

VALERIA PALA

Il «quinquennio teatrale» di Antonio Gramsci

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

VALERIA PALA

Il «quinquennio teatrale» di Antonio Gramsci

Gramsci svolse con impegno e serietà il compito di cronista teatrale per l'«Avanti!» dal 1916 al 1920. Fra i critici suoi contemporanei fu forse l'unico attento ai risvolti sociologici e ideologico-politici legati al messaggio culturale che nasce nel teatro. Il presente intervento sottolinea i felici spunti e le intuizioni che Gramsci sviluppa a proposito di ciò che il teatro significa e può diventare, e mostra inoltre come la cronaca teatrale rappresenti per il pensatore sardo la fase iniziale di una ricerca poi sviluppata e approfondita nelle opere della maturità riguardante le varie espressioni, limiti e possibilità della cultura borghese del modernismo.

Ai primi di dicembre 1915 l'allora venticinquenne Antonio Gramsci entra a fare parte della redazione torinese dell'«Avanti!» e intraprende un'intensa attività giornalistica militante, come editorialista politico, polemista civile e anche cronista teatrale. Le cronache teatrali gramsciane – a partire dalla prima recensione a «*La falena di Bataille al Carignano*» del 13 gennaio 1916 – appaiono, inizialmente anonime, nella rubrica *Teatri*, che fu inizialmente istituita (dicembre 1915) per la pagina delle cronache torinesi dell'«Avanti!» per poi passare (dicembre 1918) all'edizione piemontese del quotidiano. L'esperienza di cronista teatrale viene svolta da Gramsci fino al dicembre del 1920: nel gennaio successivo, con l'uscita del primo numero del quotidiano «*l'Ordine Nuovo*», il pensatore sardo passa per i due anni successivi il testimone di critico teatrale a Piero Gobetti.

Per ciò che concerne l'interesse della critica nei confronti di questa produzione giovanile di Gramsci – tutt'altro che trascurabile sia in senso qualitativo che quantitativo – è necessario premettere che essa non ha ricevuto l'attenzione che merita. Sono stati pochi e spesso poco convincenti i contributi critici dedicati all'argomento. Pubblicate inoltre per la prima volta – secondo discutibili criteri editoriali – in appendice agli appunti carcerari della maturità su letteratura e cultura;¹ riproposte in seguito in sillogi di scritti gramsciani più appropriate da un punto di vista biografico e cronologico,² solo in anni recenti le cronache sono apparse in un'edizione³ che le riunisce integralmente e che raccoglie in appendice altri articoli di argomento teatrale apparsi nella rubrica *Sotto la Mole* dell'«Avanti!» o su altri quotidiani, come, ad esempio, il «*Grido del Popolo*» e sfuggiti alle precedenti edizioni.

Alcuni studiosi, in contributi recenti e anche meno recenti, hanno però mostrato in modo convincente che l'attività di critico teatrale svolta per cinque anni da Gramsci non solo non è frutto di un impegno contingente o marginale ma merita di essere indagata perché ancora stimolante e attuale per svariate ragioni.

È infatti opportuno ricordare l'importanza che lo stesso Gramsci accorda al teatro. È illuminante in tal senso la testimonianza di Leonida Repaci, secondo cui, dopo la politica «il grande amore di Gramsci era il teatro». Egli «ci andava naturalmente

¹ A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, 6° volume delle *Opere*, Torino, Einaudi, 1950.

² GRAMSCI, *Cronache torinesi 1913-1917*, Torino, Einaudi, 1980; Id., *La città futura 1917-1918*, Torino, Einaudi, 1982; Id., *Il nostro Marx 1918-1919*, Torino, Einaudi, 1984; Id., *L'Ordine nuovo 1919-1920*, Torino, Einaudi, 1987.

³ GRAMSCI, *Cronache teatrali 1915-1920*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Nino Aragno Editore, 2010. Tutte le citazioni delle cronache teatrali che si riferiscono a questa edizione saranno indicate nel testo col titolo, eventualmente la data di pubblicazione nell'«Avanti!» e il numero di pagina del volume tra parentesi. È da segnalare inoltre che l'*Edizione nazionale degli scritti di Antonio Gramsci*, in corso di pubblicazione, proporrà un *corpus* organico degli scritti secondo il criterio cronologico, dando quindi anche alle cronache teatrali l'inquadramento storico che fino all'edizione Aragno mancava.

quando poteva, nelle matinées delle domeniche, e la sera, tra le nove e le dieci, prima di andare al giornale».⁴

Non si tratta, tuttavia, solo di un'attrazione esercitata privatamente su Gramsci. Come è stato fatto notare, nel 1916 Gramsci scrive quasi duecento articoli: circa la metà di essi è dedicata a Torino e ai suoi problemi; l'altra metà è equamente divisa fra argomenti di politica nazionale e internazionale e le recensioni teatrali, il che mostra chiaramente che «nel quadro della sua attività di pubblicista, che scruta nel groviglio degli interessi economici, della corruttela, dei privilegi di classe, Gramsci riserva un posto» più che «rilevante al teatro».⁵

I motivi di questo interesse non sono solo di natura occasionale o personale, come mostra un articolo del 21 agosto 1916 in cui Gramsci prende posizione nei confronti di quel preconetto solidamente radicato che «fa ritenere a moltissimi che il teatro sia uno dei tanti luoghi di divertimento più o meno onesto, a seconda dei casi, la cui mancanza non deve ritenersi un danno, anzi per molti, i clericali, per esempio, deve ritenersi una fortuna». Contro questa opinione Gramsci sostiene che «accanto all'attività economica, pratica, e all'attività conoscitiva, che ci rende curiosi degli altri, del mondo circostante, lo spirito ha bisogno di esercitare la sua attività estetica». Il teatro è importante per coloro che «dopo una giornata di lavoro febbrile e pesante, sentono la necessità di una serata di svago, sentono il bisogno di una occupazione cerebrale che completi la vita, che non riduca l'esistenza a un puro esercizio di forze muscolari. Poiché questa è una delle ragioni che danno un valore sociale al teatro» (*Melanconie...* 93).

Con queste parole Gramsci non descrive la funzione teatrale in termini di evasione sentimentale. Al contrario, proprio perché nel periodo in cui egli esercita l'attività di critico teatrale la crisi e la decadenza della scena italiana raggiungono forse il loro culmine e la scena stessa si configura come luogo privilegiato di riscontro e di espressione della decadenza ideologica della borghesia italiana, negli interventi di Gramsci è costante la polemica nei confronti di quei lavori teatrali che rappresentano un rispecchiamento mistificante, celebrativo o compensativo della realtà o che sono veicoli di manipolazione ideologica.

È in questa ottica che vanno interpretati i corrosivi commenti gramsciani rivolti ai gestori del potere teatrale – come la grande famiglia del *trust* teatrale, quella dei Chiarella – responsabili «dell'abbassamento del livello estetico» e del fatto che i teatri torinesi «ormai hanno perduto la loro genuina caratteristica d'arte, e servono allo sfruttamento delle velleità di divertimento volgare» (*L'industria teatrale*, 28 giugno 1917, 207-208).

Rientra nello stesso ordine di idee la categoria polemica dell'«insincerità», con la quale Gramsci fa un'attenta ricognizione dei difetti tipici degli autori soprattutto italiani e suoi contemporanei, fra cui il conformismo, la superficialità, il desiderio di ottenere facili successi con repertori e modalità che blandiscono il gusto degli spettatori o che funzionano come palliativo ideologico e psicologico:

La guerra ha ucciso, la guerra stimola a ricostruire le generazioni; la guerra ha dissolto le famiglie [...]. Alfredo Testoni, come scrittore di commedie, deve essere rimasto molto seccato per le vociferazioni che si diffondevano sulle conseguenze corrosive della vita al fronte [...]. La marea di pessimismo diveniva in verità preoccupante: come poter più scrivere una commedia o una farsa se l'ambiente sociale si fosse definitivamente convertito allo scetticismo? Era necessario un colpo di timone: *Pace in tempo di guerra* è un colpo di

⁴ L. REPACI, *Ricordo di Gramsci*, Roma, Macchia, 1948, 37.

⁵ G. DAVICO BONINO, *Gramsci e il teatro*, Torino, Einaudi, 1972, 12.

timone, più che una commedia [...]. I tre atti hanno avuto il successo di tutti gli atti di Alfredo Testoni. Il buon umore fa buon sangue e, tra la guerra e la febbre spagnuola, il buon umore e il buon sangue sono articoli che nei bazar trovano compratori in abbondanza (*Pace in tempo di guerra*, 10 gennaio 1919, 343-344).

Parlando di insincerità, Gramsci, in particolare, appunta la sua attenzione sull'italo-franco-argentino Dario Niccodemi, reo, ai suoi occhi di speculare sul problema dei rapporti di classe, facendo leva sul desiderio di ascesa sociale dello spettatore piccolo borghese:

Una idea morale, elementarissima, o che riesca a far presa subito sul pubblico sentimentale, pronto a commuoversi e a diventare salice piangente, diventa sostanza di dramma non per forza propria, per la sua profonda umanità, ma perché serve di cauterio e distacca due classi, due concezioni quanto mai fittizie e artificiali: quella aristocratica e quella piccolo borghese (*«La nemica» di Dario Niccodemi*, 9 novembre 1916, 113).

Sono altrettanto stigmatizzati quei lavori che propongono sulla scena eventi storici passati e presenti i quali, pur avendo ormai esaurito la loro originaria funzione, continuano a riscuotere l'incondizionato favore del pubblico.⁶ Recensendo il *Robespierre* di Victorien Sardou (29 ottobre 1916), Gramsci critica aspramente l'opera dell'«abile sceneggiatore francese»:

Il dramma che egli escogita per cercare effetti sensazionali, rimane una superficiale successione di scene e di dialoghi, che dovrebbero apparire drammatici per il protagonista quale è storicamente conosciuto, e il quale è invece completamente svuotato della sua più vera e concreta vita, quella di rivoluzionario. [...] Sardou ha fatto violenza alla storia, ha posto in scena un Robespierre di sua invenzione, che avrebbe dovuto essere più uomo e meno personaggio (*«Robespierre» di Sardou*, 111).

Anche il risorgimentista Domenico Tumiati non sfugge agli strali gramsciani. In un articolo del 5 dicembre 1918 il giovane cronista osserva che l'autore in questione «diffama il Risorgimento italiano» e «contribuisce a tener basso il livello medio della intellettualità italiana». Nella sua opera Tumiati «molto rozza calca la mano sui motivi più clamorosi» e con questi espedienti si fa applaudire da un pubblico che nella storia «non sa vedere e crede non ci sia altro che il gesto spettacoloso, sia pure gesto di individui altissimi per carattere e energia morale» (*«Galere» di D. Tumiati*, 333).

La tendenza a interpretare nel modo più diretto e strumentale i gusti e gli atteggiamenti ideologici del pubblico borghese è criticata altresì nelle produzioni storiche di più scottante attualità, come rivela la recensione del 20 maggio 1919 a *L'ultimo nemico* di Mazzolotti:

Commedia del cannibalismo nazionalista. Con tutta l'enfasi e la rozza crudeltà retorica del cannibalismo nazionalista. Greve, tediosa, «prussiana», come ogni cattiva azione nazionalista. Antinazionale, come ogni prodotto della barbarica concezione nazionalista. [...] Per noi [la commedia] è una cattiva azione nell'ordine artistico, e una evasione dalla sfera dell'umanità nell'ordine morale (*«L'ultimo nemico» di P. Mazzolotti*, 393).

A proposito di questa sferzante prassi critica non si può non concordare con chi suggerisce che l'impegno del giovane cronista è volto a individuare, smascherare e

⁶ Cfr. E. BELLINGERI, *Dall'intellettuale al politico. Le "cronache teatrali" di Gramsci*, Bari, Dedalo, 1975, 61.

denunciare i tratti di quel «processo di sublimazione in cui il piccolo borghese» di quegli anni «si risarciva, nelle forme di un io magniloquente ed eccessivo, a mezza via tra i personaggi dei poemi eroicomici e quelli di un romanzo di cappa e spada, della propria attuale incapacità a comprendere e a fare la storia».⁷

Il genere di ricreazione intellettuale e culturale che Gramsci ha in mente è di ben altro tipo. Il ruolo di cronista teatrale, strettamente legato all'esigenza di impostare un nuovo rapporto fra socialismo e cultura - che discende a sua volta dalla convinzione che «le questioni di cultura non sono semplici giochi di idee da risolversi astrattamente dalla realtà»⁸ - si traduce per Gramsci nello sforzo di additare a una funzione positiva di educazione estetica propria del buon teatro e contemporaneamente di dare un'impronta pedagogica e politica alla propria attività di recensore.

Entrambi gli aspetti si riflettono nel commento conclusivo del già citato articolo *Melanconie...* del 21 agosto 1916, in cui Gramsci sottolinea le ragioni «che danno un valore sociale al teatro». Come è stato fatto notare, la socialità del teatro, «il suo parlare alla collettività e non all'individuo»⁹ rappresentano l'elemento costante della riflessione gramsciana in materia di teatro. Lo dimostra una nota successiva del 4 luglio 1917, in cui il giovane cronista ribadisce che «il teatro ha una grande importanza sociale» (*L'industria teatrale*, 213).

Non solo in questi articoli ma pressoché in tutta la produzione giornalistica del quinquennio emerge chiara la consapevolezza da parte di Gramsci dell'importante ruolo sociale giocato dal teatro - in quanto forma di divertimento e in quanto forma d'arte - per la costruzione del senso comune¹⁰ e dell'egemonia. Per Gramsci il teatro può diventare «una necessità buona dello spirito» (*L'industria teatrale*, 213) quando si compromette direttamente con i problemi morali e sociali del popolo e quando offre qualcosa di più del mero spasso o divertimento. Ciò accade quando l'opera messa in scena ha «un contenuto morale» ed è capace di offrire «una rappresentazione viva e sicura di individualità umane che soffrono, gioiscono, lottano per superare continuamente se stesse, per migliorare continuamente la tempra morale della propria personalità storica, attuale, immersa nella vita del mondo» (*La morale e il costume*, 22 marzo 1917, 179). Per Gramsci i «lavori capaci di emozionare» il pubblico che egli ha in mente sono quelli che «mettono a contatto il presente con l'avvenire, i dominatori cogli oppressi, il sistema sociale dell'oggi colle ardite speranze del domani» (*Gli spettacoli al teatro del popolo*, 30 aprile 1919, 387).

L'interesse per la socialità del teatro, cui si collegano l'esigenza di pensare una funzione e un ruolo dell'intellettuale «diversi da quanto era stato elaborato dalla contemporanea cultura idealistica e dalla tradizione del socialismo italiano»,¹¹ il progetto strategico della costruzione di una cultura e di un'etica proletarie e la necessità di esprimere una critica e uno smascheramento dell'ideologia borghese espressa dal teatro borghese della decadenza dei primi del Novecento, raggiunge forse il suo culmine in termini di

⁷ Ivi, 62.

⁸ GRAMSCI, *Il Sillabo e Hegel*, «l'Avanti!», 15 gennaio 1916, in *Scritti giovanili: 1914-1918*, Torino, Einaudi, 1972, 14-17. Cfr. anche il coevo articolo *Socialismo e cultura*, in cui Gramsci afferma che la cultura è «organizzazione, disciplina del proprio io interiore, è presa di possesso della propria personalità, è conquista di coscienza superiore, per la quale si riesce a comprendere il proprio valore storico, la propria funzione nella vita, i propri diritti e i propri doveri» (Ivi, 24).

⁹ DAVICO BONINO, *Gramsci...*, 14.

¹⁰ Cfr. al proposito anche A. PETRINI, *Gramsci critico della cultura: l'esempio delle cronache teatrali*, in *Gramsci nel suo tempo*, Roma, Carocci, 2009, 241.

¹¹ BELLINGERI, *Dall'intellettuale...*, 9-10.

chiarezza e trasparenza in un articolo dell'11 giugno 1918, in cui Gramsci commenta la messa in scena della rivista satirica *Arsenaleide*, frutto dell'iniziativa degli operai torinesi dell'Arsenale:

I lavoratori di una maestranza si sono trovati insieme per un fine che non era solo utilitario. Hanno riso insieme. Vi par piccola cosa? È più facile piangere e lamentarsi insieme, che gioire: il riso è esclusività per sua natura, e perciò quando scoppia spontaneo da una società, che non fa di esso il suo scopo, indica un grado superiore raggiunto nella comunione degli spiriti. Hanno sentito questi operai, nella loro collettività, una capacità nuova: 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». Perciò specialmente piace l'iniziativa degli operai dell'Arsenale. Essa indica un alto grado di progresso raggiunto attraverso l'organizzazione. 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 cultura 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 (*Arsenaleide*, 313-314).

L'attenzione appuntata all'aspetto sociale del teatro porta dunque Gramsci a comprendere con precoce lucidità che le pratiche culturali – soprattutto quelle destinate a un pubblico di massa – sono sempre sociali già nel loro significato e nel loro modo di operare perché sono condivise da determinati gruppi sociali, sono supportate da ideologie che possono servire o contrastare gli interessi di quei gruppi e sono protette da istituzioni. È questa consapevolezza che induce il giovane cronista a indagare il teatro per il suo valore culturale e che meglio lo differenzia per opposizione rispetto alla cultura del suo tempo.¹² Se si confrontano le cronache gramsciane con la critica teatrale di quegli anni (quella dei vari Praga, Simoni, Tilgher, D'Amico), non si può non condividere l'opinione di chi ha sottolineato nel giovane cronista sardo «un atteggiamento capace di aprire la funzione teatrale alla pluralità di piani che le è propria e di verificarne le ragioni in un contesto» mai isolato «in una dimensione esclusivamente settoriale».¹³ Come è stato fatto notare, le ragioni della “diversità” di Gramsci sono le stesse che rendono il suo pensiero ancora attuale e stimolante:

Il giovane Gramsci è, come critico teatrale, «diverso» perché assume il teatro non solo per quello che è, ma anche per quello che *significa* e al tempo stesso per quello che può *diventare*: il solo che indaghi sulle motivazioni «sociologiche» che stanno a monte di questa o quella forma teatrale, il solo che al tempo stesso si preoccupi, nei limiti di una strategia condizionata da circostanze assai vincolanti, dell'utilizzazione politica del teatro: non in senso gretto e immediato, s'intende, ma nei tempi lunghi necessari ad ogni messaggio culturale per tradursi in mandato ideologico. Questo doppio registro d'attenzione è nel lavoro di Gramsci costante, e se non è mai esplicitato, è perché esso si palesa nell'atto stesso di prodursi.¹⁴

La critica gramsciana è sostanzialmente concorde nel concentrare l'attenzione sul particolare criterio di analisi del prodotto artistico e letterario posto in essere dal futuro pensatore dei *Quaderni del carcere* – criterio considerato in grado di valutare l'uso, la destinazione sociale e la valenza politico-ideologica del prodotto stesso, più che la forma

¹² Cfr. al proposito anche PETRINI, *Gramsci...*, 244.

¹³ BELLINGERI, *Dall'intellettuale...*, 120.

¹⁴ DAVICO BONINO, *Gramsci...*, 26.

estetica autonomamente considerata.¹⁵ Spesso, però, la critica non ha adeguatamente rilevato che, per quanto il punto di partenza del giovane cronista teatrale sia stato parziale e strumentale – e nell’ottica del suo impegno rivoluzionario non poteva essere altrimenti – non per questo i criteri estetici vengono totalmente obliterati a favore di quelli contenutistico-ideologici e politici. Al contrario, numerosi articoli, come quelli dedicati all’opera di Shakespeare o come quello sopra citato in cui veniva recensita l’*Arsenaleide*, testimoniano che per Gramsci «l’uso politico-culturale dell’arte è possibile» solo «se e quando non mette in discussione la specificità della dimensione estetica».¹⁶ La socialità del teatro, come più in generale quella dell’arte o dell’artista, non scaturiscono dunque solo da fattori ideologici e nemmeno solo dalle potenzialità educative del teatro in sé considerate ma dalla capacità universale di qualsiasi prodotto artistico di portare nel mondo civiltà e bellezza.¹⁷

Da questo punto di vista risulta più evidente il filo che collega le *Cronache* gramsciane con la successiva riflessione sviluppata nei *Quaderni* riguardante il valore – e la mancanza in Italia – di una letteratura e di un teatro nazionali e popolari. In entrambi i casi ciò non implica un azzeramento della qualità estetica, ma, al contrario, Gramsci postula una coincidenza col punto più alto «dell’incrocio tra radicamento civile e qualità estetica»¹⁸ del prodotto teatrale o letterario considerato.

Il valore e l’originalità delle cronache gramsciane sono dunque rilevabili anche in quelle annotazioni in cui il giovane cronista parla del teatro in quanto forma artistica specifica e specificamente considerata. In questi frangenti Gramsci mostra di comprendere con rara lucidità che la socialità del teatro non risiede solo nella sua notevole carica didattica o nella possibilità di stabilire nessi con altre forme della socialità ma, in senso metastestuale, la socialità – in quanto dimensione dialogica, collettiva, traduttiva, è una caratteristica precipua di questa forma d’arte. L’aver intuito ciò gioca inoltre un ruolo importante anche in vista delle future riflessioni carcerarie in materia di lingua e traduzione. Le grandi questioni della maturità riguardanti il rapporto lingua/dialetto, la storicità dei linguaggi e la traduzione/traducibilità degli stessi possono infatti essere considerate il risultato di un lungo processo di acquisizione che affonda le sue radici nell’impegno quotidiano delle cronache. Ciò appare evidente se si presta attenzione ad alcuni spunti polemici relativi alla diversa vitalità del teatro dialettale di Martoglio, Pirandello e Musso rispetto a quello in lingua e al loro riecheggiare nei *Quaderni* nelle pagine dedicate al carattere non nazionale e popolare della letteratura italiana. In una recensione del 29 marzo 1918, ad esempio, Gramsci sostiene che «Cinquant’anni di vita unitaria sono stati in gran parte dedicati dai nostri uomini politici a creare l’apparenza di una uniformità italiana: le regioni avrebbero dovuto sparire nella nazione, i dialetti nella lingua letteraria. La Sicilia è la regione che ha più attivamente resistito a questa manomissione della storia e della libertà [...] La Sicilia conserva una sua indipendenza spirituale, e questa si rivela più spontanea e forte che mai nel teatro. Esso è diventato gran parte del teatro nazionale, ha acquistato una popolarità nel settentrione come nel centro, che ne denotano la vitalità e l’aderenza a un

¹⁵ BELLINGERI, *Dall’intellettuale...*, in part. 40.

¹⁶ B. ANGLANI, *Egemonia e poesia. Gramsci: l’arte, la letteratura*, Lecce, Piero Manni, 1999, 134.

¹⁷ Ivi, in part. 124. Cfr. anche la giusta intuizione secondo cui, per Gramsci, «l’uomo ‘nuovo’», «l’uomo della società comunista, ha bisogno dell’arte non per assimilare contenuti ideologici progressivi, ma per fortificare le sue qualità umane e tra queste in particolare la capacità di comprendere e di godere la “bellezza”». Solo se riesce a comprendere e a ricreare «dentro di sé la carica etico-vitalistica della grande arte, l’uomo nuovo diventa soggetto capace di egemonia» (Ivi, 130).

¹⁸ Ivi, 152.

costume diffuso e fortemente radicato. È vita, è realtà, è linguaggio che coglie tutti gli aspetti dell'attività sociale, che mette in rilievo un carattere in tutto il suo multiforme atteggiarsi, lo colpisce drammaticamente o comicamente» (*Angelo Musco*, 29 marzo 1918, 289).

Sono tuttavia ancora più significative le pagine in cui il teatro è configurato «come un linguaggio storicamente determinato, dai tratti peculiari e indipendenti rispetto a quelli di altri codici estetici». ¹⁹ Uno di questi tratti rimanda alla necessità di contaminare la parola con altri codici linguistici: all'interazione di linguaggi differenti Gramsci attribuisce, fin dai tempi delle cronache teatrali, una delle specificità del teatro. ²⁰ Si spiega in questi termini l'importanza che Gramsci accorda agli aspetti organizzativi del teatro e dello spettacolo e ai pericoli che possono derivare quando questi ubbidiscono alla logica puramente commerciale: «Il teatro, come organizzazione pratica di uomini e di strumenti di lavoro» – osserva Gramsci in una nota del 1° luglio 1919 – «non è sfuggito dalle spire del *maelström* capitalistico. Ma l'organizzazione pratica del teatro è nel suo insieme un mezzo di espressione artistica: non si può turbarla senza turbare e rovinare il processo espressivo, senza isterilire l'organo “linguistico” della rappresentazione teatrale» (*Emma Gramatica*, p. 407). Per le stesse considerazioni si spiega l'importanza che Gramsci attribuisce all'attore e alle potenzialità della sua grammatica extraverbale (gestuale, prossemica, timbrica, etc): ²¹ «l'attore è veramente interprete ricreatore dell'opera d'arte; questa si confonde col suo spirito, si scompone nei suoi *elementi* primordiali e si ricompone in una sintesi di movimenti, di danza, elementare, di atteggiamento plastico; perde della sua letteratura verbale e ritorna vita fisica, vita di espressione integrale: tutto il corpo diventa lingua, tutto il corpo parla» (*Musco*, 29 marzo 1918, 290).

Come si evince da questi brani, Gramsci appare orientato verso una concezione unitaria dell'evento teatrale, in cui tutte le diverse componenti che concorrono all'elaborazione scenica dello spettacolo devono essere considerate «come parti di una funzione linguistica» ²² e di una funzione di tipo traduttivo omogenee. Prendendo le distanze dalle posizioni di Croce, per cui – è noto – il teatro recitato non è poesia, Gramsci ribadisce in più occasioni il suo approccio profondamente dialettico, in base al quale nella rappresentazione teatrale l'elemento letterario diventa occasione di nuove creazioni artistiche e l'attore «è in realtà egli stesso l'autore» (*La «rentrée» di Ermete Novelli*, 16 marzo 1916, 47) grazie alle sue capacità di interprete. Nel momento in cui Gramsci addita a una nuova figura di attore come critico d'arte e a un diverso modo di recitare come contemplazione critica, ²³ di fatto non solo dà prova di una capacità di comprendere a fondo il fenomeno teatrale (e di essere al contempo aggiornato sul dibattito riguardante la modernizzazione della scena, al tempo argomento di scottante attualità), ma pone altresì le basi della riflessione teorica sul ruolo della traduzione, che con notevole anticipo sui tempi egli svilupperà in carcere.

Negli anni delle *Cronache* pressoché tutti gli aspetti del fenomeno teatrale sembrano interpretati in chiave di traduzione. Ad esempio, la polemica gramsciana sul ruolo tradizionale del primattore si esplica in termini di incapacità di spogliarsi dell'«abito di virtuosismo neanche quando l'espressione verbale ha tale vita intima da poter dar luogo

¹⁹ *Dizionario gramsciano*, a cura di G. LIGUORI – P. VOZA, Roma, Carocci, 2009, 842.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² BELLINGERI, *Dall'intellettuale...*, 97.

²³ *Ivi*, 96.

alla vera interpretazione, alla traduzione integrale in valori scenici» (*Ruggero Ruggeri*, 25 novembre 1917, p. 244). Interpretazione e traduzione per Gramsci non significano solo trasposizione da un codice a un altro ma, in primo luogo, esegesi, come indicano la figura e l'opera del grande animatore teatrale Virgilio Talli:

Virgilio Talli è forse il più acuto critico che oggi esista in Italia. Non credo che le librerie vendano suoi volumi di saggi, il suo nome probabilmente non apparirà mai nelle storie dell'estetica o della letteratura, ma ciò poco importa. [...] L'energia critica del Talli si rivela e si esaurisce nell'ambito della compagnia drammatica di cui è direttore: i suoi saggi sono le interpretazioni che la compagnia crea dei drammi e delle commedie, la sua specifica opera è diventata spontaneità, naturalezza negli attori, adesione del gesto, della musica vocale con l'intimo spirito dei personaggi rappresentati (*Talli*, 14 maggio 1918, 309).

Più di cinquant'anni dopo, nella prima fase dei *Translation Studies*, osservazioni simili verranno fatte da uno dei più brillanti teorici della traduzione, James Holmes:

Ogni traduzione deve essere ritenuta come un atto di interpretazione critica. Ma esistono alcune traduzioni di testi poetici che si differenziano da ogni altra forma di tipo interpretativo per la loro manifesta intenzione di essere considerate allo stesso tempo espressioni poetiche [...]. Nella generale confusione terminologica dominante negli studi sulla traduzione, per designare queste specifiche forme letterarie potrebbe risultare utile introdurre l'uso del termine *metapoiesia*.²⁴

Gramsci concepisce la funzione dell'attore negli stessi termini in cui i traduttori contemporanei definiscono il traduttore, cioè come un intellettuale, un critico, che opera consapevolmente delle scelte di politica culturale capaci di determinare delle conseguenze nel proprio sistema culturale:

C'è adattamento e adattamento. La Gramatica ha conservato una sua libertà di movimento e di scelta: c'è una ricerca continua, una lotta continua nella sua attività: c'è vita. Può conoscere zone inesplorate, può allargare la sfera della sua sensibilità e delle sue esperienze: non cade nella *routine*, non è diventata una mera impiegata, che ha applicato il metodo Taylor all'espressione plastica della vita, che ha ridotto a meccanismo – complicato, esperto, di 20 000 pezzi mobili, ma meccanismo – ciò che è in quanto imprevedibile e incoercibile: l'espressione (*Emma Gramatica*, 408).

La stretta affinità tra teatro e traduzione emerge anche quando Gramsci critica i vari tentativi di sprovincializzare la scena italiana con la ricezione di modelli drammaturgici stranieri. Con termini molto simili a quelli espressi in anni recenti in ambito traduttologico, con i quali si denuncia l'appropriazione assimilativa incoraggiata dalla cultura dominante, anche Gramsci sottolinea la vanificazione delle specificità linguistiche e culturali di certi adattamenti di testi stranieri:

Ogni urto brutale con tutto ciò che è convenzione, mezzo, costrizione violenta, adattamento alle esigenze dell'ora e delle possibilità interpretative, produce squarci dolorosi, mortificazioni umilianti. L'arbitrio direttoriale che toglie e riduce non può non essere sacrilego. L'opera deve rimanere tal quale è sgorgata, vibrante e palpitante di vita, dalla fantasia dell'autore. Ogni parola ha una ragione [...] tutto il corpo diventa lingua che esprime un mondo interiore ben definito e tagliato fra gli infiniti possibili che la libertà crea

²⁴ *Forms of Verse*, in *The Nature of Translation*, a cura di J. HOLMES, L'Aia, Mouton, 1970, (trad. it. *La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di S. NERGAARD, Milano, Bompiani, 1995, 243-244.

[...]. Ruggeri ha cercato per quanto gli è stato possibile, di ridurre la tragedia alla sua persona. L'ha modernizzata, in un certo senso, poiché le opere che egli è solito dare con più successo si concludono in un solo eroe, che come il tenore dei melodrammi diventa centro dell'universo. E Shakespeare invece è polifono [...] il taglio di molti particolari nuoce, così, enormemente alla rappresentazione dell'eroe stesso, lo rende meno vivo (*«Macbeth»*, 25 maggio 1916, 83).

Va infine sottolineato che per Gramsci, come è stato fatto notare, il testo letterario rispetto a quello scenico non «è costitutivamente (come affermano le moderne estetiche teatrali) un'opera incompiuta che solo sulla scena trova la sua realizzazione», ma è un'opera esteticamente e letterariamente autonoma «che si trasforma in un'altra opera, altrettanto autonoma e compiuta, quando viene messa in scena».²⁵ Che anche questa trasformazione sia letta in chiave traduttiva lo conferma una lettera del 1931:

L'autore del dramma lotta con gli autori e col direttore dello spettacolo attraverso le didascalie, che gli permettono di caratterizzare meglio i personaggi: l'autore vuole che la sua divisione sia rispettata e che l'interpretazione del dramma da parte degli attori e del direttore (che sono traduttori da un'arte in un'altra e insieme critici) sia aderente alla sua visione.²⁶

La complessa concettualizzazione della traduzione da parte del Gramsci della maturità, la quale implica molto più di un semplice passaggio di parole, frasi, significati ed elementi da una lingua a un'altra e che pone l'accento sull'atto culturale e politico della traduzione, affonda dunque le sue radici negli anni delle cronache teatrali. Le riflessioni sul teatro, in quanto fenomeno complesso, eterogeneo, multidimensionale, suggeriscono al giovane cronista un'immagine molto attuale della traduzione, in quanto disciplina al confine fra aree contigue di ricerca, in quanto attività connaturata nell'agire umano e pertanto onnipresente e in quanto attività che coinvolge diverse istanze di natura etica e politica.

In base a quanto detto, non desta dunque stupore che il progetto di uno studio sul teatro e sul gusto teatrale italiano sia annunciato fin dalla fase di progettazione dei *Quaderni del carcere*. In una lettera del 19 marzo 1927 Gramsci scrive alla cognata Tatiana: «vorrei, secondo un piano prestabilito, occuparmi intensamente e sistematicamente di qualche soggetto che mi assorbisse e centralizzasse la mia vita interiore. Ho pensato a quattro soggetti finora», e tra questi c'è appunto «uno studio sul teatro di Pirandello e sulla trasformazione del gusto teatrale italiano che il Pirandello ha rappresentato e ha contribuito a determinare».²⁷

L'interesse per le cronache teatrali del quinquennio non si può tuttavia esaurire solo nell'ambito degli studi su Gramsci, solo cioè come «richiamo a precisare meglio, con maggiore penetrazione d'analisi, certi momenti dell'opera gramsciana» a torto considerati come marginali, oppure messi a fuoco in modo insufficiente se non affrettato.²⁸ Anche limitando il giudizio sulle cronache ai risultati immediati che hanno conseguito, risulta confermato il loro valore nei confronti della situazione teatrale italiana agli inizi del Novecento. Gramsci, infatti, «ha saputo indicare i segni di un decadimento che aveva portato il teatro italiano a una stanca ripetizione di temi scontati

²⁵ ANGLANI, *Egemonia...*, 108.

²⁶ Lettera a Tatiana del 20 settembre 1931, in A. GRAMSCI, *Vita attraverso le lettere*, a cura di G. Fiori, Torino, Einaudi, 1994, 288.

²⁷ GRAMSCI, *Lettere dal carcere*, Torino, Einaudi, 1971, 35-36.

²⁸ BELLINGERI, *Dall'intellettuale...*, 9.

e alla loro celebrazione ideologica. Ha denunciato alcune delle cause della crisi del teatro borghese, le ingerenze degli impresari, le carenze delle compagnie e degli attori, incapaci di un impegno responsabile, di una ricerca di nuovi mezzi espressivi, mostrando il proprio favore per un repertorio»²⁹ come quello del teatro popolare (dalla *pochade* al *Grand guignol*, dal teatro dialettale al varietà) generalmente trascurato dalla critica ufficiale, in rapporto al quale ha individuato la portata culturale, il ruolo di rottura e rinnovamento svolto nei confronti del teatro tradizionale e i meccanismi che spiegano la ragione del suo successo o insuccesso.

²⁹ Ivi, 120.