

LA SOCIETÀ POSTMODERNA, L'UOMO ETERODIRETTO E IL POTERE RIVOLUZIONARIO DELL'ARTE: LA LEZIONE DI GRAMSCI

Antonio Gramsci (Ales, 22 gennaio 1891 – Roma, 27 aprile 1937), è ancora attuale. Il politico, filosofo, giornalista e linguista italiano, che ha recuperato il pensiero di Karl Marx e Friedrich Engels, sviluppando in campo letterario, teatrale e cinematografico una metodologia critica volta a collegare il contenuto (la massa dei sentimenti) con la forma (il linguaggio), in una prospettiva di lotta per un nuovo umanesimo, una nuova etica e dei nuovi costumi, può insegnarci molto anche in quest'epoca postmoderna¹.

Persuaso che l'azione sia la naturale proiezione della percezione e del pensiero in campo sociale², Gramsci pensava che anche la critica potesse contribuire a cambiare i rapporti sociali, a creare un'egemonia (concetto centrale della posizione politica dello studioso sardo), la quale, rispetto al dominio che si basa sulla forza, è un'espressione di potere fondata essenzialmente sul consenso, ossia sulla capacità di guadagnare, tramite la persuasione, l'adesione ad un determinato progetto culturale e politico³ che diffonda una diversa concezione del mondo. Capace quindi di cambiare lo *status quo*.

Impegnato a contrastare gli intellettuali che generano e gestiscono il consenso del popolo ossequianti ai voleri dell'élite⁴ (o che subiscono eccessivamente l'influenza di politici, filosofi e artisti stranieri); e quindi impegnato a costruire un movimento filosofico depurato da inutili intellettualismi e capace di farsi «vita», Gramsci voleva recuperare la centralità delle classi subalterne, le quali, come si era evidenziato nella

¹ Il termine postmoderno è stato coniato dal filosofo francese Lyotard. Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, traduzione di Carlo Formenti, Collana: I nuovi testi, Feltrinelli, 1981.

² Hannah Arendt, ad esempio, sosteneva che «tutte le attività umane sono condizionate dal fatto che gli uomini vivono insieme» e che l'azione costituisce una «prerogativa esclusiva degli uomini», di cui né una bestia né un dio possono essere capaci, (H. Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (1951), The World Publishing Company, Cleveland-New York, 1958, pp. 22-23). L'agire umano è cosciente e razionale, proprio perché è preceduto da una corretta percezione e da un libero pensiero; caratteristiche che non possono prescindere dalla presenza di altri individui e dalla cooperazione con essi al fine di costruire una società capace di mettere al centro l'uomo e i suoi bisogni

³ Il famoso nesso tra fra teoria e pratica, tra pensiero e azione; in buona sostanza il nesso gramsciano tra filosofia e politica.

⁴ Come ci ricorda Domenico Losurdo, Gramsci focalizza la sua attenzione sulla strategia migliore per evitare che le classi subalterne «vengano ideologicamente e politicamente decapitate nei momenti di svolta storica, a causa dell'abbandono degli intellettuali che le hanno rappresentate o che hanno preteso di rappresentarle» (D. Losurdo, *Antonio Gramsci dal liberalismo al «comunismo critico»*, Gamberetti, Roma, 1997, p. 235). Più in generale, il pensatore sardo suole distinguere tra intellettuali organici e tradizionali. I primi appartengono ad una determinata classe sociale della quale attività sono portavoce e consapevolmente ne rappresentano in campo culturale gli interessi, diffondendo la cultura relativa al loro fare concreto. Gli intellettuali tradizionali, come appunto Benedetto Croce, invece, sono coloro che formano un ceto a sé stante e influiscono sul clima generale di tutta la società, e per questo motivo la loro conquista ideologica è di fondamentale importanza per ogni gruppo sociale emergente che voglia imporsi come dominante. Un gruppo sociale mira all'egemonia quando gli intellettuali organici connessi ad esso lottano per convincere ed ottenere approvazione da parte degli intellettuali tradizionali portandoli dalla loro parte. Questo consente alle ideologie di una classe sociale di agire in tutta la società civile.

Prima Guerra Mondiale, tendono sostanzialmente a recitare il ruolo di semplice «materiale umano» o di «materiale grezzo» per la storia delle classi privilegiate⁵.

E il recupero di un'umanità capace di elaborare un pensiero che si traduca in azione; di un'umanità consapevole della società e della storia, è quanto oggidi appare più a rischio di fronte agli sviluppi di una tecnologia massmediatica che, se da una parte fornisce l'illusione dell'«onnipotenza informativa», dall'altra produce individui sempre meno capaci di pensare in modo autonomo e di agire consapevolmente. Persone sempre più isolate all'interno di quattro pareti e davanti allo schermo di un cellulare o di un computer, i quali, per molti aspetti, finiscono col pensare e agire al posto degli stessi uomini, compromettendo anche quelle possibilità di relazioni e azioni sociali che rappresentano il nerbo della *polis* umana.

L'odierna società della comunicazione di massa, assimilabile ormai alla società dello spettacolo descritta da Debord⁶, sta contribuendo alla costruzione di un uomo sempre più isolato e sottoposto a forme di dominio nella dimensione sovrastrutturale che gli rendono impossibile o sterile ogni possibilità di azione concreta ed efficace in ambito sociale. Studiosi come Cillario e Finelli, infatti, avevano ben compreso come il «post-moderno» altro non è che quella fase in cui il capitale cessa progressivamente di dominare il “corpo” e comincia a dominare la “mente”⁷, dato che i computer, le nuove, straordinarie menti artificiali, rendono l'intelletto umano una mera appendice. E l'uomo, che già assisteva intorpidito al suo incontro con la tecnologia di Gutenberg sulla quale e attraverso la quale si è formata l'*american way of life*⁸, sempre più disabituato a dibattere, a socializzare, ed eventualmente ad organizzarsi con altre persone, finisce con l'essere ridotto alla stregua di un «minorenne» eterodiretto. Addirittura di un automa.

Questa persona, prodromica alla costruzione di fenomeni totalitari, può sfuggire al suo destino, può ingaggiare una lotta senz'armi, avventurandosi fra le innumerevoli facce e i fermenti dell'attività artistica, la quale può essere interpretata anche in una prospettiva rituale, “festiva”⁹.

⁵ Domenico Losurdo, *Antonio Gramsci. Dal liberalismo al «comunismo critico»*, Gamberetti, Roma, 1997, p. 239.

⁶ (a cura di Pasquale Stanziiale), Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Massari Editore, 2002.

⁷ (a cura di) Lorenzo Cillario, Roberto Finelli, *Capitalismo e conoscenza. L'astrazione del lavoro nell'era telematica*, Manifestolibri, Roma, 1998.

⁸ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw Hill Education, 1964.

⁹ Intendiamo per festa quella realtà che contrapponendosi al tempo quotidiano segnato dalla fatica del lavoro, dalla monotonia, dalla paura, dalla sofferenza, dall'ordine imposto dal Potere, diviene, *per definizione*, il momento della gioia, del riso, della partecipazione, della familiarizzazione, dell'abbondanza, della vera concezione del mondo (in relazione a ciò si consiglia la lettura della fondamentale opera di Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Biblioteca Einaudi, Torino, 2001). Questo momento, creduto capace di propiziare un rinnovamento universale con conseguente riscatto di coloro che solitamente sono soggiogati e sottomessi, iniziò a materializzarsi artisticamente, soprattutto a queste latitudini, con i *fescennini*, la farsa popolare osca dell'*atellana* e la festa dei *Saturnalia*, nobile progenitrice del Carnevale. A questo proposito, viceversa, si consiglia la lettura di Toschi Paolo, *Le origini del teatro italiano*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.

Proprio Gramsci, vedeva nel teatro drammatico, da intendersi come “testo scritto”, produzione, distribuzione e ricezione da parte del pubblico, un’”allegoria”¹⁰ della futura società socialista, in quanto, secondo il pensatore sardo, si poneva contro la riservatezza della significazione simbolica tipica del puro discorso letterario, *otium* fine a sé stesso (ma pure contro quel deprecabile “senso comune”¹¹ proprio dei romanzi popolari, unici elementi di contatto tra le masse e la letteratura). Un teatro, quello immaginato dal filosofo di Ales, che esigeva e cercava la dimensione pubblica, *corale* del suo significare e del suo essere fruito¹² (occorre ricordare che già quando era un giovane critico¹³, Gramsci si diceva attratto dalla “socialità del teatro”, dal «suo parlare alla collettività e non all’individuo»)¹⁴. E per le stesse ragioni, lo studioso, che si era dimostrato critico nei confronti del cinema che gli appariva capace di imitare soltanto i caratteri “esteriori” e “deteriori” del teatro, offrendo al pubblico le stesse sensazioni del “teatro volgare”¹⁵, aveva apprezzato il futurismo, in tutte le sue manifestazioni¹⁶.

Quando uscì il primo manifesto il 20 febbraio del 1909 e l’avvento del fascismo era ancora lontano, il futurismo appariva infatti come un movimento magmatico, in cui, accanto a Filippo Tommaso Marinetti (Alessandria d’Egitto, 1876 – Bellagio, 1944),

¹⁰ Nella retorica, l’*allegoria* è correntemente intesa come metafora prolungata, che raffigura una realtà astratta nascondendola sotto immagini particolari o sotto un vero e proprio sistema di immagini. Mentre nel *simbolo* si dà un legame intimo e inestricabile tra ciò che è significato e la figura che lo significa, nell’allegoria i due piani restano separati. Le immagini allegoriche possono costruire vere e proprie narrazioni autonome, che nascondono un senso astratto da esse indipendente, che si può decifrare solo quando se ne possiede la chiave e si sappiano riconoscere i principî su cui l’allegoria è costruita. Cfr. Ernst Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, 3 voll., Firenze, La Nuova Italia, 1961 [1923]; Gian Paolo Caprettini, *Allegoria*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. I, Torino, Einaudi, 1977; Romano Luperini, *L’allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

¹¹ Per “senso comune”, l’intellettuale sardo intendeva quei residui di cultura, quelle imprecise credenze, quelle incoerenti visioni del mondo, quella filosofia alta conforme agli interessi delle classi dirigenti accettata acriticamente dalle masse come ideologia universale (alla stessa stregua della religione) ben presenti nella letteratura popolare, nei romanzi d’appendice, i quali, per quanto esecrabili, meritavano comunque di essere studiati («si può trar sangue anche dalle rape» A. Gramsci, *Lettere dal carcere*, vol. I, Editrice l’Unità, Roma 1988, p. 188.)

¹² Gramsci, convinto che nell’azione di ciascuno, a prescindere dal suo lavoro, è sempre presente una filosofia, una originale concezione del mondo, sosteneva che «tutti sono intellettuali, si potrebbe dire [...]; ma non tutti gli uomini hanno nella società la funzione di intellettuali», A. Gramsci, *Gli Intellettuali e l’Organizzazione della Cultura*, Einaudi, Torino, 1955, p. 6.

¹³ Il 10 dicembre 1915, Antonio Gramsci venne assunto dall’«Avanti!» (l’anno prima Mussolini aveva abbandonato la direzione del giornale), per la Rubrica Teatro, e per ben cinque anni fu un recensore attento a distinguere un teatro “necessario”, che potesse “lanciare bombe” nei cervelli dello spettatore, e un teatro non necessario, boulevardier, consumistico, che, nel primo quindicennio del Novecento, aveva invaso la scena italiana, proveniente, soprattutto, dalla Francia e “avallato”, a Torino, dove Gramsci risiedeva, dai fratelli Chiarella, che erano il contraltare della Suvini Zerboni di Milano, organizzatori senza scrupoli, tenutari di teatri, dove la “prevalenza degli spettacoli era di infimo ordine”.

¹⁴ Guido Davico Bonino, *Gramsci e il teatro*, Einaudi, Torino 1972, pp. 14-15.

¹⁵ Al netto che tale giudizio si era formato in un periodo in cui il cinema era ancora ai suoi inizi, al giovane studioso italiano, la settima arte appariva comunque solo capace di imitare i caratteri “esteriori” e “deteriori” del teatro, e di offrire al pubblico le stesse sensazioni del “teatro volgare”. Anzi, in tale offerta il cinema risultava essere persino superiore, in quanto questo mezzo espressivo si prestava meglio a portare sullo schermo tutto ciò che Gramsci detestava sulla scena («Nessuno può negare che la film abbia per questo lato una superiorità schiacciante sul palcoscenico. È più completa, più varia, è muta, cioè riduce il ruolo degli artisti a semplice movimento, a semplice macchina senza anima, a quello che in realtà sono nel teatro. [...] D’Annunzio, Bernstein, Bataille avranno sempre maggior successo al cinematografo; la smorfia, il contorcimento fisico, trovano nella film materia adatta alla loro espressione», Antonio Gramsci, *Teatro e cinematografo*, «Avanti!», 26 agosto 1916.

¹⁶ È bene ricordare che già nel 1913, una delle prime prove di Antonio Gramsci giornalista, dietro lo pseudonimo Alfa Gamma, sul «Corriere universitario», fu una vera e propria apologia del futurismo.

che inneggiava alla guerra «sola igiene del mondo»¹⁷, si muovevano personalità diverse, come, ad esempio, quelle collocate nella cosiddetta ala anarco-sindacalista ben rappresentata da personaggi come Carlo Carrà¹⁸.

E anche se questo gruppo non divenne mai egemone, Gramsci ricordò sempre di preferire alla «vuotezza e all'insignificante serietà» di certa arte e letteratura (rivelatrici della progressiva mercificazione e reificazione dell'individuo, della putrefazione della società borghese)¹⁹, la nota avanguardia, con la sua energia giovane, con la sua forza distruttiva connessa alla capacità di esplorare ogni forma di espressione (persino la gastronomia); di rinnovare l'estetica, i costumi: di creare originali realtà filosofiche, architettoniche²⁰, nonché un linguaggio inedito²¹ («Una concezione rivoluzionaria, assolutamente marxista»)²².

E persino quando materializzò la convinzione che la battaglia intrapresa da Marinetti e dai suoi sodali, la loro «contestazione globale»²³, era stata infine neutralizzata e assorbita dal regime fascista²⁴, il pensatore e uomo politico sardo rimase persuaso che

¹⁷ *Guerra sola igiene del mondo* è un'antologia di testi pubblicata da Filippo Tommaso Marinetti nel 1915 per propaganda. Tale opera, pensata in termini bellici, era apparsa per la prima volta in francese nel 1911 con il titolo *Le Futurisme*, per l'editore parigino E. Sansot et C.

¹⁸ Se l'alessandrino Carrà non nasconderà mai le sue simpatie anarchiche durate parecchi anni, un altro alessandrino come Duilio Remondino, che si distinse nel campo artistico con la produzione di quadri e poesie, diede alle stampe l'opuscolo dal titolo emblematico *Il futurismo non può essere nazionalista*.

¹⁹ Negli articoli scritti tra il 1915 e il 1920, Gramsci definisce ripetutamente la società borghese come un'entità in decomposizione, una civiltà esteriore edificata sul parassitismo sociale, e quindi, senza alcun futuro «Si formano necessariamente queste schiume putride, senza fini, senza morale, senza storia. Cosa è la vita per tanti? Animalità corporea, godimento dei sensi, meccanicità nervosa e muscolare», *Il nostro Marx (1918-1919)*, a cura di Sergio Caprioglio, Einaudi, Torino, 1984, p. 43.

²⁰ Può essere importante notare come Gramsci mantenga un certo, costante, interesse per l'architettura futurista. Se in appunti presi tra il '32 e il '33, il nostro palesava chiaramente l'influenza del critico e storico Edoardo Persico (Andrea Mariotti. *Gramsci e l'architettura e altri scritti*, Dedalo, Bari, 1978, p. 57), sulle pagine di *Città futura* (numero del 12 Febbraio 1917), dimostrava di apprezzare molto anche le idee di Antonio Sant'Elia sulla città del futuro; sull'esigenza moderna e modernista di creare, attorno ai vecchi centri storici, nuove città più adeguate ai bisogni delle recenti generazioni in via di emancipazione grazie ai portenti della civiltà industrializzata: città ipotetiche basate sulla razionalizzazione, su strutture mastodontiche proiettate in modo ellittico o elicoidale. Un'architettura del calcolo, dell'audacia temeraria ma pure della semplicità, in cui l'unità tra l'uomo e il mondo è colta in divenire. Un'architettura che non avrebbe più necessitato di alcuna egemonia, ma che avrebbe trovato la sua ragione di esistere, coerentemente con la costituzione del nuovo blocco storico incentrato sulla classe operaia e sull'alleanza coi contadini, come «creazione di un mondo socio-umano», Karel Kosík, *Gramsci e la filosofia della prassi*, Gramsci e la cultura contemporanea. Atti del convegno internazionale di studi gramsciani, Cagliari 23-27 aprile 1967. Editori Riuniti-Istituto Gramsci, Roma, 1969, pp. 45-50.

²¹ Il futurismo, che si proponeva di distruggere i capisaldi della cultura borghese e della tradizione, iniziò con l'abbattimento del linguaggio convenzionale e melodrammatico. Gramsci, che aveva ripetutamente lamentato l'inadeguatezza del linguaggio tradizionale ad esprimere in modo compiuto pensieri e sentimenti, esaltava la scomposizione del testo e delle parole di Marinetti nella quale vedeva l'equivalente del divisionismo in pittura «La prova di Adrianopoli assedio-orchestra è una forma di espressione linguistica che trova il suo perfetto riscontro nella forma pittorica di Ardengo Soffici o di Pablo Picasso», A. Gramsci, *Marxismo e letteratura*, a cura di Giuliano Manacorda, Editori Riuniti, Roma, 1975, p. 332.

²² Ivi, pp. 334-335.

²³ Mario Verdone, *Il Futurismo*, Roma, Newton Compton, 1994, p. 9.

²⁴ Il politico e filosofo isolano definì in seguito i futuristi «...scolaretti che rientrano frettolosamente in classe quando il sorvegliante li chiama».

non solo la piccola borghesia, ma anche i socialisti, il movimento operaio, per diversi anni, non sarebbero riusciti a fare di meglio²⁵.

Giancarlo Chiariglione

²⁵ A sostegno della sua convinzione, in un articolo sul settimanale di cultura socialista «L'Ordine Nuovo» del 5 gennaio 1921 intitolato *Marinetti Rivoluzionario?*, Gramsci ricordava che anche il compagno Anatolij Vasil'evič Lunačarskij, Commissario del Popolo all'Istruzione dell'Unione Sovietica, aveva dichiarato in un discorso ufficiale che l'unico intellettuale italiano davvero rivoluzionario, era Marinetti. Lo stesso Gramsci disse in una lettera a Trotzky che a Torino e a Milano il futurismo era stato piuttosto popolare tra i lavoratori e la rivista «Lacerba» aveva riscosso un buon successo, sottolineando poi, sul medesimo «L'Ordine Nuovo» del 12 giugno 1921, attraverso il saggio *Il popolo delle scimmie*, che la piccola borghesia era scaduta da ogni funzione vitale nel campo della produzione, diventando una mera classe politica specializzata nel «“cretinismo parlamentare”».