

Tra estetica e pedagogia: formazione del pubblico ed educazione proletaria nelle cronache teatrali di Gramsci

Maria Chiara Pozzoni

Università di Roma La Sapienza, mariachiara.pozzoni@uniroma1.it

Received: 08.01.2025 - Accepted: 26.03.2025 - Published: 30.06.2025

Abstract

La letteratura che si è occupata delle cronache teatrali di Antonio Gramsci ne ha spesso dato un'interpretazione teleologica rispetto ai *Quaderni del carcere*, come se questi fossero da leggere come la formulazione organica e compiuta delle idee espresse nelle cronache. Ampio spazio è stato dedicato al confronto dell'autore con i principali protagonisti della scena teatrale torinese degli anni Dieci, con il risultato che l'attenzione è stata rivolta principalmente al punto di vista del critico più che al suo rapporto con il pubblico. Il tema pedagogico, che perteneva strettamente al teatro nel progetto politico gramsciano, è quindi passato generalmente in secondo piano. Questo testo tenta di rintracciare negli scritti giovanili la trama del progetto educativo che Gramsci attribuiva al teatro e alla critica teatrale. Per fare ciò, si indaga la sua concezione del pubblico e della sua formazione, a partire dall'analisi del gusto diffuso al tempo nelle diverse classi sociali e dalla critica di Gramsci al profitto come movente del lavoro teatrale. Si ricostruisce in questo modo il progetto di un'educazione estetica disinteressata, insieme conforme alle potenzialità del teatro e orientata alla formazione del proletariato quale soggetto estetico e politico.

Keywords

teatro, Antonio Gramsci, critica letteraria, educazione, estetica, pedagogia

Between Aesthetics and Pedagogy: Audience Training and Proletarian Education in Gramsci's Theatre Chronicles

Abstract

The literature that has dealt with Antonio Gramsci's theatre chronicles has often given them a teleological interpretation with respect to the *Prison Notebooks*, as if these were to be read as the organic and accomplished formulation of the ideas expressed in the chronicles. Ample space was dedicated to the author's confrontation with the main protagonists of the Turin theatre scene of the 1910s, with the result that the focus was mainly on the critic's point of view rather than on his relationship with the audience. The pedagogical theme, which pertained strictly to theatre in Gramsci's political project, has thus generally taken a back seat. This text attempts to trace in his youthful writings the plot of the educational project that Gramsci attributed to theatre and theatre criticism. To do so, it investigates his conception of the audience and its education, starting with an analysis of the taste prevalent in the different social classes at the time and Gramsci's criticism of profit as a motive for theatrical work. In this way, the project of a disinterested aesthetic education is reconstructed, at the same time conforming to the potential of the theatre and oriented towards the formation of the proletariat as an aesthetic and political subject.

Keywords

Theatre, Antonio Gramsci, Literary Criticism, Aesthetic, Education, Pedagogy

Tra estetica e pedagogia: formazione del pubblico ed educazione proletaria nelle cronache teatrali di Gramsci

Maria Chiara Pozzoni

1. Introduzione

All'interno della vasta produzione giornalistica gramsciana, rappresentata da sporadici interventi fino al 1914 e poi esplosa a partire dal 1915, si può annoverare un discreto numero di cronache teatrali, uscite dal 1915 al 1920 sull'edizione torinese dell'*Avanti!* (divenuta piemontese dal 1918), principalmente per la rubrica *Teatri*.¹ Nonostante lo stesso Gramsci avesse scritto successivamente che «la critica teatrale era la minore delle [sue] attività»,² tra il 1915 e il 1916 quasi un terzo degli articoli erano critiche di spettacoli teatrali.³

Inoltre, nella lettera dal carcere del 19 marzo 1927 alla cognata Tatiana Schucht affermò di aver scritto tanto sul teatro di Luigi Pirandello tra il 1915 e il 1920, «da poter mettere insieme un volumetto di 200 pagine». ⁴ Ad attestare l'importanza che il teatro mantenne nell'arco della sua intera produzione, nella stessa lettera, Gramsci incluse uno studio sul teatro di Pirandello e sulla trasformazione del gusto teatrale italiano tra i quattro punti del primo programma di lavoro per il carcere.⁵

L'attenzione per le cronache teatrali di Gramsci ha accompagnato fin da subito la pubblicazione dei suoi scritti, registrando negli ultimi anni una discreta ripresa.⁶ Il dibattito, soprattutto nella sua prima sta-

¹ *Scritti*, 1, pp. XI-XIV. Il titolo di *Cronache teatrali* fu dato da Italo Calvino che ne curò la pubblicazione in appendice a *Letteratura e vita nazionale* (1950), volume tematico di pubblicazione dei quaderni del carcere.

² *PLV*, p. 159 (11 giugno 1921).

³ *Scritti*, 1, p. XII.

⁴ *LC*, p. 75.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Il ritorno dell'interesse per i testi teatrali di Gramsci è stato segnato da una crescente pubblicazione di raccolte. Tra le più recenti si ricordano: *La smorfia più che il sorriso. Scritti su Pirandello*, a cura di Y. Brunello, Roma, Castelvecchi, 2017; *Il teatro lancia bombe nei cervelli. Articoli, critiche, recensioni 1915-1920*, a cura di F. Francione, Milano, Mimesis, 2017; *Concerti e sconcerti. Cronache musicali 1915-1919*, a cura di F. Francione e M.L. Righi, Milano, Mimesis, 2022.

gione, si è concentrato sul rapporto tra estetica e politica, inserendo questo particolare ambito della sua produzione in un discorso più generale sulla critica letteraria di Gramsci. Di conseguenza è stata spesso fornita un'interpretazione delle cronache teleologicamente schiacciata sulla riflessione carceraria. Sono stati invece trascurati da un lato l'aspetto linguistico,⁷ dall'altro quello pedagogico:⁸ in questo testo ci occuperemo del secondo, rintracciando nelle cronache la trama del progetto educativo che Gramsci attribuiva al teatro e alla critica teatrale.⁹

L'interesse suscitato da questi testi proviene dalla loro connessione con la riflessione e le sperimentazioni in cui Gramsci era impegnato per promuovere la soggettivazione del proletariato ed emerge dal confronto con gli articoli coevi, come cercheremo di mostrare. Si vedrà quindi come il rapporto con il pubblico, sia degli spettacoli che delle cronache, fosse per Gramsci un momento fondamentale non solo per la funzione pedagogica dello spettacolo, ma anche per la sua stessa dimensione estetica, e che l'educazione del gusto fosse intesa da lui come un'educazione alla necessità: la formazione del pubblico diventa quindi sia un aspetto della sua auto-educazione, che la costituzione di un ambito pubblico per la soggettività collettiva emergente del proletariato.

2. *Il gusto e l'educazione estetica*

Gramsci riconosce al teatro un «valore sociale» ulteriore rispetto ai «tanti luoghi di divertimento più o meno onesto», poiché svolge quella funzione di «ricreazione intellettuale» che appartiene ai bisogni fondamentali dello spirito, legati alla sua «attività estetica».¹⁰ Gramsci osserva che se questo bisogno non trova un soddisfacimento adeguato, viene diretto verso intrattenimenti di più bassa lega, portando a quello che fin da subito egli individua come principale obiettivo criti-

⁷ T. De Mauro, *Gramsci e le vicende linguistiche del teatro del Novecento*, in *L'Italia delle Italie*, Roma, Editori Riuniti, 1992², pp. 125-37.

⁸ G. Davico Bonino, *Gramsci e il teatro*, Torino, Einaudi, 1972, p. 15.

⁹ In questo senso, è da segnalare la continuità con L. Mannelli, «Gli auguriamo un pubblico di proletari»: Gramsci, Casa di bambola e il valore sociale del teatro, in *L'Europa di Gramsci. Filosofia, letteratura e traducibilità*, a cura di L. La Porta e F. Marola, Roma, Bordeaux, 2022, p. 213, secondo cui è utile «analizzare le critiche teatrali di Gramsci come momento fondativo delle sue successive riflessioni».

¹⁰ *Scritti*, 1, p. 594 (21 agosto 1916).

co delle proprie cronache, il «pervertimento estetico del pubblico».¹¹ Già da questo testo è quindi possibile notare che Gramsci non considerava il *gusto* come un dato immutabile o determinato meccanicamente, ma piuttosto come uno dei terreni di confronto dei rapporti sociali e delle ideologie, e pertanto frutto di un processo educativo inteso in senso largo.

È molto frequente, soprattutto per gli anni 1916 e 1917, che Gramsci parli di *buono* e *cattivo gusto*.¹² Tra gli svariati esempi che si potrebbero presentare, sembra utile un confronto tra due cronache uscite per l'*Avanti!* rispettivamente il 23 gennaio 1916 e il 1° febbraio 1917. Nella prima la commedia *Paolo e Virginia* di Ambrosini e Michelotti viene così descritta:

un'offesa al buon gusto e al senso comune. Tutto è artificioso, voluto riflesso. Nessun abbandono dell'autore verso le creature della sua fantasia, che le renda indipendenti, libere, vive di attività propria, ma invece la sensazione implacabile della preoccupazione del successo, dello sforzo cerebrale, senza possibilità di uno sbocco nell'azione.¹³

Nella seconda invece Gramsci scrive che *La marea* di Hastings

risente di un lavorio riflesso che ne vuol fare una dimostrazione logica esteriore alle persone, piuttosto che un'intuizione di vita drammatica. Tutto è prestabilito dalla volontà, gli elementi emotivi e passionali sono sorpassati e sommersi da una necessità di propaganda, che si fonde solo raramente con le necessità delle coscienze individuali. E ne risultano ingenuità, cavillosità urtanti, prediche noiose, colpi di scena di cattivo gusto.¹⁴

Dai due estratti risulta evidente la scaturigine del cattivo gusto, individuata in un determinato processo creativo. Esso corrisponde innanzitutto all'artificialità di un autore che pretende di far parlare la sua opera, di farle dire ciò che ha ragionato, senza essere in grado di tradurre in un linguaggio artistico il mondo che intendeva rappresentare. Anzi, il difetto estetico, di gusto, deriva proprio dalla preponderanza dell'impulso volontaristico e intellettualistico sull'in-

¹¹ *Scritti*, 2, p. 601 (25 novembre 1917).

¹² Cfr. *ivi*, p. 77 (8 febbraio 1917), p. 119 (14 febbraio 1917).

¹³ *Scritti*, 1, p. 118 (23 gennaio 1916).

¹⁴ *Scritti*, 2, p. 66 (1° febbraio 1917).

tuizione e la fantasia: a guidare la produzione artistica rimane una necessità esteriore, *di propaganda*, in sostituzione dell'intima necessità *delle coscienze individuali*. Saranno questi gli elementi che cercheremo di seguire all'interno delle critiche teatrali gramsciane, per rintracciarne l'intento pedagogico.

In termini più esplicitamente pedagogici, Gramsci parla anche di *educare*, o affinare, *il gusto*, se non proprio di correggerlo.¹⁵ Ci occuperemo ora di rintracciare gli elementi su cui il critico militante porta positivamente l'attenzione dei suoi lettori, come fattori di stimolo e di affinamento della *sensibilità*, «tanto nel pubblico, come negli attori».¹⁶ Comincia a emergere così la dialettica del gusto come rapporto estetico tra il palcoscenico e la platea, che necessitano quindi di un terreno condiviso, a partire dal linguaggio,¹⁷ perché l'esperienza e l'opera si possano costituire come artistiche. In riferimento alla compagnia Luigi Chiarini, Gramsci scrive:

per chi vuole affinare il proprio gusto niente vale di più dell'accostarsi simpaticamente a un capolavoro genuino, integrale, in cui ogni parola, ogni atto, ogni personaggio ha intensa vita artistica, in cui non si bada all'effetto, al successo, ma la sincerità e la spontaneità sono qualità precipue.¹⁸

Oltre ai termini già evidenziati in precedenza, con la contrapposizione della *costruzione d'effetto* alla *vita artistica*, si aggiungono in questo caso i caratteri di integralità e sincerità, entrambi riconducibili a un'adesione senza sforzo all'intuizione artistica sia da parte dei suoi creatori¹⁹ che del pubblico. L'*integralità* è la caratteristica di opere di autori in grado di imprimere in ogni dettaglio uno spirito, un carattere coerente all'opera, così da poter riprodurre in modo internamente necessario la vitalità del mondo rappresentato, ciò che costituisce l'essenza del fatto estetico per Gramsci.²⁰ La *sincerità* d'altro canto in-

¹⁵ Ivi, p. 228 (11 aprile 1917).

¹⁶ *Scritti*, 3, p. 276 (28 marzo 1918).

¹⁷ *Scritti*, 1, p. 613 (30 agosto 1916).

¹⁸ *Scritti*, 2, p. 11 (4 gennaio 1917).

¹⁹ Gramsci dimostra una notevole attenzione al ruolo dell'attore nella creazione drammatica, dimostrandosi in questo distante dalla concezione crociana del teatro come opera espressiva e linguistico-letteraria, che non attribuiva alla messa in scena un carattere essenziale all'opera. Su questo cfr. A. Petrini, *Gramsci critico della cultura: l'esempio delle cronache teatrali*, in *Gramsci nel suo tempo*, a cura di F. Giasi, Roma, Carocci, 2008, p. 247.

²⁰ Cfr. *Scritti*, 1, p. 83 (25 maggio 1916): «le azioni dell'eroe trovano risonanze in tutto l'am-

dica proprio l'assenza di artificiosità e logicità esteriore a cui si faceva accenno in precedenza: il suo presupposto è l'adesione dell'autore alla vita e al mondo che intende rappresentare, in modo che lo svolgimento del dramma derivi proprio dall'organicità interna a quest'ultimo, invece che essere imposto da una volontà estranea.²¹ Si può dire che è la sincerità a contenere il nodo della dialettica tra estetica e politica: l'abbandono dell'autore alle personalità e all'ambiente, a cui conferisce vita artistica, testimonia la sua adesione sincera a quel mondo, dando luogo alla creazione artistica da un lato e permettendo di comprenderne il senso e la portata pedagogica del lavoro.²²

Ancora, Gramsci descrive il lavoro di Chiarelli *La maschera e il volto* come «opera di sincerità, [di] grande valore per l'educazione estetica del pubblico, per correggere il gusto del pubblico, attutito e fatto lapposo dalla falsa grandezza e dall'artificio».²³ In questa come in altre occasioni, è significativo il fatto che Gramsci parli esplicitamente di «educazione estetica»,²⁴ rendendo legittimo riferire tutti gli elementi finora evidenziati a un progetto unitario, benché frammentato a causa delle esigenze editoriali della cronaca quotidiana. In queste poche righe vengono sintetizzati i fondamenti della preoccupazione pedagogica di Gramsci in campo teatrale. Appare evidente qui che la sincerità e l'artificio, oltre ad essere categorie determinanti per il giudizio estetico di un'opera d'arte, rappresentino anche gli estremi entro cui si muove il principio educativo del teatro per il socialista sardo.

Poche settimane più tardi, egli contrappone gli spettacoli «utili per l'educazione estetica e che rappresentano il soddisfacimento di una necessità buona» a quelli «che ormai hanno perduto la loro genuina caratteristica d'arte, e servono allo sfruttamento delle velleità di divertimento volgare».²⁵ Il rapporto dialettico tra palcoscenico e pubblico qui viene espresso nella sua forma più sintetica: estetica e pedagogia

biente in cui egli opera, non rimangono affermazioni di fatti, ma diventano atti, plasticamente rappresentati».

²¹ Sul significato che Gramsci dava alla mancanza di sincerità, all'*insincerità*, non solo nelle cronache, ma anche negli articoli di contenuto politico, cfr. L. Rapone, *Cinque anni che paiono secoli*, Roma, Carocci, 2021, pp. 124-9.

²² N. Stipčević, *Gramsci e i problemi letterari*, Milano, Mursia, 1968, pp. 37-38.

²³ *Scritti*, 2, p. 228 (11 aprile 1917).

²⁴ *Ivi*, p. 348 (28 giugno 1917).

²⁵ *Ibidem*.

si co-determinano nel loro inevitabile riferimento a un pubblico, senza il quale viene meno il carattere artistico stesso dell'opera. Quest'ultimo infatti trova la sua essenziale determinazione nel rivolgersi a quella «necessità buona», quel «bisogno dello spirito» degli spettatori, antitetico alle «velleità di divertimento volgare», nonché alla ricerca del successo meccanicamente perseguita.

In questo senso, la questione del pubblico emerge in maniera prevalente da questi scritti gramsciani, e in modo concreto, secondo un progetto pedagogico sotteso alle sue critiche, ma chiaro e coerente nella concezione e negli intenti.

3. *Il pubblico e la sua formazione*

Per comprendere l'analisi gramsciana del pubblico, alla luce della sua concezione estetica del gusto, è necessario partire dalla sua presa di distanza da ciò che definisce un «estetismo bacato».²⁶ Gramsci rifiuta ogni valutazione astratta dell'artisticità delle opere e di conseguenza una concezione di pubblico come massa indifferenziata e puramente recettiva: egli respinge di conseguenza il presupposto neoidealistico secondo cui non sia lecito parlare dell'arte se non riconoscendo o negando la presenza dell'atto estetico individuale. Piuttosto, Gramsci è interessato a comprendere le dinamiche sociali entro cui il teatro è inserito e come influenzino l'artisticità delle rappresentazioni, a partire dal loro rapporto con il pubblico.

Per esempio, quando il critico dell'*Avanti!* si inserisce nel dibattito degli anni Dieci sul presunto decadimento del teatro ad opera della concorrenza del cinema, evita la netta opposizione tra il primo, giudicato una forma puramente artistica, e il secondo, concepito come un divertimento commerciale. Gramsci piuttosto riconosce acutamente come tutta la produzione artistica moderna, incluso il teatro, sia coinvolta in un processo di mercificazione:²⁷

Non vi è dubbio che una gran parte del pubblico ha bisogno di divertirsi [...] il teatro industrializzandosi, ha cercato in questi ultimi tempi di soddisfare solo questo bisogno. [...] Il cinematografo, che quest'ufficio può compiere con più agio e più a buon mercato, lo supera nel successo, e tende a sostituirlo.²⁸

²⁶ *Scritti*, 1, p. 605 (26 agosto 1916).

²⁷ Cfr. A. Petrini, *Dentro il Novecento. Un secolo che non abbiamo alle spalle*, Arezzo, Zona, 2006, p. 91.

²⁸ *Scritti*, 1, p. 605 (26 agosto 1916).

La piena inclusione del fatto economico nel dibattito estetico permette a Gramsci anche di definire più precisamente la propria analisi del pubblico.²⁹ Invece di risultare una massa indifferenziata e passiva, esso viene colto dalle critiche gramsciane come oggetto di un processo di passivizzazione, legato a doppio filo alla mercificazione dei processi creativi. Nell'indifferenza delle proposte di intrattenimento sempre più degradate al livello di un passatempo esteticamente inconsistente, finisce per avere la meglio la convenienza economica del biglietto d'ingresso.

Lungi dal ricadere in quel determinismo economico che al tempo era impegnato ad avversare attraverso i suoi articoli,³⁰ Gramsci considera il teatro a partire dal dato materiale dell'organizzazione dei rapporti sociali in esso incorporati. La formazione del pubblico viene così intesa come individuazione di una sfera pubblica in cui è possibile lo sviluppo di una soggettività collettiva. Perciò, se il pubblico va formato all'apprezzamento delle opere d'arte dotate di sincerità, Gramsci riconosce come presupposto di questa educazione estetica l'esigenza di promuovere le condizioni materiali per la formazione di un pubblico popolare, a partire dalla disponibilità e dall'accessibilità economica di un'offerta artistica degna di questo nome.

In questo senso, sia l'opera drammatica che il pubblico escono dalla sfera astratta in cui venivano rinchiusi dal dibattito relativo all'origine della crisi culturale italiana sul mancato riconoscimento tra artisti e spettatori; questi piuttosto entrano a far parte di un mondo fatto di rapporti materiali, per cui la prevalenza dello scambio commerciale su quello estetico pervertono tanto la creazione quanto la fruizione artistica.

In particolare, il pubblico proletario, da sempre escluso dalla produzione colta, dovrebbe essere messo per prima cosa nelle condizioni di poter prendere parte a queste rappresentazioni e affinare il proprio gusto. È necessario riconoscere la tensione che per Gramsci attraversava il gusto popolare in formazione: da una parte esso esprimeva sempre di più il bisogno di partecipare a una creatività e sog-

²⁹ Cfr. G. Moretti, *Spettacoli e pubblico. Intorno a Gramsci critico teatrale*, in *Il giovane Gramsci e la Torino d'inizio secolo*, Torino, Rosenberg&Sellier, 1998, pp. 187-98.

³⁰ Per l'accusa di determinismo, cfr. G.C. Ferretti, *Sulle cronache teatrali di A. Gramsci*, «Società», n. 2, 1968, p. 273. Invece sull'opposizione di Gramsci al determinismo cfr. C. Meta, *Formazione dell'uomo e personalità in Antonio Gramsci. Un confronto con il pragmatismo*, Roma, Bordeaux, 2019.

gettività che anche in ambito estetico era stata riservata perlopiù alle classi dominanti; dall'altra, subiva una forma di pedagogia implicita, che il teatro per Gramsci esercita sempre.

4. *Il trust*

E così veniamo al principale obiettivo polemico di Gramsci nelle cronache teatrali in merito alla degenerazione del gusto, ossia il *trust* dei fratelli Chiarella, il monopolio della proprietà dei teatri torinesi: «C'è un gran pubblico che vuole andare a teatro: l'industria lo sta lentamente abituando a preferire lo spettacolo inferiore, indecoroso, a quello che rappresenta una necessità buona dello spirito».³¹ La totale mercificazione del prodotto artistico a scapito dell'estetica e del gusto viene portata fino all'estremo:

Se domani sarà provato che è più conveniente adibire i teatri alla rivendita delle noccioline americane e dei rinfreschi ghiacciati, l'industria teatrale non esiterà un istante a farsi rivenditrice di noccioline e di ghiacciate, pur mantenendo nella ditta l'aggettivo «teatrale».³²

Nuovamente, anche in relazione agli effetti deleteri della gestione affaristica dei teatri, Gramsci mantiene la sua doppia analisi, sul piano del pubblico e della produzione teatrale. Così, nelle sue cronache sono ricorrenti i riferimenti alle lotte dei lavoratori dello spettacolo contro lo sfruttamento causato dall'industrializzazione del teatro ed esacerbato dal *trust*.³³ Quest'ultimo viene accusato di aver dissolto i vincoli tra capocomico e attori, per sostituirli con quelli «che legano l'imprenditore ai salariati», con conseguenze disgreganti anche sul valore artistico dell'opera.³⁴ Questo ci mostra come il carattere intrinsecamente collettivo del teatro, con la sua pluralità di artefici e il carattere pubblico della sua fruizione, assuma per Gramsci un ulteriore valore pedagogico, legato alla capacità organizzativa del soggetto estetico.³⁵

³¹ *Scritti*, 2, p. 358 (4 luglio 1917).

³² *Ivi*, p. 348 (28 giugno 1917).

³³ *Ivi*, pp. 378-80 (17 luglio 1917); *Scritti*, 3, p. 314 (9 aprile 1918). Per la ricostruzione del teatro come fatto economico negli anni in cui scriveva Gramsci cfr. G. Trevisani, *Gramsci e il teatro italiano*, in *Studi gramsciani. Atti del convegno tenuto a Roma nei giorni 11-13 gennaio 1958*, a cura di F. Ferri, Roma, Editori Riuniti, 1958, pp. 287-303.

³⁴ A. Gramsci, *Cronache teatrali 1915-1920*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Aragno, 2010, p. 407 (1° luglio 1919).

³⁵ In questo senso, per Gramsci la soggettività estetica è connessa alla capacità di guidare

Poiché, come abbiamo visto, il cronista dell'*Avanti!* ha una concezione concreta del pubblico, non solo come necessario riferimento estetico del dramma, ma nella sua articolazione sociale, vediamo ora la considerazione che ha di quello che definisce il «nostro pubblico»,³⁶ ossia il pubblico proletario:

Due spettacoli. Uno si svolge sul palcoscenico. L'altro fra il pubblico. E il secondo non è il meno interessante. [...] E lo spettatore imparziale, che osserva, si accorge subito che questo benedetto pubblico dei suburbi è molto più intelligente di quello chic delle poltrone e dei palchi. Perché non concede alla produzione, agli attori e agli autori più di quanto si meritino.³⁷

Gli elementi che emergono da qui sono vari: innanzitutto la critica fa riferimento a un'operetta che non presentò «niente di interessante», uno di quegli spettacoli a cui aveva accesso anche il «pubblico dei suburbi» e che offrivano un «divertimento banale», una «distrazione visiva». La formazione del pubblico di cui si sta parlando, piuttosto, doveva rendere accessibili spettacoli propriamente artistici anche per questo pubblico, non solo dal punto di vista dell'educazione estetica, ma in primo luogo da quello economico-materiale.

Tuttavia, ciò che risalta a maggior ragione dal passo è il riconoscimento da parte di Gramsci di un giudizio e un gusto per così dire spontanei da parte del pubblico proletario, quasi che la posizione ricoperta nella società da quest'ultimo lo renda in grado di guardare con maggiore imparzialità alla cultura borghese, dalla cui elaborazione attiva è stato storicamente escluso. In ciò non è da leggersi un'idealizzazione della classe operaia, bensì l'individuazione di quella distanza che le permette in potenza di sentire e giudicare gli elementi di reale artisticità dell'opera, rispetto al coinvolgimento ideologico e interessato del pubblico borghese.

Con l'andare degli anni Gramsci diventa ancora più esplicito. Così si legge in una cronaca del 14 novembre 1920:

consapevolmente il proprio gusto, sia in quanto artista che produce un'opera, che in quanto pubblico che vi partecipa. L'emergere di un soggetto estetico costituisce il nucleo dell'educazione estetica di Gramsci, che vede nel carattere collettivo del teatro, in entrambi gli aspetti, il suo valore pedagogico. Riguardo a questo cfr. *ivi*, p. 313 (11 giugno 1918), p. 407 (1° luglio 1919).

³⁶ *Ivi*, p. 387 (30 aprile 1919).

³⁷ *Scritti*, 2, p. 613 (30 agosto 1916).

Confessiamo però che il pubblico borghese del teatro non era dei meglio adatti a seguire e sentire l'opera d'arte. [...] Auguriamo dunque a questo dramma un pubblico migliore, più rozzo, più immediatamente sincero, più vicino a godere e soffrire l'impetuosa angoscia della tragedia. Gli auguriamo un pubblico di proletari.³⁸

In questo brano si nota come l'aggettivo "sincero" torni ad indicare non l'attività creativa, ma il pubblico, più rozzo, meno ideologicamente coinvolto con la società rappresentata dall'opera, meno legato alla sua morale e quindi più incline a un coinvolgimento fantastico e sentimentale con le contraddizioni messe in scena, scandalose per il pubblico borghese. L'incapacità del pubblico e degli autori borghesi di essere disinteressati viene ancora più esplicitamente contrapposta alla posizione sociale ricoperta dal proletariato e soprattutto al suo «costume in formazione, [...] che si identifica meglio con la morale universale», ossia con una morale che, a differenza di quella borghese, incarna l'«aspirazione [...] a una umanità superiore».³⁹

È interessante notare come secondo il giudizio di Gramsci laddove la borghesia italiana risulta ai margini delle dinamiche che coinvolgevano al tempo il resto della borghesia europea, lo stesso non si può dire del proletariato italiano. Infatti, la sensibilità dimostrata da quest'ultimo nel percepire le contraddizioni della società borghese rappresentate sul palcoscenico non è tuttavia per Gramsci un mero dato meccanicistico, ma il prodotto del processo di soggettivazione che il proletariato, in particolare torinese, stava sperimentando in quegli anni.

5. Disinteresse ed educazione alla necessità

La questione del disinteresse sta al centro della riflessione pedagogica gramsciana, se si pensa che l'attività dell'Associazione di cultura proposta il 18 dicembre 1917 sulle pagine dell'«Avanti!», e dibattuta nelle settimane successive all'interno del PSI,⁴⁰ viene presentata da Gramsci come segue:

Disinteressatamente, cioè senza aspettare lo stimolo dell'attualità, in essa dovrebbe discutersi tutto ciò che interessa o potrà interessare un giorno il movimento proletario.⁴¹

³⁸ Gramsci, *Cronache teatrali*, cit., p. 455 (14 novembre 1920).

³⁹ *Scritti*, 2, p. 197 (22 marzo 1917).

⁴⁰ Rapone, *Cinque anni che paiono secoli*, cit., pp. 76-80.

⁴¹ *Scritti*, 2, p. 661 (18 dicembre 1917).

Il disinteresse come carattere proprio dell'organizzazione della cultura, e quindi della morale,⁴² nasce dalla portata universalistica della lotta proletaria, a differenza dell'universalità contraddittoria di cui si è fatta portatrice la borghesia. La creazione di un clima culturale diffuso e generale è anzi ciò che permette di organizzare collettivamente gli aspetti pratici, immediatamente interessati, orientando alla comprensione e alla trasformazione della realtà storica complessiva.

Non è perciò contraddittorio che alla stessa Associazione venissero assegnati «scopi di classe e limiti di classe».⁴³ Al contrario, l'umanitarismo borghese su cui si fondava l'Università Popolare di Torino aveva il carattere interessato di fornire una cultura nozionistica, enciclopedica e depotenziata, «di fatti bruti e sconnessi [...] veramente dannosa specialmente per il proletariato». Invece di una cultura che «serve a creare quel certo intellettualismo bolso e incolore»,⁴⁴ Gramsci dichiara di intenderla come

esercizio del pensiero, acquisto di idee generali, abitudine a connettere cause ed effetti. Per me tutti sono già colti, perché tutti pensano, tutti connettono cause ed effetti. Ma lo sono empiricamente, primordialmente, non organicamente.⁴⁵

Egli dimostra a più riprese di porre la capacità di dibattere, ma soprattutto di individuare le connessioni tra fatti, alla base di una cultura che non aspetta «l'attualità per discutere dei problemi e per fissare le direttive della nostra azione».⁴⁶ Emerge così l'obiettivo della cultura disinteressata come «traduzione in pratica della soluzione migliore»:⁴⁷

E siccome so che la cultura è anch'essa un concetto basilare del socialismo, perché integra e concreta il concetto vago di libertà di pensiero, così vorrei che esso sia vivificato dall'altro, dal concetto di organizzazione.

Diamo dei mezzi alla buona volontà, senza di che essa rimane sempre sterile e infecunda. Non è la conferenza che ci deve importare; ma il lavoro minuto di di-

⁴² *Scritti*, 3, p. 476 (15 giugno 1918): «Il problema è morale, più che di organizzazione meccanica: è problema di responsabilità, di cultura, di approfondimento della coscienza socialista».

⁴³ *Scritti*, 2, p. 661 (18 dicembre 1917). Cfr. E. Bellingeri, *Dall'intellettuale al politico. Le «cronache teatrali» di Gramsci*, Dedalo, Bari, 1975, pp. 24-28.

⁴⁴ *Scritti*, 1, p. 128 (29 gennaio 1916).

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Scritti*, 2, p. 661 (18 dicembre 1917). Vedi anche *ivi*, p. 101 (11 febbraio 1917); *Scritti*, 3, p. 367 (1° maggio 1918). Rapone, *Cinque anni che paiono secoli*, cit., p. 80.

⁴⁷ *Scritti*, 3, p. 439 (1° giugno 1918).

scussione e di investigazione dei problemi, al quale tutti partecipano, tutti danno un contributo, nel quale tutti sono contemporaneamente maestri e discepoli.⁴⁸

Anche l'educazione estetica può essere inserita in questo progetto di educazione alla necessità: seguendo il lessico gramsciano delle cronache relativo alla contrapposizione di sincerità e artificio, lo si può ricondurre al riconoscimento e alla presenza di una necessità interna al dramma. Come emerge da numerose cronache, è proprio quest'ultima che secondo Gramsci determina l'artisticità e la portata pedagogica del teatro.⁴⁹

Riprendendo la già citata cronaca del 1° febbraio 1917, quando il carattere disinteressato dell'attività estetica viene piegato all'attività conoscitiva, cioè alla logica, o a quella pratica, alla volontà, si ottiene quella «fantasia matematica»⁵⁰ che Gramsci attribuisce agli autori italiani.⁵¹ Ed è proprio la fantasia, non la logica o la volontà, che governa la capacità creativa in cui consiste l'attività estetica, cioè la capacità di tradurre le intenzioni e le idee astratte in rappresentazioni organiche e concrete,⁵² di far sì che la tesi presupposta dall'autore sia incarnata nelle azioni di una vita drammatica.⁵³ In altre parole, perché questo accada i caratteri devono rappresentare «la loro vera vita, l'intima necessità dei loro atteggiamenti esteriori», invece di essere «presentati come pedine di una dimostrazione logica».⁵⁴

Di conseguenza, lo svolgimento stesso del dramma deve mettere in scena fatti che si susseguono e sviluppano non sulla base di una

⁴⁸ *Scritti*, 2, p. 674 (24 dicembre 1917); sul concetto di cultura come autoeducazione e organizzazione cfr. *Scritti*, 1, p. 129 (29 gennaio 1916) e il corsivo con cui Gramsci introduce l'articolo di Lunačarskij, *La cultura nel movimento socialista*, in *Scritti*, 3, p. 439 (1° giugno 1918).

⁴⁹ *Scritti*, 1, p. 392 (23 maggio 1916): «Vediamo svolgersi questo dramma con una logica interiore inflessibile»; *Scritti*, 2, p. 121 (16 febbraio 1917); p. 611 (29 novembre 1917): «è necessario che il marchese Fabio, il seduttore, diventi ladro, perché la "pura forma" si sviluppi in tutta la sua logica»; p. 645 (12 dicembre 1917) «per giustificare un accostamento puramente esteriore e letterario, che determina non un dramma, ma un semplice susseguirsi di scene slegate e incoerenti»; *Scritti*, 3, p. 255 (20 marzo 1918).

⁵⁰ Gramsci, *Cronache teatrali*, cit., p. 365 (20 marzo 1919).

⁵¹ *Scritti*, 2, p. 216 (4 aprile 1917), riferendosi a Luigi Pirandello Gramsci scrive: «la prima intuizione dei suoi lavori viene a sommergersi in una palude retorica di moralità inconsciamente predicatoria, e di molta verbosità inutile».

⁵² Gramsci, *Cronache teatrali*, cit., p. 369 (25 marzo 1919).

⁵³ *Scritti*, 1, p. 401 (25 maggio 1916): «Vedere proiettata sulla scena, incarnata in persone operanti e parlanti, [...] un'opera che per noi è solo vissuta della vita delle parole».

⁵⁴ *Scritti*, 2, p. 515 (5 ottobre 1917). Cfr. Davico Bonino, *Gramsci e il teatro*, cit., pp. 117-22.

logica esteriore, ma di quell'«intima necessità», propria di soggetti capaci di un'attività coerente con il loro pensiero e la loro volontà. In questo modo la fantasia è la capacità, sia dell'autore che degli attori, di mettere in scena passioni non solo «presupposte» ma «rappresentate»⁵⁵ e di stimolare nel pubblico l'abitudine a riconoscere la formazione e l'attività dei caratteri rappresentati, come personalità storiche.

È evidente da ciò come l'educazione estetica sia quindi per Gramsci un'educazione innanzitutto autonoma da quella conoscitiva perché si tratta di un'educazione alla fantasia, propedeutica al passaggio dalla critica all'azione, non solo artistica ma anche politica. Come già detto, ciò è particolarmente vero per il teatro, data la sua struttura intrinsecamente collettiva, in cui i rapporti materiali tra le diverse figure (dagli attori agli autori, alla proprietà dei teatri), rendono immediatamente chiara la dialettica tra struttura economica, organizzazione e rappresentazione, favorendone la portata pedagogica.

Gramsci nota tutto questo nell'operato di Virginio Talli, capocomico che viene considerato dal cronista dell'«Avanti!» alla stregua di un critico teatrale.⁵⁶ L'«energia critica» di Talli,⁵⁷ sostiene Gramsci, s'incarna nelle stesse opere rappresentate dalla sua compagnia, diventando «spontaneità, naturalezza negli attori, adesione del gesto, della musica vocale con l'intimo spirito dei personaggi rappresentati», grazie al fatto che «la sua fantasia, dall'intuizione rapida dominatrice, padroneggia tutta l'azione, e la rivive per i suoi discepoli».⁵⁸

Inoltre, a Talli il socialista sardo attribuisce la qualifica di *maestro*, perché ha saputo far rivivere i rapporti pedagogici propri delle compagnie teatrali che si stavano estinguendo sotto la pressione dei rapporti capitalistici. E la grandezza degli educatori si dimostra

nei discenti, i quali rapidamente assurgono alla completezza, perché il maestro ha loro risparmiato ogni dispersione di energia in tentativi arbitrari, in esperienze inutili. La scuola è per lo spirito ciò che il metodo Taylor «è» per i gesti meccanici del corpo: economia di esperienze e di fatiche, acceleramento dell'evoluzione spontanea, organizzazione dell'intelletto.⁵⁹

⁵⁵ Gramsci, *Cronache teatrali*, cit., p. 374 (29 marzo 1919).

⁵⁶ Per la fine del capocomicato e la nascita della regia si veda M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

⁵⁷ Davico Bonino, *Gramsci e il teatro*, cit., pp. 131-36.

⁵⁸ *Scritti*, 3, p. 391 (14 maggio 1918).

⁵⁹ *Ibidem*.

Il risultato dell'auto-educazione a cui il processo di soggettivazione del proletariato dà luogo anche in ambito estetico viene ben esemplificato dal giudizio di Gramsci sull'*Arsenaleide*, una commedia realizzata dagli operai dell'Arsenale di Torino. Nell'organizzarsi per scrivere, musicare e mettere in scena quest'opera, gli operai hanno sperimentato «la capacità di creare, di istruirsi con le proprie forze, con i mezzi dati da loro stessi. Hanno sentito la propria “intelligenza”, il proprio “gusto”». ⁶⁰

Quindi, questo percorso alla ricerca del progetto pedagogico gramsciano sotteso alle cronache trova il suo naturale punto di approdo nell'iniziativa artistica degli operai. Si può notare che per Gramsci essi scoprono il proprio gusto, in un processo che li vede passare da referenti meramente passivi di una proposta di cartellone orientata al guadagno del *trust*, a principali artefici di una commedia. Il gusto spontaneo si trasforma così in gusto proprio, dimostrando da ultimo che l'educazione estetica disinteressata è attività specifica, e propedeutica, del generale organizzarsi del proletariato come soggetto estetico e politico. Il progetto dell'*Arsenaleide* per Gramsci:

indica che necessariamente l'organizzazione come forma nuova di civiltà, dà luogo, nella sua evoluzione, a tutte le manifestazioni della vita di relazione degli uomini. La coltura e l'arte finiscono col trovare anch'esse il loro posto nell'attività proletaria, non come esteriore dono della società già esistente, ma come energia vitale del proletariato stesso, come sua attività specifica. Si presentano grezze e confuse all'inizio, ma attraverso l'esperienza si affinano e chiariscono. ⁶¹

Per il Gramsci giornalista l'educazione estetica come educazione alla necessità è quindi parte fondamentale del processo di soggettivazione del proletariato, poiché lo conduce alla ricerca e alla sperimentazione del proprio gusto e della propria creatività in ciò che prima era indotto a subire passivamente. Anzi, proprio l'ambito estetico, soprattutto quando vissuto collettivamente, è quello in cui viene espressa e rappresentata la volontà del nuovo soggetto in maturazione, in modo autonomo e disinteressato, a complemento alla sua attività politica. Ciò emerge con la massima chiarezza in un articolo uscito sull'«Ordine Nuovo» nel giugno del 1919, a proposito degli

⁶⁰ Ivi, p. 468 (11 giugno 1918).

⁶¹ *Ibidem*.

sviluppi artistici, e in particolare teatrali, della Russia rivoluzionaria, a cui lasciamo l'ultima parola di questo saggio:

No, il comunismo non oscurerà la bellezza e la grazia: bisogna comprendere lo slancio con cui gli operai si sentono portati alla contemplazione dell'arte, alla creazione dell'arte, come profondamente si sentono offesi nella loro umanità per il fatto che la schiavitù del salario e del lavoro li taglia fuori da un mondo che integra la vita dell'uomo, che la rende degna di essere vissuta. Lo sforzo che i comunisti russi hanno fatto per moltiplicare le scuole e i teatri di prosa e di musica, per rendere accessibili alle folle le gallerie [...] dimostrano come il proletariato arrivato al potere tende a instaurare il regno della bellezza e della grazia, tende a elevare la dignità e la libertà dei creatori di bellezza.⁶²

⁶² ON, p. 79 (14 giugno 1919).