

MASSIMO TRAVAGLIONI*

Un uomo in un fosso, cultura proletaria e rivoluzione

I. Se su di un pensatore decisivo per la teoria e la storia del movimento operaio, non solo in Italia ma in tutto il mondo, come Antonio Gramsci si è strutturata negli anni una letteratura vastissima ed eterogenea, una cosa su cui però sicuramente si può concordare – e un merito che gli si deve riconoscere – è il fatto che Gramsci fu un comunista di larghe vedute. Nel senso che egli fu – e nel dire ciò si apre sotto di noi un'enorme distesa di tinte e sfumature politiche, tuttavia evidentemente non percorribile in questo breve testo –, contro ogni forma di irrazionalismo e avventurismo, in grado di comprendere la rivoluzione come un processo generale, complessivo, organico, che si costruisce, sviluppa e solidifica nel tempo. L'intellettuale sardo fu il pensatore della lotta di classe come guerra di posizione, della rivoluzione proletaria come lotta per l'egemonia all'interno della società. Metaforicamente possiamo dire che Gramsci non fu un pensatore di guerra, di tattiche sul campo, ma di strategia. Angelo d'Orsi ha opportunamente sottolineato che: «per Gramsci la rivoluzione [...] prima che un atto, costituiva un processo»¹. E non un processo in senso vago, ma strutturato su determinate linee strategiche, conseguibile collettivamente attraverso la padronanza di mezzi, anzitutto intellettuali e organizzativi, necessari e adeguati: «alla base di tale processo ci doveva essere l'acquisizione di consapevolezza politica, e dunque di preparazione culturale, delle classi lavoratrici»².

La cultura ricopre nella teoria rivoluzionaria gramsciana un ruolo fondamentale e sebbene, a causa di questo aspetto, Gramsci sia stato spesso inserito nel novero dei marxisti eterodossi, in questa importanza attribuita al lavoro culturale non bisogna rinvenire tracce di malsano idealismo o rinnegamento del pensiero di Marx ed Engels, ma semplicemente la forma che nel pensiero di Gramsci acquista, ragionato strategicamente, il ritmo della rivoluzione proletaria. L'educazione delle masse popolari, la diffusione della cultura e lo sviluppo degli strumenti necessari, i ragionamenti dedicati

* Sapienza Università di Roma.

¹ A. D'ORSI, *Gramsci. Una nuova biografia*, Feltrinelli, Milano 2017, p. 101.

² *Ibid.*

all'analisi e alla necessità di una riforma dei percorsi d'istruzione: niente di ciò ha a che vedere con la visione idealista per cui la narrazione e la costruzione del processo storico può essere ridotta alla sola storia della cultura.

Che si cada in una specie di ingenuo falso storico dipingendo il quadro di un Gramsci intellettuale puro, caricaturalmente più devoto a libri, alla riflessione disinteressata sulla cultura e la scuola, che agli operai e al loro cammino verso l'emancipazione, la presa del potere e la liberazione, lo testimoniano l'attività giornalistica che Gramsci portò avanti negli anni precarcerari per diversi anni e l'impostazione sempre politica con cui affrontò i diversi temi di cultura e che imprese alle testate con cui collaborò. Egli, dopo l'esperienza giovanile con *L'Unione Sarda*, intraprese professionalmente la sua attività pubblicistica scrivendo, a partire dal 1915, per tre testate: prima collaborò con la redazione torinese de *L'Avanti!*, quindi con il *Grido del popolo* e infine con *L'Ordine Nuovo*, di cui fu uno dei fondatori – insieme ad altri giovani intellettuali socialisti: Angelo Tasca, Palmiro Togliatti e Umberto Terracini – e segretario di redazione³.

In diversi articoli pubblicati su *L'Ordine Nuovo*, la maggioranza non firmati e su cui sicuramente Gramsci, per l'incarico che ricopriva, ebbe un ruolo prevalente, e in altri scritti da intellettuali del mondo comunista – tra cui ad esempio Anatolij Lunačarskij, importante riferimento politico per il Gramsci articolista – che sicuramente si ponevano con lui in continuità nel pensiero, dal momento che come segretario di redazione era proprio lui a coordinare il lavoro e gestire i rapporti con i collaboratori esterni, è chiarito brillantemente il ruolo che Gramsci e il gruppo ordinovista attribuivano alla cultura all'interno del processo rivoluzionario e il legame storico e politico tra cultura e socialismo. È proprio l'omonimo articolo *Cultura e Socialismo*, pubblicato nel giugno 1919 su uno dei primi numeri de *L'Ordine Nuovo* e primo articolo della testata che affronta organicamente la questione del binomio cultura e passaggio al socialismo che può essere preso a mo' di manifesto politico sul tema:

Cultura, non è il possedere un magazzino ben fornito di notizie, ma è la capacità che la nostra mente ha di comprendere la vita, il posto che vi teniamo, i nostri rapporti cogli altri uomini. Ha cultura chi acquista coscienza di sé e del tutto chi sente la relazione immanente con tutti gli altri esseri, ciò che da essi lo diversifica e ciò che ad essi

³ Su questo si può vedere la recentissima biografia intellettuale R. DESCENDRE-J.C. ZANCARINI, *L'œuvre-vie d'Antonio Gramsci*, La Découverte, Paris 2003, pp. 52-156.

lo unisce. Cultura è una stessa cosa che filosofia⁴.

La cultura, per l'uso che serve e ne vuole fare il proletariato, non più vittima della rappresentazione borghese della «repubblica dello spirito»⁵, non è, come viene descritto ironicamente nell'articolo, ciò che si incarna in librerie stracolme, polverose e inaccessibili, non è il prodotto di una «magia possibile a pochi iniziati»⁶. Non è, si dirà nell'articolo *Il "Proletkult" russo*, quel «cadavere fetido» che l'ha resa la borghesia, un po' per interessi di classe, un po' per incapacità di dirigenza, un po' per cattivo gusto⁷. La cultura è intesa, in senso anti-borghese, come coscienza, condizione e strumento della costruzione del processo rivoluzionario. Essa è la base a partire dalla quale il movimento rivoluzionario accumula intelligenza e forza nella lotta contro l'antagonista di classe.

Il proletariato, schiacciato oggettivamente sotto l'aspetto dei rapporti di forza da una classe che dispone di mezzi, istituti, forme politiche e ideologie per riprodurre il proprio dominio, non è ancora in grado di imporre un suo dominio su alcun fronte, nemmeno in ambito culturale, ovvero: non ha la forza di sovrastare l'abnorme produzione capitalistica dell'industria culturale. Tuttavia, se oggettivamente la classe dei borghesi nella sua totalità è più forte della classe lavoratrice unita ed è ancora in grado di dirigerla o almeno dominarla, quest'ultima ha però dalla sua parte la ragione storica. Ed è acquisendo questa ragione che il proletariato può acquisire la sua superiorità sulla borghesia:

È però possibile acquistare su un altro terreno [fuori dagli schemi materiali e spirituali di vita del mondo borghese] la superiorità che ci è necessaria per eliminare, non solo di nome, ma anche di fatto, il monopolio borghese. Questa superiorità ci è data dall'essenza stessa della cultura che, ripetiamo non è un'astrazione, ma è coscienza concreta della realtà in cui viviamo e insieme delle leggi, e cioè degli ideali che la muovono. Appunto perché la cultura è filosofia, è organismo, è coscienza dei rapporti universali, il mondo operaio e

⁴ A. GRAMSCI, *Cultura e Socialismo*, in «L'Ordine Nuovo», I, n. 8, 1919, pp. 1-2: 1.

⁵ R. ROLLAND, *Per una cultura universale*, in «L'Ordine Nuovo», I, 12, pp. 3-4: 3. Con questa espressione Romain Rolland, celebre scrittore francese, descrive l'insieme del mondo della letteratura, dell'arte, della cultura.

⁶ GRAMSCI, *Cultura e Socialismo*, cit., p. 1.

⁷ Con questi termini orridi, che rimandano a un corpo morto in descrizione, «un compagno russo» parla nell'articolo *Il "Proletkult" russo*. Davanti alle forze progressive e creative che si erano potute sprigionare in Russia dopo la Rivoluzione, l'arte «dell'era borghese» appariva ormai ai russi come una carcassa maleodorante di cui bisognava liberarsi il prima possibile.

socialista è più colto di quello borghese, in cui domina il caos, in cui mancano i principi creatori e organizzatori delle energie, in cui gli individui sono come nuotanti in un'atmosfera plumbea, gelatinosa di egoismo e di opportunismo⁸.

Ecco perché il proletariato potrà essere superiore alla borghesia, cioè superarla storicamente: perché potrà accumulare le forze sufficienti e sarà in grado di organizzarle secondo ragione. Ed ecco in che senso il proletariato è superiore alla borghesia, in potenza, anche culturalmente: perché ha la ragione, perché la sua condizione oggettiva e la sua funzione storica sono rappresentate in una filosofia, in una visione del mondo organica – più di una *Weltanschauung*: una scienza in senso nuovo –, in grado di dispiegare all'intelletto le reali contraddizioni della società capitalistica: Una visione del mondo di cui la borghesia non solo non dispone, perché non è dotata di un ceto intellettuale all'altezza della sua sfida storica – nascondere nelle rappresentazioni culturali una realtà economica *marcia* –, ma di cui inoltre non può disporre, dal momento che ha dato via al sistema economico del disordine, dell'istinto e della bestialità. E il processo di acquisizione di questa ragione – e parimenti dei mezzi – a livello collettivo coincide con quella che qui Gramsci chiama la costruzione di una cultura proletaria, lo sviluppo di una coscienza di classe: «il mezzo di cultura che l'operaio possiede – e in quanto lo possiede – e che gli dà la superiorità su tutti i mezzi posseduti dalla borghesia è la coscienza di classe»⁹. «Quando la coscienza di classe non è frase da comizio, non è solo nel pagamento della tessera e delle quote, ma diventa vera conoscenza, cioè dei rapporti per cui la vita di ognuno s'inserisce per l'organismo vivente della classe nella storia del mondo, in cui opera e che va trasformando, essa è veramente la più grande opera di cultura che la storia ricordi»¹⁰, essa è «la sola e vera cultura»¹¹.

Nell'articolo *Cultura proletaria* di Lunačarskij, l'intellettuale comunista russo, oltre a ripetere al pubblico di lettori che «la cultura del proletariato in lotta per la sua liberazione è una cultura di classe, aspra nei suoi caratteri e ispirata alla lotta»¹², si chiede se il proletariato abbia effettivamente questa cultura che gli consenta di mettersi in moto come proletariato in lotta. La cosa «è fuori dubbio»¹³: essa esiste, va sviluppata,

⁸ ID., *Cultura e Socialismo*, cit., p. 1.

⁹ *Ivi*, p. 2.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² A. LUNAČARSKIJ, *Cultura proletaria*, in «L'Ordine Nuovo», II, 14, p. 8.

¹³ *Ibid.*

radicata e diffusa, ma è già fortissima perché «possiede nel marxismo tutto ciò che è essenziale: il preciso potere di investigazione dei fatti sociali, i principi di una sociologia e una economia politica, la pietra angolare di una concezione filosofica del mondo»¹⁴.

L'impegno giornalistico del Gramsci ordinovista riguarda molto da vicino questo percorso strategico volto all'acquisizione dell'indipendenza culturale da parte del proletariato. Non si sottolineerà mai abbastanza quanto l'arrivo a Torino nel 1911 abbia un'importanza capitale nella biografia umana e intellettuale di Gramsci: egli si ritrova nella città che, grazie alla sua classe operaia, rappresentava l'avanguardia materiale e spirituale delle forze sociali più progressiste della nazione¹⁵. Per la sua massiccia presenza di Consigli di fabbrica durante gli anni del biennio rosso era chiamata la "Pietrogrado d'Italia" e per la vivacità del movimento operaio la "Mecca del comunismo italiano". A ciò va aggiunto che la Torino dell'epoca era una città non solo fortemente proletaria, ma anche composta da una classe operaia tendenzialmente non qualificata in cui è totalmente assente, a differenza di altri paesi come l'Inghilterra, una qualche forma di mentalità piccolo-borghese. La componente più forte è quella degli operai metallurgici e del settore dell'automobile, le cui vertenze, anche quando partono da rivendicazioni puramente sindacali, conducono a lotte di grande portata politica, di natura generale, con un carattere complessivo di classe. In un contesto del genere, con grandi masse operaie in fermento, non sufficientemente acculturate ma abbastanza intelligenti e forti da acquisire sempre maggior protagonismo nella città, strumenti di cultura di massa come *L'Ordine Nuovo* sono secondo Gramsci necessari. Egli è ben consapevole che, di fronte a una massa di lavoratori tra le più imponenti d'Europa e tra le più avanzate d'Italia, la questione della maturazione culturale, di coscienza del soggetto rivoluzionario acquista una rilevanza decisiva. Ecco che il giornalismo gli si presenta come «una trincea fondamentale, sul terreno della lotta egemonica»¹⁶, sia contro l'egemonia borghese sia per l'acquisizione di un ruolo guida, da parte degli operai di fabbrica, nei confronti di tutti gli altri settori sociali oppressi. Un «giornalismo integrale»¹⁷, per dirla con Gianni Fresu, con la molteplice

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Su questo il riferimento è ancora P. SPRIANO, *Storia di Torino operaia e socialista*, Einaudi, Torino 1972; ma si vedano anche ID., «*L'Ordine Nuovo*» e *i Consigli di fabbrica*, Einaudi, Torino 1971 e ID., *L'Ordine Nuovo (1919-1920)*, in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. VI, Einaudi, Torino 1963.

¹⁶ D'ORSI, *Gramsci. Una nuova biografia*, cit., p. 124.

¹⁷ G. FRESU, *Antonio Gramsci. L'uomo filosofo*, Aipsa, Cagliari 2019, p. 69.

funzione di costruzione di una coscienza critica dei gruppi subalterni, di smascheramento delle forme latenti, larvate e palesi di direzione da parte delle altre classi e, soprattutto, di costruzione di una visione del mondo organica e coerente. Un tipo di giornalismo – come Gramsci rimarcherà qualche anno più tardi – che, nel suo sforzo di «diffondere una concezione integrale del mondo»¹⁸, avrebbe dovuto configurarsi non come lo strumento con cui un ristretto gruppo intellettuale illuminato indica la strada alle masse – alla maniera dei cosiddetti “socialisti della cattedra” e dirigenti riformisti della sezione torinese¹⁹ –, ma come «una palestra viva e feconda di discussione sui motivi fondamentali della società comunista e sulla sua organizzazione pratica»²⁰. Un giornalismo, come avrebbe ricordato nei *Quaderni del carcere*, in grado non solo di «soddisfare tutti i bisogni del pubblico, ma di creare questi bisogni e quindi creare, in un certo senso, il pubblico stesso»²¹.

Se fu dunque il contesto oggettivo a rendere virtuoso, poiché oggettivamente necessario, il progetto de *L'Ordine Nuovo*, dall'altra parte ne determinò in un primo momento gli stessi limiti, che verranno superati a partire dal 1921, quando *L'Ordine Nuovo* divenne prima il giornale e poi l'organo del neonato Partito Comunista d'Italia. Un periodo in cui, a detta dello stesso Gramsci, «pareva imminente il cataclisma della società italiana»²², con il fresco esempio della Rivoluzione d'Ottobre agli operai di tutta Europa che la transizione al socialismo era tutt'altro che utopia, ma concreta possibilità, e con il rientro dal fronte, al termine della guerra, di energie e forze popolari sempre più consapevoli di poter scrivere la storia sociale e politica del Paese e sempre meno disposte a sopportare quelle che ritenevano la miseria e l'ingiustizia del sistema capitalistico, del quale avevano ormai visto gli aspetti più marci, costrinse a un'accelerazione soggettiva un gruppo redazionale tenuto insieme dall'esaltazione e dal sentimento di «una vaga passione di una vaga cultura proletaria»²³. Senza che ci fosse un'omogeneità politico-cul-

¹⁸ QC 14 (I), §60. Sulla successione e sull'ordinamento cronologico dei *Quaderni*, cfr. G. FRANCONI, *L'officina gramsciana. Ipotesi sulla struttura dei «Quaderni del carcere»*, Bibliopolis, Napoli 1984 e ID., *Un labirinto di carta (Introduzione alla filologia gramsciana)*, in «International Gramsci Journal», II, n. 1, 2016, pp. 7-48.

¹⁹ Si confronti P. SPRIANO, *Il socialismo dei professori*, in ID., *Storia di Torino operaia e socialista*, cit., pp. 37-60.

²⁰ GRAMSCI, *Programma di lavoro*, in «L'Ordine Nuovo», I, 1, p. 2.

²¹ QC 14 (I), §66.

²² ID., *Il programma de «L'Ordine Nuovo 1920»*, in «L'Ordine Nuovo» 1919-1920, Einaudi, Torino 1954, p. 619.

²³ *Ibid.*

turale nel gruppo che avrebbe composto la futura redazione, essi sentivano la responsabilità di creare uno strumento teorico a supporto della classe operaia torinese. È così che nel maggio del 1919 *L'Ordine Nuovo*, con il sottotitolo di «Rassegna stampa di cultura socialista», iniziò le sue pubblicazioni. Per i motivi appena citati, i lavori furono sin dall'inizio ostacolati dalla frattura politica tra Gramsci e Tasca sulla questione dei Consigli di Fabbrica e del legame con il sindacato e il Partito socialista. Come nota Fresu:

L'indeterminatezza iniziale nella linea editoriale del periodico e soprattutto nella definizione dei fini da perseguire, ne fece per un certo periodo un fin troppo prevedibile organo di predicazione socialista impegnato a ruminare i classici del marxismo, senza misurarsi con le situazioni storiche concrete. Il limitarsi a salmodiare “la paccottiglia del pensiero operaio”, dedicandosi all'esegesi delle parabole lasciate in eredità dai padri del pensiero socialista, rispondeva a un'idea logora e “frustra” di cultura operaia²⁴.

Questo, in un certo senso, rendeva la funzione del giornale inadeguata e arretrata di fronte a quel contesto oggettivo che aveva fatto tanto avvertire il bisogno di una palestra per la cultura proletaria. La questione fu messa a fuoco da Gramsci qualche anno più tardi, in un lucido momento di autocritica:

Cosa fu “L'Ordine Nuovo” nei primi numeri? Fu un'antologia, nient'altro che un'antologia; [...] fu una rassegna di cultura astratta, di informazione astratta, con la tendenza a pubblicare novelline orripilanti e xilografie bene intenzionate; [...] un disorganismo, il prodotto di un mediocre intellettualismo, che cercava goffamente un approdo ideale e un via per l'azione²⁵.

Sebbene sia comprensibile la spietata autocritica con cui Gramsci descrive un progetto inizialmente fallito e sebbene sole antologie di racconti e di biografie intellettuali non possano effettivamente essere considerati gli adeguati mattoni per la costruzione della cultura proletaria, egli forse si scaglia uno sdegno eccessivo verso le sue fatiche. In particolare, nel riferirsi

²⁴ FRESU, *Antonio Gramsci*, cit., p. 85. Se nel *Programma di lavoro* contenuto nel primo numero de *L'Ordine Nuovo* veniva scritto dallo stesso gruppo fondatore che «*L'Ordine Nuovo* non si propone di fare opera di accademica cultura, ma si preoccupa di fare del sano proselitismo socialista e si rivolge specialmente agli operai ed ai giovani», almeno in un primo tempo lo scopo non fu pienamente raggiunto. Quella della nuova testata torinese non fu mai cultura d'accademia, ma l'impostazione iniziale della rivista non produsse neanche quel nuovo modo di fare cultura che Gramsci per primo auspicava.

²⁵ GRAMSCI, *Il programma*, cit., p. 621.

a quelle «novelline orripilanti» che oggi sappiamo essere un elemento importante per comprendere l'idea educativa gramsciana e dunque la sua produzione letteraria.

Priscilla Santoro, in un suo recente articolo ha infatti sottolineato che, anche se Gramsci è famoso soprattutto per i suoi scritti economico-sociali-politici, egli fu anche un “favolista”, «autore di un considerevole numero di favole e di fiabe»²⁶. Oltre alla significativa quantità della produzione favolistica gramsciana, per legare saldamente la biografia intellettuale di Gramsci al genere della favola, è più importante sottolineare il valore e la funzione politica che l'autore sardo riconosceva al genere. Che Gramsci concepisse la favola – e per estensione, il racconto – anche come uno strumento educativo-politico lo mostrano il fatto che egli non intese mai «proporre una raccolta organica, volontariamente strutturata come opera letteraria autonoma, né raccogliere la precedente produzione favolistica al fine di costituire una testimonianza duratura del patrimonio culturale – dialettale o nazionale – del panorama italiano»²⁷ e, soprattutto lo stile, i contenuti e gli insegnamenti delle favole che scrisse. Le favole gramsciane, e in particolar modo quelle della produzione torinese – quella che più direttamente ci interessa –, sono anche “racconti politici”, che sottintendono una visione politica, e che in quanto tali possono assolvere un loro compito educativo. Il quale non va inteso solo nel contesto della formazione e dell'istruzione del singolo individuo, ma nella direzione dell'educazione dei lavoratori come massa rivoluzionaria.

Santoro individua molti degli elementi che rendono le favole gramsciane anche “favole politiche” in questo ampio senso appena illustrato. Gramsci, nella sua narrazione, abbandona «stereotipi o cliché che adempiano unicamente allo scopo di additare un vizio o elogiare un pregio»²⁸, rifiutando quei giudizi astratti e svincolati dalla realtà che la tradizionale morale borghese raccomandava, superando «il carattere generale delle invettive tradizionali»²⁹ e proponendo «una forma di moralismo che risulta meno dogmatico e intransigente»³⁰. Contro ogni tipo di semplificazione morale e a favore della complessità d'analisi, nelle favole gramsciane «raramente si ravvisa un unico protagonista ostile al quale assegnare *in toto* la funzione di capro espiatorio, al fine di redimere, per contrapposizione,

²⁶ P. SANTORO, *Antonio Gramsci favolista: favole e fiabe nei giornali di Torino e nelle «Lettere dal carcere»*, in «Scaffale Aperto», IX, 2018, pp. 111-139: 111.

²⁷ *Ivi*, p. 112.

²⁸ *Ivi*, p. 126.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

gli altri personaggi dalla corruzione etica»³¹: non c'è una netta e facile divisione tra i puri e buoni e gli inspiegabilmente malvagi, ma ciascuno dei personaggi «concorre alla trasgressione morale collettiva»³², in modo tale da restituire una visione più verosimile della realtà. La trasgressione morale non è irrealisticamente causata da azioni disoneste compiute deliberatamente, «ma soprattutto per indifferenza e disimpegno politico»³³. I personaggi delle favole gramsciane non agiscono in quel vuoto pneumatico in cui la morale borghese può trovare una più verosimile applicazione, in cui è il semplice contenuto determinato dell'azione a essere unico oggetto di valutazione morale, ma sono, nelle loro azioni, prodotto e rappresentazione della realtà sociale e politica in cui si trovano. Gli insegnamenti che se ne traggono sono ben più complessi, generali e intrecciati con la storia reale di quelli delle favole tradizionali: dalla constatazione che sono l'indolenza e l'individualismo a contribuire «alla radicalizzazione e alla cristallizzazione di dinamiche politico-sociali svantaggiose per i più deboli»³⁴ alla denuncia «dell'ingiustizia sociale imposta dal diritto del più forte, che [...] assicura sempre la vittoria ai potenti»³⁵.

II. Tra le varie «novelline orripilanti», non la prima, ma tra le prime pubblicate da *L'Ordine Nuovo*, ve ne è una che ha una particolare rilevanza. Sia perché è un racconto che, in un'occasione del tutto diversa, Gramsci ricorderà nel periodo carcerario, sia perché si presenta come “poetico” manifesto della grandiosa operazione storica e politica, breve e pungente sunto del salto che il proletariato deve essere pronto a compiere. Il racconto in questione è *Un uomo nel fosso*, pubblicato sul fascicolo del 6-13 dicembre 1919 de *L'Ordine Nuovo* –, riportato nell'articolo *Presentazione di uno scrittore proletario*³⁶. L'articolo – a firma della redazione ma attribuito a Gramsci – è per metà un corsivo di introduzione a Lucien Jean, l'autore

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ivi*, p. 127.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Il racconto *L'homme tombé dans un fossé* (1902) era compreso nella raccolta postuma L. JEAN, *Parmi les hommes: Nouvelles, Petits caractères, Petites gens de la cité, Notes, Carnets de route, Le romantisme nietzschéen*, a cura di G. Valois, Mercure de France, Paris 1910, pp. 175-177. Il racconto, oltre a essere presentato tradotto su *L'Ordine Nuovo* nel dicembre 1919, viene poi riproposto nel numero del 20 gennaio 1922.

del racconto, e di brevi considerazioni sul rapporto tra arte e coscienza di classe e per metà l'esposizione del racconto.

Il corsivo esordisce con una domanda chiave: «in quale senso si può dire di uno scrittore ch'egli è uno "scrittore proletario"?»³⁷. Uno scrittore proletario è, nel senso più immediato del termine, secondo «un significato esclusivamente economico e politico»³⁸, uno scrittore che appartiene alla classe del proletariato, la cui produzione è determinata dalla sua condizione oggettiva come essere sociale appartenente a una determinata classe. Ma sul campo delle rappresentazioni – linguistiche, culturali, artistiche – conta in definitiva l'«atteggiamento delle coscienze degli uomini»³⁹, cosicché anche l'autore non di estrazione proletaria con le sue pagine o i suoi versi può portare «una concezione del mondo che noi chiamiamo proletaria, una concezione che è propria della classe dei lavoratori»⁴⁰. E c'è di più: persino uno scrittore non comunista, nemmeno socialista, può contribuire alla costruzione della cultura proletaria. Ed è esattamente il caso di Lucien Jean, pseudonimo di Lucien Dieudonné, autore francese di racconti dimenticato dalla storia, «un piccolo impiegato in una amministrazione municipale di Parigi»⁴¹: «non era un operaio della grande industria, non era nemmeno un militante del partito dei lavoratori, ma nei suoi scritti noi troviamo egualmente una limpida intuizione dei fondamentali elementi costitutivi della coscienza e del pensiero proletario»⁴².

È sicuramente vero che fare ciò che viene fatto nel corsivo introduttivo, affermando che «l'espressione tratta dalla economia è in un certo senso

³⁷ A. GRAMSCI, *Presentazione di uno scrittore proletario*, in «L'Ordine Nuovo», I, 29, p. 7. Cfr. C. BERMANI, *Gramsci, gli intellettuali e la cultura proletaria*, Colibri, Paderno Dugnano 2007, p. 67n, che cita a sostegno della paternità gramsciana del testo una testimonianza di Alfonso Leonetti.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.* Si pensi al già citato Engels, massimo esempio di questa apparente contraddizione: figlio di uno dei maggiori industriali inglesi del tempo, fu uno dei massimi intellettuali e dirigenti comunisti nella storia. Quella della critica all'interpretazione meccanicistica e deterministica del rapporto tra struttura e sovrastruttura – andando oltre il piano individuale, dunque a quello sociale, in cui il rapporto diventa tra rapporti economico-sociali, condizioni storico-materiali e produzione artistica e culturale – fa parte della stessa teoria di Gramsci, che lucidamente scriverà nei *Quaderni del carcere* che affrontare le questioni artistiche limitandosi a riassumere «più o meno bene, le caratteristiche di un determinato momento storico-sociale, significa non sfiorare neppure il problema artistico».

⁴¹ *Id.*, LC 326.

⁴² *Id.*, *Presentazione di uno scrittore proletario*, cit.

valida per tutti i campi dell'attività umana»⁴³, decretando dunque un'immediata traducibilità delle categorie economiche in tutti gli ambiti della vita umana e fenomeni sociali, indicando un trasparente, netto e immediato riflesso tra anatomia e sovrastruttura – per usare gli stessi termini di Marx⁴⁴ –, rappresenta una forma di dogmatismo. Forma di dogmatismo che, per riprendere invece Engels, tramuta il metodo materialistico «nel suo opposto se negli studi storici viene considerato anziché come un filo conduttore, come un modello già bello e pronto sul quale ritagliare i fatti storici»⁴⁵, dunque in «una leva per fare costruzioni alla maniera dell'hegelismo»⁴⁶. Proprio Engels, in una celebre lettera, criticava lo scrittore tedesco Paul Ernst per l'uso a cui aveva piegato il materialismo storico, cioè con la pretesa di chiarire i problemi della letteratura norvegese con l'etichetta della categoria generica di letteratura piccolo-borghese. Tuttavia, sebbene parlare di arte proletaria e arte borghese, di artisti proletari e di artisti borghesi, sia limitante al fine di una approfondita analisi della realtà, visto che si tratta di categorie generiche, ciò che vuole fare Gramsci con la «presentazione di uno scrittore proletario» è di mostrare per la prima volta agli operai lettori de *L'Ordine Nuovo* che la cultura non è tutta nelle mani delle classi dominanti e che esistono scrittori, artisti, personalità della cultura e dell'arte che sono vicini a una *sensibilità proletaria*. Infatti, Gramsci, consapevole dell'approssimazione nel suo discorso, tuttavia fondamentale nello scopo educativo – e anche indirettamente esortativo – di mostrare ai proletari la possibilità concreta di un'arte che viaggi in direzione contraria rispetto a quella diffusa che sembra rappresentare e riprodurre unicamente i rapporti sociali attuali, parla di un «uso, in senso generico, del termine “proletario”»⁴⁷.

Nell'ottica di Gramsci, tutta interna allo sforzo della costruzione di una cultura proletaria – questione ampiamente ripetuta, ma che deve riecheggiare come un *leitmotiv* nella testa esattamente come riecheggiava al

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Scrive Marx nella *Prefazione a Per la critica dell'economia politica*: «La mia ricerca arrivò alla conclusione che i rapporti giuridici quanto le forme dello Stato [le sovrastrutture] [...] hanno le loro radici, piuttosto, nei rapporti materiali dell'esistenza il cui complesso viene abbracciato [...] sotto il termine di “società civile”; e che l'anatomia della società civile è da cercare nell'economia politica», K. MARX, *Per la critica dell'economia politica*, Editori Riuniti, Roma 1969, p. 4.

⁴⁵ F. Engels a Paul Ernst (5.6.1980), in K. MARX-F. ENGELS, *Opere complete*, vol. XLVIII, Editori Riuniti, Roma 1986, p. 367.

⁴⁶ F. Engels a Conrad Schmidt (5.8.1980), *ivi*, p. 464.

⁴⁷ GRAMSCI, *Presentazione di uno scrittore proletario*, cit.

tempo nella testa dell'intellettuale sardo –, questa segnalazione è fondamentale. Di fronte a un mondo borghese in crisi, arrivato alla fase della *guerra guerreggiata* e prossimo a produrre le esperienze delle dittature nazi-fasciste in Europa, di fronte all'apparato culturale borghese, seppur ancora estremamente organizzato, pervasivo e che produce febbrilmente, in piena crisi anch'esso, in cui l'«arte non è più ormai che un cadavere da sezionare»⁴⁸ e le teorie – da quelle economiche a quelle giuridiche, filosofiche, politiche, ecc. – appaiono sempre più ridondanti, inverosimili, staccate dal mondo reale, per Gramsci è fondamentale mostrare che è già presente un seme di alternativa creativa e rappresentativa. All'interno di questo panorama di crisi, secondo Gramsci, Lucien Jean fa arte in modo diverso, «in mezzo ai letterati decadenti che lo circondavano ci appare veramente come un figura morale diversa e nuova»⁴⁹, potendo rappresentare per le masse operaie, oltre che un autore di riferimento, anche un esempio da cui trarre ispirazione.

Sorge spontanea la domanda di quali siano gli elementi della figura di Lucien Jean che la fanno apparire moralmente così diversa, politicamente così lanciata e innovativa. Quali sono quei concetti che dominano i suoi scritti e «che il proletariato ha fatto suoi»⁵⁰? In generale, occorre osservare che Gramsci rintraccia nello scrittore francese quella «vocazione laboriosa»⁵¹, quella norma dell'operosità che, oltre a caratterizzare il proletariato oggettivamente, in quanto classe che all'interno del modo di produzione capitalistico produce la ricchezza, rappresenta la giusta attitudine di una classe «cui spetta di salvare l'umanità»⁵² attraverso il proprio lavoro progressivo: la sua è la «volontà unificatrice di tutte le volontà per uno scopo per una redenzione comune»⁵³. Più nello specifico, il racconto in questione sarebbe, secondo Gramsci, niente «altro che una illustrazione “mitologica” dell'idea che il popolo deve redimersi da sé»⁵⁴, ovvero il manifesto politico del proletariato e del suo percorso alla rivoluzione in forma di favola. È bene pertanto ripercorrere in breve la trama del racconto.

Ubriacatosi per tutta la sera di donne e vino un uomo torna a casa a notte tarda. Cammina a zig-zag, corre e si ferma, accelera e si arresta, e, infine, a causa di uno slancio superbo inciampa e cade nel fosso che

⁴⁸ ID., *Il “Proletkult” russo*, in «L'Ordine Nuovo», II, 5, pp. 5-7: 5.

⁴⁹ ID., *Presentazione di uno scrittore proletario*, cit.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

costeggia la via. L'uomo, indolenzito e stordito, non si rialza per alcune ore: tornato in sé rimane a terra nel fosso, mentre il resto del mondo, di cui ora è rientrato in coscienza, va avanti. Con l'arrivo del giorno la via accanto al fosso si ripopola e inizia una sfilata di personaggi. Passa un contadino, che rimprovera l'uomo nel fosso secondo la tradizionale morale della favola della cicala e la formica. Passa poi un poeta che guardando l'uomo nel fosso trova l'ispirazione di cui era alla ricerca, si esalta per la sublime immagine che ha di fronte e se ne va travolto dall'estasi artistica. Passa poi «l'uomo che crede nella giustizia della provvidenza»⁵⁵, che biasima l'uomo nel fosso per ciò che deve aver commesso, dal momento che la divina provvidenza ha scelto per lui un castigo tanto pietoso, e che lo ammonisce ad accettare il suo presente in quanto prodotto di una imperscrutabile ma saggia volontà più alta. Chi lo succede è poi un fisico, lo scienziato materialista per cui esistono solo leggi meccaniche, per cui lo scorrere del tempo e ogni tipo di spazio d'azione non si danno giacché, esistendo solo relazioni causa-effetto, tutto è già determinato in partenza. Il quinto passante è evidentemente un filosofo di scuola romantica pessimista, che parla all'uomo nel fosso di sofferenza, di pietà e di forte passione, mentre il sesto è un altro degli uomini della divina provvidenza – Gramsci lo chiamerà «ministro di Dio»⁵⁶ –, ma dal lato della misericordia, del perdono e della compassione, per cui l'uomo nel fosso è una «pecora bianca della pietà»⁵⁷ che gli uomini «porteranno con amore sulle loro spalle»⁵⁸ ma che, nonostante lo sdegno di fronte all'ingiustizia, non può essere aiutato. Dopo questa sfilata di falsi profeti, nessuno dei quali intenzionato veramente ad aiutarlo, a giorno inoltrato l'uomo si rende conto che è solo e che può contare solo su sé stesso. E allora «un grande sforzo lento, risoluto, lo sollevò e lo drizzò in piedi. [...] mise un piede sulla via, poi un altro, e partì per casa sua»⁵⁹.

In tutta la prima parte del racconto, l'uomo caduto nel fosso, passivo e istupidito come una bestia al macello, incapace di prendere nelle mani il proprio destino, è alla ricerca – o quanto meno si espone alla loro ingerenza – di personaggi esterni che possano risolvere la sua situazione. Questi passanti hanno le caratteristiche dei falsi profeti, di coloro che sono ben convinti di predicare il giusto, o almeno così cercano di apparire, e che sono invece gli artefici della conservazione dello stato infelice in cui

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Id.*, LC 104.

⁵⁷ *Id.*, *Presentazione di uno scrittore proletario*, cit.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

si trovano gli interlocutori, o della loro incapacità di uscirne. Pensano di poter indurre epifanie, di poter rivelare e disvelare la verità, di portare il segreto dell'autentica concezione del mondo, eppure o sono "parlatori prezzolati" oppure sono "intellettuali miopi e mediocri". Ad affidarsi ai falsi profeti è colui che non possiede una sua concezione del mondo, è colui che ha bisogno di un *deus ex machina*: è l'uomo che, ancora stordito dai postumi dell'ubriacatura, non realizza la sua condizione e non può prenderla di petto. Solo il soggetto che ha una sua propria cultura, che ha gli elementi teorici e pratici adeguati, può essere padrone di sé stesso, essere artefice del proprio futuro. Questo insegnamento può apparire persino spicciolo finché vale solo a livello individuale, ma se, come nella visione che viene data in *Presentazione di uno scrittore proletario*, lo si trasla su un piano collettivo, di classe, in cui il soggetto diventa il proletariato come aspirante testa del costituentesi soggetto rivoluzionario, esso diventa una precisa e fondamentale direttiva politica, oltre che un'ammonizione. La direttiva è quella contenuta negli scopi stessi de *L'Ordine Nuovo*, ovvero: le masse operaie hanno bisogno di una palestra in cui costruire autonomamente la propria visione del mondo e diffonderla per organizzarsi. L'ammonizione è quella di non rimanere passivi⁶⁰, di non aspettare l'intervento esterno e di diffidare di tutti coloro che pretendono di insegnare al proletariato quali sono i suoi interessi di classe, i suoi obiettivi e indicargli la strada per la sua rivoluzione.

III. Superando il livello di interpretazione politica del racconto proposto da Gramsci ai lettori, e passando a quello della critica letteraria, la storia sembra offrire una serie di elementi che, estratti dal contesto in cui vengono presentati e visti sotto il nuovo aspetto della rappresentazione mitologica politica, possono avere la funzione di precetto pedagogico per la rivoluzione, o quantomeno, di descrizione allegorica del contesto in cui il proletariato si trova a dover lottare. Un elemento fondamentale è questo: i vari passanti del racconto accendono ciascuno, con le loro parole, una particolare – per Gramsci, falsa – visione del mondo e ciascuna di queste concezioni, piuttosto che essere solo una casuale particolare concezione,

⁶⁰ La passività rappresentava un doppio rischio. Da una parte come tendenza all'eteronomia, alla direzione del movimento operaio da parte di "enti esterni" ad esso, dall'altra parte come tendenza all'immobilismo, che si sottolinea bene in FRESU, *Antonio Gramsci*, cit., p. 73: «in quegli anni il movimento operaio mancava totalmente di una guida politica e di una strategia capace di andare oltre la psicologia parassitaria della "inevitabilità della rivoluzione"».

sembra essere tratta dalla raccolta delle molteplici maschere con cui, secondo lui, i borghesi provano a nascondere la realtà. Ognuna di esse sembra rappresentare una delle tante facce di quel mostro dalle mille teste che è l'ideologia borghese.

Dapprima passa il contadino con il porco e la pipa, che biasima l'uomo nel fosso per aver bevuto, per essersi lasciato andare, criticando per sineddoche l'improduttività del lavoratore e la possibilità che anche il lavoratore possa accedere a degli spazi di piacere. Certamente, il piacere unicamente sensoriale che è lasciato al lavoratore, che può divertirsi solo con le donne o con il vino, o con altri tipi di droghe⁶¹, è ennesima testimonianza della riduzione dell'uomo alle sue funzioni animali e dunque piena alienazione – e quindi tutt'altro che quella liberazione che il proletariato vuole raggiungere –. E certamente la formica, con la sua «vocazione laboriosa», è l'animale della rivoluzione, e non la cicala. Ma la condanna da parte del contadino arriva da tutt'altra parte che dal lato dell'umano e della rivoluzione; arriva dall'antro della caverna della triste interiorizzazione della morale borghese.

La figura del poeta si ricollega ironicamente alle considerazioni in corsivo nella prima parte dell'articolo. Egli, rappresenta limpidamente, i «letterati decadenti», quelli che beffardamente nell'articolo *Arte e lavoro* sono indicati come coloro che scrivono quei «romanzi dove si impiegano trecento pagine per venir a sapere se la viscontessa si diverte col barone, o col marchese, o con tutti e due»⁶², e che, incapaci di uscire dalla coltre ideologica del mondo borghese, ancora provano a vivisezionare, per provare a tirarne fuori qualcosa e offrirla al pubblico, il cadavere di un'arte morta, un'arte che «ricerca senilmente i sollazzi pornografici»⁶³, che perde ogni aderenza alla realtà e si perde nelle questioni di stile e di gusto. Se i ceti intellettuali ancora provano a vendere l'arte come mezzo d'epifania, come rivelatrice di una verità altrimenti ineffabile – e tutte le altre varie espressioni inventabili per affidare all'arte uno statuto comunicativo eccezionale –, il poeta nel racconto indica meravigliosamente come, per lo stato in cui versa l'arte in un mondo borghese irrimediabilmente al crepuscolo, essa si sia ormai tramutata nell'opposto. Il poeta non solo non è in grado di mostrare la vera natura della luna o di svelare la magia del suo lato nascosto, ma è talmente incantato da *guardare il dito*: non vede

⁶¹ Si ricordi il riferimento alla cocaina nell'articolo omonimo pubblicato su *L'Avanti!* del 21 maggio 1918, ora in A. GRAMSCI, *Scritti (1910-1926)* 3. 1918, a cura di L. Rapone, M.L. Righi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2023, pp. 411-413.

⁶² P. HAMP, *Arte e lavoro*, in «L'Ordine Nuovo», II, 12, p. 4.

⁶³ *Ibid.*

un uomo da salvare, ma lumache e fiori per poetare. È questa un'arte che nasconde la verità delle cose, che mentre si diverte a giocare con le cose insignificanti si autocelebra come oggettificazione di *Aletheia*, un'arte che rappresenta uno strumento mistificatorio e propagandistico ancora troppo forte nelle mani della borghesia, da cui bisogna mettersi in guardia ma che, soprattutto, deve essere affondato definitivamente.

C'è poi il fisico, lo scienziato, il realista per eccellenza, la cui dissertazione sulla meccanica e le sue conclusioni conducono alla questione dell'inutilità, nella sua neutralità, della scienza pura e della necessità di una – ancora mancata – appropriazione da parte del proletariato della scienza, cioè della direzione della ricerca scientifica e del governo delle sue applicazioni. Questa apparente neutralità della scienza è in realtà l'appropriazione della scienza da parte delle classi dominanti, che ne fanno un uso oltre che nella produzione materiale anche ideologico. Quella del primato della scienza nel sistema capitalistico è sia una rappresentazione determinata dal fatto che scienza e tecnica acquistano realmente verso il capitale la funzione disperatamente necessaria di tutelarne sopravvivenza e riproduzione – dall'aumento della composizione organica del capitale alla possibilità di ristrutturare la produzione in momenti di crisi – sia una gerarchia e una rappresentazione volute che mettono tutti gli strumenti di analisi nelle mani dei capitalisti, lasciando i lavoratori senza. La famosa divisione tra teoria e prassi, che rappresenta uno dei cardini dell'ideologia borghese.

Il romanticismo pessimista del quinto passante sembra invece acquisire la funzione della filosofia stordente, capace di ribaltare qualsiasi scala valoriale, spacciando il dolore e la morte come le occasioni più alte di vita umana; una delle risposte ideologicamente più reazionarie che l'apparato borghese può offrire alle classi cui procura dolore e miseria. Dunque, quello che qui vediamo all'opera non è una forma di romanticismo che il proletariato può sviluppare da sé, quello delle classi che devono rappresentarsi nella loro ascesa e che «ha la forma tipica dello *sturm und drang*»⁶⁴, ma un'altra forma, quella che è propria delle classi in via di decadimento, che vedono esaurita la loro funzione storica progressiva, che vedono terminare la loro corsa sul treno della storia ma non sono disposte a farvi salire altri, «quella melanconica, sfiduciata e decadente»⁶⁵.

Infine, «l'uomo che crede nella giustizia della provvidenza» e il «ministro di Dio», il terzo e l'ultimo passante, sono due ritratti dei due lati della Chiesa, istituzione fondamentale – nei primi del Novecento ancor di

⁶⁴ LUNAČARSKIJ, *Cultura proletaria*, cit.

⁶⁵ *Ibid.*

più di oggi – per la legittimazione morale dei rapporti sociali della società capitalistica nei paesi cattolici, in particolare in quelli europei. Se la Chiesa, da attore fondamentale dell'era feudale, ha potuto continuare ad essere protagonista sulla scena internazionale anche nell'era capitalistica, è grazie alla sua forma da Giano bifronte. La Chiesa sa abilmente trasformarsi, cambiare faccia, mostrare il volto che le conviene a seconda dei contesti d'intervento e dei momenti storici. Essa ha un lato apertamente reazionario, moralmente retrogrado, che si mostra in discorsi che hanno la stessa funzione delle frustate sulla schiena degli schiavi che lavorano, che si lega agli aspetti del timore dell'imperscrutabile volontà divina e della punizione del peccato, e ha un lato benevolo, apparentemente progressista, che nasce dalla compassione dei sofferenti e che predica l'uguaglianza, la fratellanza e la libertà – *liberté, égalité, fraternité*, dicevano i borghesi che facevano la loro rivoluzione. E se le due facce, a prima vista in pura opposizione, possono comporre una stessa medaglia è perché la seconda faccia non svolge una funzione affatto diversa da quella della prima. Dalla legittimazione nella parola di Dio dell'ingiustizia all'idea dell'uguaglianza, il risultato è sempre lo stesso e il racconto lo dimostra: l'uomo viene comunque lasciato nel fosso. Anzi, la faccia "progressista" della Chiesa si tinge d'ipocrisia perché, mentre la faccia reazionaria svolge apertamente il suo ruolo di legittimazione dello stato di cose presenti, questa attacca l'ingiustizia, la disuguaglianza, lo sfruttamento, ma solo a parole, e trova la soluzione in un Dio che sulla terra non ha alcun potere e in un mondo che viene dopo morte. Scriveva Marx con toni perentori: la religione «è l'oppio del popolo. Eliminare la religione in quanto illusoria felicità del popolo vuol dire esigerne la felicità reale»⁶⁶.

L'uomo, andati via i passanti, capisce infine che si può alzare da solo. Anzitutto, ha la certezza che dall'esterno non arriverà nessun aiuto. Ma la coscienza raggiunta dall'uomo nel fosso è un'altra: non è solo la coscienza arrivata all'orlo della sopportazione della sua condizione e del ricevere finti aiuti o condanne da chi passa, ma è una coscienza che ha fatto tesoro delle parole che gli sono state dette. L'uomo, infatti, «si raccolse e divenne tragico»⁶⁷: la tragicità non è solo il sintomo della presa di coscienza della solitudine, ma è anche il sintomo di una responsabilizzazione e di una autonomia raggiunta. L'uomo capisce che deve e può uscire da solo. E lo capisce non solo perché ne accetta la necessità, ma perché ha gli strumenti, ora, per salvarsi da solo, come se i vari lati della falsa coscienza dei passanti

⁶⁶ K. MARX, *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel. Introduzione*, in *Karl Marx. Scritti filosofici giovanili*, a cura di S. Moravia, La Nuova Italia, Firenze 1973, pp. 55-89: 77.

⁶⁷ GRAMSCI, *Presentazione di uno scrittore proletario*, cit.

costruiscano hegelianamente i pezzi della nuova e superiore – nel senso del superamento, *Aufhebung* – coscienza dell'uomo. Ciascun passante, nella sua parzialità e falsità, rappresenta il punto di partenza per la costruzione della nuova coscienza rivoluzionaria. È vero, avrebbe scritto lo stesso Gramsci anni dopo sempre riguardo alla novella, che «occorre bruciare tutto il passato, e ricostruire tutta una vita nuova»⁶⁸, ma scrive anche che «bisogna conservare solo ciò che fu costruttivo»⁶⁹.

Traducendo questa analisi di critica letteraria in un linguaggio politico, è interessante rilevare come queste considerazioni consentano di articolare una visione molto più articolata sulla cultura proletaria e sulla coscienza di classe, visione che Lenin – da cui Gramsci “andrà a scuola” tutta la vita – ha ben presente. Il primo passo lo si compie con Gramsci, che scrive che «creare una nuova cultura non significa solo fare individualmente delle scoperte originali; significa anche e specialmente diffondere criticamente delle verità già scoperte»⁷⁰. Lenin è ancora più chiaro: dal suo punto di vista la teoria rivoluzionaria, che è il nucleo essenziale della coscienza di classe, non si forma spontaneamente all'interno della classe operaia, ma come negazione e superamento della scienza e dell'ideologia – della cultura – dominante: «la dottrina del socialismo è sorta da quelle teorie filosofiche, storiche ed economiche che furono elaborate dai rappresentanti colti delle classi possidenti, gli intellettuali»⁷¹. Una concezione che Luciano Gruppi ha descritto nei seguenti termini: «siamo alla negazione e al superamento dialettico, che è anche assunzione critica degli apporti e dei risultati della cultura borghese più avanzata»⁷².

Dunque, da una parte il proletariato deve distruggere il vecchio nel senso che alla vecchia coscienza borghese deve opporre una nuova concezione del mondo, deve produrre qualcosa di proprio, deve essere finalmente il padrone delle proprie creazioni, che obbediscono solo a lui, deve far rientrare nelle sue mani quella teoria di cui sono stati espropriati gli strati subalterni alla genesi della divisione del lavoro – che è stata divisa tra teoria e prassi, tra classi che dirigono la produzione senza produrre e classi che producono senza teoria – e deve fare quella palestra per rigenerare delle forze atrofizzate da secoli di subalternità. Dall'altra parte, esso non deve veramente distruggere tutto e rinnegare completamente il mondo

⁶⁸ ID., *LC* 104.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ L. GRUPPI, *Il concetto di egemonia in Gramsci*, Editori Riuniti, Roma 1972, p. 98.

⁷¹ V. LENIN, *Che fare?*, in ID., *Opere complete*, vol. V, Editori Riuniti, Roma 1958, pp. 319-490: 346.

⁷² GRUPPI, *Il concetto di egemonia in Gramsci*, cit., p. 50.

borghese, «non può rovesciare tutto completamente»⁷³, ma deve fare della sua nuova cultura il superamento di quella precedente. Questa cultura proletaria avrà inizialmente «dei caratteri che probabilmente non sarebbero concepibili in una società ordinata secondo i principi di un socialismo trionfante»⁷⁴, e ciò a causa dello sforzo, della lotta, della sofferenza attuale, ma deve avere dentro di sé, come radice fondamentale e come principio in potenza da dispiegare totalmente, tutta la purezza e la chiarezza delle basi del materialismo storico, del metodo marxista.

IV. In una lettera del 27 giugno 1932, quasi tredici anni dopo la pubblicazione su *L'Ordine Nuovo*, Gramsci trova l'occasione per riprendere ancora la favola e la racconta alla sua Iulca, la moglie Giulia Schucht. Gramsci non ricorda la novella nel dettaglio e, non avendo in carcere possibilità di accedere al testo originale, la reinventa, tralasciando alcuni passaggi dell'originale ma aggiungendo nuovi dettagli. Ad esempio, ora nella nuova versione della favola c'è un rospo che si posa sul cuore dell'uomo appena caduto nel fosso. Nel nuovo ambito costituito dalla lettera carceraria la favola è ora citata non più in un contesto politico, ma in contesto intimo e familiare: Gramsci sembra voler dar forza alla moglie malata, esortarla a un moto d'orgoglio che la faccia tornare padrona di sé stessa e della sua vita. La favola, diventa un'esortazione molto classica, e molto tenera e affettuosa, a trovar la forza in sé stessi: «se finora lasciavi decidere agli altri ora vuoi essere più forte»⁷⁵.

Che il racconto possa essere letto in chiave politica, o in chiave di insegnamenti personali, oppure, come suggerisce Santoro, in chiave autobiografica, «quasi come se in questa favola egli additasse a se stesso un modello di riferimento per quegli anni cupi e dolorosi trascorsi in carcere»⁷⁶, il monito di vita è forte, inequivocabile e per questo universale: «bisogna uscire dal fosso e buttar via il rospo dal cuore»⁷⁷: che si sia massa rivoluzionaria o singolo, bisogna sapersi costruire il proprio destino contando solo sulle proprie forze giacché nessuno fuori dal soggetto stesso può essere la fonte della sua stessa liberazione. E, dopo averlo liberato dal rospo, bisogna avere il coraggio di gettare il cuore oltre l'ostacolo.

⁷³ GRAMSCI, *Il "Proletkult" russo*, cit., p. 6.

⁷⁴ LUNAČARSKIJ, *Cultura proletaria*, cit.

⁷⁵ A. GRAMSCI, LC 104.

⁷⁶ SANTORO, *Antonio Gramsci favolista*, cit., p. 135.

⁷⁷ GRAMSCI, LC 104.

Bibliografia

- C. BERMANI, *Gramsci, gli intellettuali e la cultura proletaria*, Colibrì, Paderno Dugnano 2007.
- R. DESCENDRE-J.C. ZANCARINI, *L'œuvre-vie d'Antonio Gramsci*, La Découverte, Paris 2003.
- A. D'ORSI, *Gramsci. Una nuova biografia*, Feltrinelli, Milano 2017.
- G. FRANCONI, *L'officina gramsciana. Ipotesi sulla struttura dei «Quaderni del carcere»*, Bibliopolis, Napoli 1984.
- ID., *Un labirinto di carta (Introduzione alla filologia gramsciana)*, in «International Gramsci Journal», II, n. 1, 2016, pp. 7-48.
- G. FRESU, *Antonio Gramsci. L'uomo filosofo*, Aipsa, Cagliari 2019.
- A. GRAMSCI, *Cultura e Socialismo*, in «L'Ordine Nuovo», I, n. 8, 1919, pp. 1-2.
- ID., *L'Ordine Nuovo. 1919-1920*, Einaudi, Torino 1954.
- ID., *Quaderni dal carcere*, a cura di V. Gerratana, 4 voll., Einaudi, Torino 1975.
- ID., *Lettere dal carcere*, a cura di P. Spriano, Einaudi, Torino 1977.
- ID., *Lettere dal carcere*, a cura di F. Giasi, Einaudi, Torino 2020.
- L. GRUPPI, *Il concetto di egemonia in Gramsci*, Editori Riuniti, Roma 1972.
- L. JEAN, *Parmi les hommes: Nouvelles, Petits caractères, Petites gens de la cité, Notes, Carnets de route, Le romantisme nietzschéen*, a cura di G. Valois, Mercure de France, Paris 1910.
- V. LENIN, *Che fare?*, in ID., *Opere complete*, Editori Riuniti, Roma 1958, pp. 319-490.
- A. LUNAČARSKIJ, *Cultura proletaria*, in «L'Ordine Nuovo», II, 14, p. 8.
- K. MARX-F. ENGELS, *Opere complete*, vol. XLVII, Editori Riuniti, Roma 1986.
- R. ROLLAND, *Per una cultura universale*, in «L'Ordine Nuovo», I, 12, pp. 3-4.
- P. SANTORO, *Antonio Gramsci favolista: favole e fiabe nei giornali di Torino e nelle «Lettere dal carcere»*, in «Scaffale Aperto», IX, 2018, pp. 111-139.
- P. SPRIANO, *L'Ordine Nuovo (1919-1920)*, in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, a cura dello stesso, vol. VI, Einaudi, Torino 1963.
- ID., *«L'Ordine Nuovo» e i Consigli di fabbrica*, Einaudi, Torino 1971.
- ID., *Storia di Torino operaia e socialista*, Einaudi, Torino 1972.