

## GRAMSCI, ARCHITETTURA E LETTERATURA<sup>1</sup>

Dirigente politico comunista di alto livello e uomo di cultura raffinato, Antonio Gramsci è una delle personalità più significative tra gli intellettuali del Novecento italiano. Particolarmente notevole è l'insieme degli scritti di interesse linguistico-letterario nei quaderni vergati nei lunghi anni di prigionia sotto il regime fascista e pubblicati dopo il 1945.

A rileggere oggi queste note carcerarie è facile rendersi conto che il loro punto focale è d'indole non storica ma teorica: riguarda infatti il problema generalissimo dei destinatari dell'attività di scrittura.

Gramsci parte dal presupposto che produzione e fruizione di letteratura rispondono a un bisogno universale e permanente dell'animo umano, cui va riconosciuto senz'altro un carattere di «necessità» primaria: tutti gli esseri umani sono intellettuali, in quanto tutti possiedono una qualche sia pur minima quota di competenza tecnico-lavorativa, consapevolmente esercitata nel loro mestiere: anche se soltanto pochi assolvono mansioni qualificate professionalmente in senso intellettuale, perché tali da dispiegare e addestrare al meglio le risorse psichiche individuali.

Analogamente, ogni persona ha una sua sensibilità creativa, sia pure a un livello rudimentale; ognuno quindi reca dentro di sé un desiderio di artisticità, che lo rende disponibile all'esperienza estetica, almeno come fruitore di ciò che altri abbiano prodotto. Ma in una civiltà socialmente e culturalmente stratificata, il diritto a soddisfare in modo organico tale desiderio viene riconosciuto solo a una élite più o meno ristretta: la gran maggioranza della popolazione si vede precluso l'accesso alla dimensione artistica.

La teoresi di Gramsci coincide dunque immediatamente con l'indicazione dei compiti operativi da assolvere ai fini di una legittimazione generale del bisogno estetico, considerato alla stregua di un bisogno pratico. A soccorso di questa prospettiva, interviene un parallelismo instaurato tra l'arte letteraria e un'altra arte, di cui nessuno nega la rispondenza a istanze praticistiche, cioè l'architettura: «Ci deve essere un equivoco. Forse che l'architettura sola ha scopi pratici? Certo apparentemente così pare, perché l'architettura costruisce le case d'abitazione, ma non si tratta di questo: si tratta di “necessità”. Si dirà che le case sono più necessarie che non le altre arti e si vuol dire solo che le case sono necessarie per tutti, mentre le altre arti sono necessarie solo per gli intellettuali, per gli uomini di cultura. Si dovrebbe concludere che proprio i “pratici” si propongono di rendere necessarie tutte le arti per tutti gli uomini, di rendere tutti “artisti”» (III, p. 1724).

La differenza sta nel fatto che l'architetto adempie una funzione obiettivamente evidente, perché collocata sul piano dei bisogni fisici, mentre lo scrittore risponde a una domanda di beni psichici, eminentemente immateriali – ma non per questo meno essenziali, nella vita interiore di qualsiasi individuo. Certo, il risultato del lavoro architettonico, l'edificio, ha una concretezza di presenza ben diversa da quella dell'ogget-

<sup>1</sup> Tutte le citazioni sono tratte dai *Quaderni del carcere*, a cura di Valentino Gerratana, 4 voll., Torino, Einaudi, 1975. Le indicazioni fra parentesi si riferiranno al volume e al numero di pagina.

to letterario. Nondimeno, in entrambi i casi gli autori hanno perseguito un progetto intenzionalmente finalizzato a soddisfare una richiesta, espressa o inespressa, d'una data parte dell'essere collettivo.

Nell'elaborazione progettuale, le doti creative dell'artista appaiono indissolubilmente connesse e correlate all'attitudine a interpretare originalmente le attese di coloro che costituiranno i destinatari elettivi dell'opera. Vale in ogni circostanza il principio per cui ciò che conta, ciò che va discusso «è l'estrinsecazione sociale dell'arte, la sua "diffusione", la possibilità data al pubblico di partecipare alla bellezza (quando è tale)» (I, p. 407), sia dell'edificio architettonico sia del libro stampato.

Gramsci si serve dell'architettura per effettuare un chiarimento metodologico a valere sull'intero orizzonte interartistico. In effetti la netta presa di posizione contro ogni forma di solipsismo letterario gli viene sollecitata da uno degli eventi decisivi della civiltà architettonica moderna: il movimento razionalista, o funzionale, che nel periodo fra le due guerre era al massimo fulgore. Esso nasceva dalla consapevolezza del declino del rapporto tradizionale fra committenza e utenza delle opere abitative, tipico delle società gentilizie; e intendeva dar vita a un'architettura capace di soddisfare adeguatamente le esigenze di un destinatario non individuale ma di massa, senza perciò rinunciare alla connotazione estetica dell'alloggiamento, sì piuttosto facendola coincidere con la sua razionalità costruttiva. Dunque, una forte istanza antiornamentale, antimonumentale, antiretorica; assieme, il proposito di riqualificare la figura professionale dell'architetto, rendendolo capace di padroneggiare la somma di risorse tecnico-scientifiche rese disponibili dallo sviluppo industriale moderno.

Gramsci vagheggia appunto un'idea di «letteratura funzionale», «letteratura secondo un piano», «secondo un indirizzo sociale prestabilito». Alla sua base sta una concezione limpidamente funzionalista degli istituti linguistici. Nell'ottica gramsciana, la lingua si costituisce in ottemperanza al bisogno, alla necessità consensuale degli individui di entrare in relazione fra loro, esprimendo e comunicando il proprio pensiero. Parlare significa attuare uno scambio di esperienze mentali; strumento e fomite essenzialissimo di socializzazione, la lingua è primariamente una tecnica di contatto dialogico interpersonale. Com'è ovvio, ogni tecnica presuppone un sistema normativo, ossia un insieme di regole codificate dall'uso, che vanno apprese e applicate per ottenere l'effetto desiderato. E il loro possesso può essere più o meno buono, a seconda di quella che oggi diremmo la competenza di chi vi fa ricorso. Sul piano linguistico, il codice che la collettività propone ai suoi membri prende il nome di grammatica: così lo chiama Gramsci, e il termine tradizionale vela appena la modernità del suo pensiero.

Coerentemente al concetto per cui tutti gli uomini sono intellettuali, tutti sono, potremmo dire, grammaticalizzati: nel senso che, per il fatto stesso d'essere partecipi d'una comunità organizzata, non possono non disporre di qualche criterio per intendere e farsi intendere dai loro simili. Altro però è la «grammatica immanente», o spontanea, sempre deducibile da ogni atto di parola, anche il più incondito; altro è la «grammatica normativa», consapevolmente acquisita attraverso un processo di adeguamento alle convenzioni linguistiche vigenti nella comunità di appartenenza.

L'attenzione di Gramsci si concentra energicamente sull'aspetto istituzionale dell'attività di linguaggio. Ciò non implica, da parte sua, una mortificazione dell'autonomia espressiva dei singoli soggetti, che trascuri i diritti della *parole* in favore delle leggi della *langue*, per dirla saussurianamente. La sua convinzione è che solo il pieno possesso del codice comunicativo consente all'individuo di autorealizzarsi espressivamente, senza rendersi inintelligibile agli interlocutori. Di qui l'appello a una grande battaglia di acculturazione linguistica, che porti ad abbattere la barriera secolare fra lingua dei dotti e sottolingua della plebe: le classi subalterne debbono accedere alla piena familiarità con le norme grammaticali, già goduta dalle classi dirigenti per privilegio nativo.

La razionalità dell'operazione riformatrice consiste nell'individuare, assecondare, valorizzare le spinte evolutive giudicate più proficue in vista di una ricomposizione unitaria della lingua nazionale.

Questa prospettiva militante ha una sua proponibilità, sul piano di un ammodernamento delle istituzioni linguistiche, quali si configuravano nell'Italia di allora. Il punto è che Gramsci mira a trasporre lo stesso criterio prospettico sul piano delle istituzioni letterarie. A orientare il ragionamento è il concetto basilare di letteratura come «funzione sociale», anche se «i letterati, presi singolarmente, non sono necessari alla funzione» (II, pp. 707-708). Per sviluppare la sua tesi, Gramsci ricorre a una serie di mediazioni.

La produzione letteraria, nel suo insieme superindividuale, rappresenta sempre una risposta alle domande specifiche, alle attese particolari in cui determinati gruppi, ceti, caste concretano storicamente il bisogno antropologico di letterarietà. Dal punto di vista critico, l'impegno prioritario consiste nell'accertare la tipologia del colloquio che ogni autore intrattiene coi suoi destinatari elettivi, siano essi pochi o tanti, progressisti o conservatori. Gramsci sa bene la complessità delle operazioni critiche; e si preoccupa di fornire al riguardo alcuni chiarimenti metodologici indispensabili.

Riconoscere l'efficacia della funzione storico-culturale assoluta da uno scrittore non significa in alcun modo dividerne l'orientamento; d'altronde, apprezzare l'impianto ideologico di un testo non implica affatto un'attribuzione di valore estetico: «Due scrittori possono rappresentare (esprimere) lo stesso momento storico-sociale, ma uno può essere artista e l'altro un semplice untorello. [...] E non è "rappresentativo" del "momento" anche chi ne esprime gli elementi "reazionari" e anacronistici?» (III, p. 2187). In via di principio Gramsci riafferma con insistenza l'autonomia del giudizio di valore estetico, distinto rigorosamente dalla valutazione prammatica, d'ordine sia ideologico sia sociologico. Nondimeno, egli concede un privilegio d'interesse assoluto agli autori che congiungono le capacità rappresentative più alte alle attitudini comunicative più vaste.

Sembrirebbe che, ai suoi occhi, il dinamismo letterario abbia una finalità intrinseca, quella di socializzare sempre più ampiamente la produzione e fruizione di letteratura. Ecco allora instaurarsi un vero e proprio ordinamento gerarchico fra gli scrittori: «Ci sono i "neolalici" o i "gerghisti", cioè quelli che essi soli possono rivivere il ricordo

dell'istante creativo (ed è di solito un'illusione, il ricordo di un sogno o di una velleità), altri che appartengono a conventicole più o meno larghe (che hanno un gergo corporativo) e finalmente quelli che sono universali, cioè "nazionali-popolari"» (III, p. 1686).

In questo contesto, la figura del letterato universale, ossia nazionale-popolare, presenta una fisionomia analoga a quella dell'architetto funzionalista, come colui che lavora con consapevolezza più alacre per render disponibile al maggior numero i beni artistici meglio qualificati. Siamo dunque su un orizzonte di stretta attualità. I modelli supremi cui guardare sono peraltro offerti dal passato: i tragici greci, Shakespeare, i grandi romanzieri ottocenteschi come Tolstoj e Dostoevskij. Questi riferimenti emblematici confermano l'ampiezza della visuale gramsciana; e danno ragione della lucidità con cui i *Quaderni* mettono distintamente a fuoco le due questioni della popolarità letteraria e della letteratura popolare.

Il primo ordine di problemi riguarda la fortuna presso i lettori di base delle opere ad alto livello di elaborazione formale; il secondo concerne le caratteristiche di una produzione a basso quoziente estetico, concepita esclusivamente in vista delle aspettative di un pubblico socialmente e culturalmente subalterno. Alla letteratura che meglio incarna il contributo di una data formazione di civiltà al patrimonio artistico del genere umano, Gramsci dà il nome di «nazionale-popolare». Come s'è visto, il singolare accoppiamento terminologico indica un tipo di esperienza letteraria che non solo non contraddice ma esalta la tensione verso valori di linguaggio universali: essa si costituisce infatti in alternativa sia alle chiusure retrive del municipalismo sia alle false aperture del cosmopolitismo, accomunati in un'unica condanna.

La letteratura nazionale-popolare rappresenta insomma la categoria mediatrice più proficua perché la soggettività creativa dello scrittore entri in sintonia con le attese estetiche più radicate nel nostro essere antropologico, senza perciò perdere, anzi corroborando il rapporto con i destinatari collettivi presenti nel proprio tempo e paese.

Quali sono, allora, le condizioni socioculturali in cui fiorisce una letteratura di questo genere? La prima è che la classe dirigente al potere sappia attrarre il consenso spontaneo dei letterati, portandoli a interiorizzare attivamente le sue parole d'ordine per poi sublimarle nel lavoro artistico. La seconda è che questa stessa classe gestisca il potere in modo conforme ai suoi interessi materiali e mentali sì, ma senza grettezze corporative e quindi senza basarsi solo sull'uso della forza per asservire i ceti subalterni. Gli orientamenti ideologici prevalenti conserveranno quindi un'impronta classista inequivocabile, aprendosi tuttavia a una percezione spregiudicata degli interessi di sviluppo generali della collettività e non negando una rappresentanza alle istanze degli strati sociali inferiori.

Siamo qui di fronte all'utilizzazione di altre due famose antinomie gramsciane: quelle postulate fra i concetti di egemonia e dominio, e fra i concetti di intellettuale organico e intellettuale tradizionale. La letteratura nazionale-popolare è la forma espressiva d'una egemonia di classe, intesa come attitudine a coinvolgere persuasivamente i ceti subalterni nel sistema di valori elaborato dai gruppi di governo. Il letterato nazionale-popolare è una sottocategoria dell'intellettuale organico, definibile a

sua volta come un intellettuale socialmente e culturalmente produttivo, in virtù della sua partecipazione solidale ai programmi della classe d'origine.

Gramsci modella insomma una produzione letteraria che sappia fare appello alla coscienza estetica non di gruppi ristretti ma di vasti insiemi di lettori, operando una mediazione attiva fra il gusto meglio affinato e le esigenze più ingenui. Lo scrittore, in quanto membro della élite intellettuale, procede a una unificazione del pubblico, sulla base di un allargamento dell'aura prestigiosa goduta dalla concezione dell'arte, e della vita, di cui la classe al potere è portatrice. In questa capacità di interpretare creativamente un canone di umanità teso a pervadere la psiche collettiva, il letterato dà misura della sua immedesimazione nello slancio ascensionale di un ceto dirigente, a sua volta capace di proporsi come interprete di stati d'animo diffusi capillarmente nell'organismo sociale.

Sino a questo punto, la teorizzazione gramsciana ostenta di volersi attenere a criteri di metodo scientifico, così da offrire risultati di validità generale, utili per interpretare un vasto spettro di vicende storico-letterarie. Va detto però che la sistematicità dell'indagine appare compromessa dalla mancata puntualizzazione, accanto al concetto di letteratura nazionale-popolare, del concetto antitetico e complementare d'una letteratura che potremmo definire "castale-elitaria": espressione cioè non di una egemonia ma di un dominio di classe, e nondimeno altrettanto rappresentativa storicamente, non solo, ma portatrice di valori artistici in nessun modo meno qualificati.

Gramsci mette in rilievo con grande acume una peculiarità indubbia della letteratura italiana: l'angustia asfittica dell'area di circolazione dei prodotti letterari, concepiti e fruiti da una élite umanistica rinserrata orgogliosamente in se stessa – cioè incline a farsi un motivo di forza della sua sostanziale ininfluenza. In epoca risorgimentale, il problema era già stato posto all'ordine del giorno dagli uomini di cultura più avvertiti della nuova borghesia nazionale, Giovanni Berchet e Ruggero Bonghi, Vincenzo Gioberti e Luigi Capuana. Ma i loro richiami erano caduti nel vuoto. Si trattava d'altronde di esponenti d'una cultura di orientamento cattolico-liberale o liberal-moderato: i democratici erano rimasti per lo più estranei ai dibattiti ricorrenti sulla popolarità, romantica o postromantica.

Nei *Quaderni* gramsciani la questione viene riscoperta "da sinistra", con un eccezionale ampliamento e approfondimento del campo d'indagine, così da conferirle un rilievo decisivo nella prospezione della nostra vita letteraria. Ovvio la preoccupazione di attualità polemica da cui Gramsci era sorretto: si trattava di battere in breccia il falso popolarismo della letteratura nazionalista d'impronta fascisteggiante. Il regime infatti non mancava di percepire l'importanza di questi temi e cercava, sia pur velleitariamente, di favorire un rilancio di letterarietà a livello di lettori medi e comuni. Da ciò l'urgenza di una replica, condotta in un'ottica antagonista.

Nondimeno, forse anche e proprio per queste preoccupazioni attualistiche, le note sul «carattere non nazionale-popolare della letteratura italiana» hanno una unilateralità evidente, e un aspetto antistorico conclamato. I letterati italiani passati e presenti sono posti quasi sotto processo, imputando a loro colpa ciò che non sono stati e non

hanno saputo fare, invece di dar conto criticamente delle scelte che hanno compiuto e dei risultati positivi cui sono pure pervenuti. Non solo: Gramsci a volte sembra applicarsi a dimostrare una tesi troppo rigidamente preordinata, sminuendo o negando l'importanza di ogni esperienza di democratizzazione del linguaggio letterario avvenuta sull'orizzonte borghese. Clamoroso il caso di incomprendimento, o almeno di accentuata diffidenza per il Manzoni; ma rilevante anche la scarsità di accenni a scrittori come Nievo o De Amicis.

Di qui procede il riconoscimento di merito nei confronti delle personalità e tendenze novecentesche che meglio gli sembravano adempiere il compito preliminare e indispensabile della distruzione senza riguardi di tutto o quasi ciò che il nuovo secolo aveva ereditato dal precedente, l'Ottocento filisteo, cauteloso, meschinamente provinciale. Anche nelle note carcerarie, Gramsci non smentisce la sua entusiastica apertura di credito giovanile nei confronti del futurismo: semmai, ironizza sul fatto che le promesse di iconoclastia palingenetica sbandierate da Marinetti si siano dissolte tanto presto, e con così scarso frutto. Nella stessa direzione va l'apprezzamento insistito per Pirandello, in quanto alfiere di un problematicismo critico teso a sovvertire i tabù, pregiudizi, arcaismi di una mentalità "tolemaica".

La disponibilità verso il modernismo avanguardistico ha però un presupposto e un limite: riguarda solo le esperienze in cui la tecnica della provocazione, la tattica dello scandalo mirino non ad allentare ma a galvanizzare il rapporto con i destinatari, investendo anche vasti settori di opinione pubblica extraletteraria. Si dunque al futurismo, sì al pirandellismo, per la loro volontà di costituirsi come discrimini complessivi di cultura e di civiltà; no all'ermetismo e a Ungaretti, giudicati sprezzantemente come fenomeni di neoaccademismo elitario, malamente mascherato di modernità.

Siamo a un punto cruciale: la questione del rapporto fra letteratura e politica. Gramsci compie uno sforzo rilevante per conciliare il rispetto assoluto della libertà creativa individuale con l'appello a una mobilitazione organizzata delle energie in vista d'una impresa di democratizzazione rinnovatrice della vita letteraria. La mediazione risolutiva viene prospettata non sul piano dei principi astratti ma della concretezza praticistica. Doppio è il discorso rivolto ai letterati e ai politici, per salvaguardarne l'autonomia reciproca e insieme esaltarne la concordia collaborativa.

Ai primi Gramsci offre un modello di comportamento concepito secondo gli schemi della più classica dialettica ternaria. I termini oppositivi sono designati di volta in volta coi nomi di individualità e socialità, spontaneità e disciplina, originalità e conformismo, insomma libertà e necessità. La sintesi è destinata ad aver luogo attraverso la negazione della negazione: a emergerne è il trionfo di un'idea di letterato tanto più originalmente creativo quanto più consapevolmente al servizio dei bisogni artistici fermentanti nella collettività dalla quale è uscito e cui si rivolge.

Ai gruppi dirigenti della futura Italia socialista Gramsci dedica invece l'ammonimento che l'apporto degli intellettuali, degli artisti alla costruzione d'una civiltà più avanzata sarà davvero efficace solo se avrà luogo per libera scelta. L'essenziale sta nella forza attrattiva dimostrata dal potere politico, interpretando e orientando cor-

rettamente il dinamismo di tutte le forze produttive: in primo luogo quelle culturali.

Ecco allora che la parola d'ordine volutamente provocatoria della «letteratura secondo un piano» diventa meglio comprensibile: «la quistione non verte sulla coercizione, ma sul fatto se si tratta di razionalismo autentico, di reale funzionalità, o di atto d'arbitrio, ecco tutto. La coercizione è tale solo per chi non l'accetta, non per chi l'accetta: se la coercizione si sviluppa secondo lo sviluppo delle forze sociali non è coercizione, ma "rivelazione" di verità culturale ottenuta con un metodo accelerato» (III, p. 1725).

Certo, è facile rilevare gli aspetti utopici di questa sorta di breviario per la prevenzione e il superamento delle drammatiche contraddizioni incombenti sul divenire dell'arte nei regimi socialisti. Vero è che le affermazioni gramsciane chiedono ancora una volta di esser lette soprattutto in controluce sull'attualità italiana: ossia la politica culturale del fascismo, con la sua accorta miscela di autoritarismo liberticida e di favoritismo adulatorio nei riguardi della corporazione dei letterati. È alla realtà istante del mussolinismo che Gramsci contrappone il vagheggiamento di un potere socialista tanto più intrinsecamente liberale con gli artisti in quanto democraticamente impegnato in un progetto di risanamento generale dell'essere collettivo.

Resta nondimeno il fatto che nell'ottica gramsciana l'autonomia della ricerca artistica non solo non infirma il primato della prassi politica, ma anzi vi riconosce la sua precondizione necessaria. L'*homo politicus* viene giudicato superiore all'*homo artisticus* perché costruisce, anzi Gramsci dice, «immagina» il futuro, invece di rappresentare il presente, «ciò che c'è»: dunque il primo sarà sempre più avanti del secondo e non sarà mai contento, politicamente, di lui.

L'attribuzione di un valore prioritario, in senso logico e non solo cronologico, alla politica rispetto all'arte è densa di implicazioni negative. Le vediamo emergere allorché Gramsci si ricolloca sul piano dei problemi estetici per esaminare un altro nodo di rapporti controversi: quelli tra forma e contenuto. A peggiorare le cose provvede il legame tuttora perdurante in lui con le teorie idealistiche: legame ben percepibile, anche se i *Quaderni* polemizzano con Croce, anche se non lasciano spazio ad opposizioni metafisiche del tipo materia-spirito, anzi dimostrano brillantemente l'integrazione indissolubile fra «struttura» e poesia, sull'esempio offerto dal canto decimo dell'*Inferno*.

Il punto è che Gramsci riafferma senza esitare il primato assoluto della forma sublimatrice, concepita come ipostasi di eternità, ossia come un valore in sé permanentemente compiuto, indiscutibile, definitivo. Ma appunto questa concezione metastorica della forma ha per corrispettivo un'esaltazione dell'importanza storica del contenuto, come vero fattore traente della dinamica letteraria. Ciò ha una conseguenza pratica decisiva: promuovere un rinnovamento della letterarietà, quale Gramsci lo auspica, viene a significar di lavorare essenzialmente sui contenuti, stimolando un cambio di tematica in senso adeguato agli interessi mentali di un pubblico nuovo e più ampio. L'aporia rispetto ad altre asserzioni gramsciane è evidente: il suo funzionalismo letterario appare sottoposto a un'interpretazione restrittiva, che non lascia spazio alla funzione delle tecniche di linguaggio. Né vale osservare che in questo modo Gramsci intendeva ribadire l'obbligo di disimpegno della politica culturale rispetto ai proble-

mi dell'elaborazione formale: la scarsa tenuta del ragionamento non ne viene assolta.

Piuttosto, saranno da ricordare nuovamente i termini della situazione storica, segnata dal predominio del dannunzianesimo e del «calligrafismo», giudicati da Gramsci come due manifestazioni analoghe e opposte di vuoto decorativismo parolaio, d'indole l'uno neobarocca l'altro neoarcadica. La retorica, vecchio vizio congenito degli scrittori italiani, gli appariva più che mai come il nemico principale da battere. A una letteratura di belle parole andava contrapposta una letteratura di cose corpose, non per sminuire l'imperativo estetico ma proprio per ripristinarne la serietà. Occorreva dunque continuar a essere per il primato della forma sul contenuto: ma insieme, adoperarsi per la vittoria del contenutismo sul formalismo.

Gramsci aveva in mente un modello preciso per questo stile semplice e diretto, innervato di tensioni emotive ma tenuto sotto il saldo controllo del criticismo ironico: era lo stile dei «fondatori della filosofia della prassi», che nelle *Note sul Machiavelli* viene portato ad esempio per ogni dirigente politico, cioè per ogni intellettuale politicizzato. Questo appunto era poi il criterio di scrittura cui lo stesso estensore dei *Quaderni* intendeva ispirarsi.

Pur nelle sue oscillazioni e inadeguatezze, il pensiero gramsciano sui problemi formali conserva dunque un'omogeneità percepibile, assicurata da una certezza: a contare non è il cosa ma il come si scrive, non la materia tematica ma il punto di vista della rappresentazione: «per “contenuto” non basta intendere la scelta di un dato ambiente: ciò che è essenziale per il contenuto è l'atteggiamento dello scrittore e di una generazione verso questo ambiente. L'atteggiamento solo determina il mondo culturale di una generazione e di un'epoca e quindi il suo stile» (II, p. 943). Introdurre in un romanzo dei «personaggi popolareschi» non è sufficiente per una democratizzazione autentica dell'attività letteraria: l'operazione è ben più complessa, sia ideologicamente sia tecnicamente.

Siamo a uno dei punti alti della riflessione estetica gramsciana. Ma proprio qui ci imbattiamo in uno dei maggiori equivoci da cui appare inficiata. La sua genesi affonda appunto negli aspetti irrisolti del concetto di contenuto. Singolarmente, esso insorge quando Gramsci si colloca dalla parte dei fruitori, indagando il problema della lettura. A venir abbozzata è infatti una teoria secondo la quale «si legge un libro per impulsi pratici [...] e si rilegge per ragioni artistiche. L'emozione estetica non è quasi mai di prima lettura» (III, p. 2131). Due tempi dunque ben distinti, il primo nutrito di impressioni contenutistiche, il secondo arreso dall'apprezzamento della bellezza formale.

Il ragionamento è palesemente inaccettabile, in quanto ogni atto di lettura, più o meno approfondito che sia, implica sempre il concorso di tutte le risorse e competenze, sia estetiche sia extraestetiche, di cui il lettore dispone. Ma davvero sconcertanti sono le conseguenze psicosociali che Gramsci ne trae: il popolo sarebbe soltanto «lettore di prima lettura, acritico» (III, p. 2134), sensibile solo alle seduzioni ideologiche affidate alla trama e ai personaggi, per quanto artate e mistificatrici. Ovvio che ai nostri occhi un'affermazione simile appaia perfettamente ribaltabile: il lettore

popolare legge, potremmo sostenere, non contenutisticamente ma formalisticamente, in quanto la letteratura che gli si rivolge è improntata ai moduli retorici più facilmente divulgati, mediante i quali gli vengono contrabbandati messaggi ideologici che avrebbe ogni motivo di rifiutare.

Un residuo di mentalità paternalistica si affaccia insomma, inattesa, nella pagina gramsciana. Va però aggiunto che esso rappresenta quasi lo scotto da pagare per un'impresa particolarmente spregiudicata: l'avvio di una ricognizione nei territori inferiori e infimi della letteratura popolare, i più trascurati, anzi del tutto rimossi dalla coscienza letteraria ufficiale. La direzione di ricerca era tanto meritoria quanto rischiosa: si trattava infatti di delineare una ricomposizione sistematica totalizzante dell'attività di scrittura, senza ingenerare alcuna confusione tra valori e disvalori, maestria letteraria e paccottiglia paraletteraria, come oggi diremmo. A perseguire coerentemente un obiettivo del genere, s'intende che occorressero ben altri strumenti metodologici da quelli disponibili nelle circostanze in cui Gramsci scriveva.

Eppure, è proprio su questo orizzonte di totalità, anche se precariamente evocato, che egli chiama ad esercitarsi la critica dei tempi nuovi. La peculiarità fisionomica del critico, diciamo pure nazionale-popolare, consisterà nel coniugare strettamente il rigore scientifico dell'indagine interpretativa e la disposizione militante a parteggiare per una democratizzazione integrale della cultura letteraria. Gramsci però non si preoccupa di esplicitare sino in fondo teoricamente le modalità di questa interconnessione: a suo avviso, la fusione germinerà dal corso stesso della battaglia per lo svecchiamento delle istituzioni della letterarietà. Per intanto, gli basta proporre un modello esemplare massimamente prestigioso, nella figura di Francesco De Sanctis, come colui che incarnò meglio la doppia qualifica del critico estetico e del "dirigente" politico-culturale.

Irrinunciabile gli sembra piuttosto definire a cosa serve l'attività critica, in una visuale funzionalista come quella adottata per inquadrare l'attività creativa. La risposta è che il lavoro critico non può limitarsi a condurre una caccia al capolavoro, ignorando o stroncando senza pietà ogni opera di "non poesia". Ben più produttivo è segnalare tutti i più vari motivi d'interesse, artistico o culturale, comunque riscontrabili nell'insieme delle tendenze letterarie in svolgimento, a qualsiasi livello.

Quanto al come orientarsi in questo panorama sterminato, «il criterio più semplice [...] pare quello della "fortuna libraria", intesa in due sensi: "fortuna di lettori" e "fortuna presso gli editori"» (III, p. 2231). È appena il caso di sottolineare la modernità strepitosa di questa concezione della critica come «servizio di "segnalazione" collettiva», volto a recensire sistematicamente le risorse produttive espresse dall'insieme della cultura artistica, anche la meno formalizzata, fermando l'attenzione su quelle dimostratesi più capaci di influenzare, nel bene o nel male, gli orientamenti di gusto del pubblico.

Vittorio Spinazzola  
Università degli Studi di Milano  
vittoriospinazzola@alice.it

