombardamento sotto Kursk scrive alla moglie: «Ma cara Mascia scrivo sulla guerra, ma il mio animo chiede calma».*

«Tornò dal fronte — conclude Maria Platonova — nel novembre del 1944 gravemente colpito dalla tbc. Nel 1946, a febbraio, fu smobilitato. Morì nel 1951».

Carlo Benedetti

Fiamme a Saint Louis

SAINT LOUIS — Un incendio, scoppiato in un edificio vuoto del centro della città statunitense si è esteso fino a coinvolgere gli isolati adiacenti. Le fiamme hanno provocato danni incalcolabili, distruggendo completamente sette edifici. Nessun danno invece, fortunatamente, alle persone.

VA IN SCENA AL LIRICO DI MILANO L'ULTIMO LAVORO DI SYLVANO BUSSOTTI

Antichi miti e musica nuova

«Bussottioperaballet»: questo il titolo dello spettacolo del quale il compositore è a un tempo autore, regista, scenografo e costumista - Impegno sperimentale e gusto della citazione classica - L'esigenza di «comporre sul serio»

Da mercoledì, per sei sere, un grande sipario di velluto rosso, portato appositamente al Lirico, si aprirà sul nuovo spettacolo di cui Sylvano Bussotti è ad un tempo autore, regista, scenografo e costumista: il *Bussottioperaballett*, com'egli l'ha battezzato, indicando sin dal titolo la totalità dell'impresa. Aperto il velario si vedrà, per prima cosa, una grande scala ascendente che, a quanto dice Bussotti, «vuol essere uno scherzoso, malizioso accenno ad un'altra Scala, coll'*esse* maiuscola, che rinvia le battaglie artistiche del nostro tempo al Lirico per mancanza di fiducia nel proprio pubblico mondano».

E' già, fin dall'inizio, un annuncio di quella attitudine provocatoria e anticonformista che Bussotti coltiva come una caratteristica essenziale del proprio personaggio. L'andare contro corrente, frastornando amici e nemici, fa parte della sua natura. A quarantacinque anni non è cambiato, anche se vanno precisandosi gli obiettivi della polemica contro un mondo che, egli dice, è povero di pane e di amore: un mondo cioè in cui sono irrisolti tanto i problemi materiali quanto quelli spirituali.

Basta ascoltarlo raccontare la sua vita, tra realtà e fantasia, per capire l'origine di quest'ansia di cambiare le cose: «Sono nato nel 1931 a Firenze da una famiglia povera. Mio padre faceva l'usciere al Comune e arrotondava i magri guadagni come maschera all'opera per cui aveva una autentica passione. A cinque anni ho cominciato lo studio del violino; ho vinto una borsa di studio e mi sono stancato. Più tardi sono diventato allievo di Dallapiccola che, nello stesso tempo, mi faceva conoscere le novità e mi tirava indietro. Così ho lasciato il conservatorio e sono andato a Parigi dove ho trovato un maestro adatto in Max Deutsch, discepolo di Schoenberg. Infine sono arrivati i contatti con Boulez, con Cage, con Stockhausen, le esperienze del mondo avanguardistico di Darmstadt da cui mi sono staccato subito. Solo verso i 27 anni ho cominciato a comporre sul serio»

Perché «*sul serio*»? In realtà il catalogo delle opere di Bussotti si apre, non senza civetteria, con *Le rondini* per violino solo, composte nel 1937, a sei anni. «Solo una scala scendente in do maggiore — egli spiega — che voleva rendere l'impressione del volo nel cielo». A questo inizio infantile segue una quantità di titoli che, almeno a partire dal '50, indicano, se non altro per la scelta dei testi, l'indirizzo del giovane compositore: Rilke, Machado, De Pisis, Gide, Foscolo; una mescolanza di nuovo e di antico che si preciserà poi quando, sui trent'anni, si aggiungeranno all'elenco Adorno, Pasolini e via via sino a De Musset e Gramsci...

Si precisa così l'arco degli interessi intellettuali di Bussotti in cui l'avanguardia non è mai disgiunta dalla classicità secondo quel gusto del richiamo culturale e della parodia che ha confuso a lungo i critici. Bussotti, infatti, gioca una difficile partita col mondo artistico militando nell'avanguardia e negandola nel medesimo tempo, ponendosi fuor dalle regole e dalle scuole, coll'aria di chi, proprio quando comincia a *far sul serio*, si rifiuti alla serietà.

Sylvano Bussotti

Contraddizioni? Egli ha una risposta pronta: «Credo sia possibile leggere nel domani solo in virtù di un fedelissimo amore del passato». E' in sostanza quella che definisce la sua tendenza «rinascimentale» alimentata dall'origine fiorentina e dal contatto con artisti singolari tra cui, in particolare, il fratello incisore e lo zio Tono Zancanaro, inventore di capricciose fantasie in un segno di pura classicità.

Tra i poli del passato e dell'avvenire, sovente confusi e mascherati con abilità di giocoliere («Io do molta importanza al gioco, alla frivolezza, al travestimento»), Bussotti si muove decantando progressivamente il proprio stile, dal provocatorio *Pieces de Chair II* (1958) alla purezza dei madrigali vocali, dall'opera *Lorenzaccio* (1972) al balletto *Berokristall* di poco seguente. Un movimento che vorremmo definire «a spirale» perché Bussotti ritorna continuamente sulle proprie opere, ponendole in diversi contesti, arricchendole di nuove parti, secondo un procedimento di sovrapposizione di strati in cui, anche formalmente, passato e futuro si compenetrano.

Ciò è vero soprattutto per i lavori teatrali, dal *Lorenzaccio*, che i nostri teatri farebbero bene a riprendere, all'attuale spettacolo lirico scaligero in cui sono accoppiati il balletto *Oggetto Amato* e l'atto unico *Nottetempo*. «Non due lavori distinti — spiega l'autore — ma un lavoro unico, nato dallo sforzo di compenetrare le due forme diverse, con richiami scenici, ideali e musicali. Un tentativo, cioè, di rompere le tradizionali consuetudini sia dell'opera sia del balletto rinnovandole con un linguaggio teatrale nuovo».

Diversi quindi, ma sottilmente affini, anche gli argomenti in cui gli antichi miti rivestono significati attuali. In *Oggetto Amato* torna la leggenda egiziana di Osiride, il dio ucciso, smembrato e risorto. In *Nottetempo* si mescolano la storia greca di Filottete, l'eroe ferito possessore delle armi di Achille, e quella di Michelangelo impegnato a dipingere la Cappella Sistina. *Nottetempo* è in realtà il sogno di Michelangelo che, feritosi durante il lavoro, identifica se stesso nel guerriero greco impegnato a difendere le proprie armi, così come l'artista deve difendere la propria indipendenza dal Papa che vorrebbe l'opera a proprio gusto.

Il balletto e l'opera hanno quindi in comune il tema della solitudine, quella dello uccisore del dio, e quella dell'artista, e l'uno e l'altro in lotta contro il potere. Riemergono i temi costanti di un discorso che Bussotti conduce da anni — tra riuscite e cadute — in varie forme, a volte velate da simboli, a volte esplicite (come nei recenti *Semi di Gramsci*), riannodandole nel tessuto musicale attraverso un ininterrotto gioco di richiami. In *Oggetto Amato*, si noti, il «materiale musicale» è offerto dai ricordati *Pieces de Chair* rielaborati su nastro e spogliati delle parti orchestrali. Ancora un richiamo al passato rifuso in un contesto nuovo, secondo quella linea che Bussotti definisce «autobiografica» e che è in realtà lo sforzo dell'artista di rinnovarsi restando se stesso.

Rubens Tedeschi