



CELLULOIDE E MARTELLLO. IL CINEMA IN GRAMSCI TRA CRONACHE TORINESI E QUADERNI DEL CARCERE

Marco Colacino

Durante il XVII congresso del Partito Socialista Italiano che si tiene al Teatro Goldoni di Livorno a metà gennaio del 1921, si consuma l'atto finale di una crisi interna al partito che il 21 gennaio porta Amedeo Bordiga ad annunciare: «I delegati che hanno votato la mozione della frazione comunista abbandonino la sala: essi sono convocati alle 11 al teatro San Marco per deliberare la costituzione del Partito comunista, sezione della Terza Internazionale»¹. Forse non è un caso che la nascita del partito comunista più importante del blocco occidentale abbia a che fare con edifici teatrali: proprio Antonio Gramsci, faro per la teoria e la prassi dei comunisti italiani, è noto non solo come intellettuale e dirigente comunista, ma anche come giornalista e critico teatrale durante il periodo speso tra vari quotidiani, tra i quali «L'Avanti!» e «L'Ordine Nuovo»². In questo saggio si cercherà di ricostruire il rapporto tra Antonio Gramsci e il cinema prendendo in esame le sue cronache torinesi e i *Quaderni del carcere*.

¹ Concetto Solano (a cura di), *Partito Comunista d'Italia. Manifesti e altri documenti politici (21 gennaio - 31 dicembre 1921)*, Milano, PGreco Edizioni, 2020, p. 17.

² Per i riferimenti all'attività di critica teatrale di Gramsci si rimanda a 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, pp. 1-10; Antonio Gramsci, *Il teatro lancia bombe nei cervelli*, a cura di Fabio Francione, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

1. Torino, industria e cinema

Il cinematografo dei fratelli Lumière ha nel 28 dicembre del 1895 la data ufficiale di nascita con una proiezione al Salon Indien del Grand Café des Capucines a Parigi e nel giro di poco tempo, già nel marzo del 1896, la macchina brevettata dai fratelli lionesi fa il suo ingresso in Italia con le proiezioni organizzate a Roma, presso il proprio salone fotografico, da Henry Le Lieure, mentre già durante i primi mesi del 1895, invece, sempre in Italia si registrano le prime proiezioni del Kinetoscopio di Edison con le sue visioni individuali³. In breve tempo il nuovo *medium* arriva a conquistare ampie platee tanto con i baracconi ambulanti del periodo pionieristico del cinema in Italia, quanto con le prime sale stabili che caratterizzano il tessuto urbano da nord a sud della penisola, generando una convivenza di diverse classi sociali nelle sale che permette a Gian Piero Brunetta di definirle simili alla «deamicisiana “carrozza di tutti” in quanto nelle loro platee o gallerie trovano posto, fianco a fianco, rappresentanti di tutte le classi sociali e di tutte le età»⁴. La città di Torino, in queste fasi pionieristiche della storia del cinema italiano, si caratterizza per essere una delle quattro capitali insieme a Roma, Milano e Napoli: se nel 1907 a Torino vengono prodotti 107 film, si arriva nel 1908 a 289 titoli, a 569 nel 1912 e solo con la Prima guerra mondiale Roma conquista il dominio della produzione italiana scalzando Torino con i suoi 159 titoli contro 59⁵. La produzione torinese arriva ad avere come apice dei titoli quali *Cabiria* (G. Pastrone, 1914), film prodotto dalla torinese Itala Film con le didascalie e l'intervento creativo di Gabriele D'Annunzio, titolo che si pone all'interno del filone storico che permette al cinema italiano di essere per un breve periodo il centro del cinema mondiale. Almeno inizialmente le produzioni torinesi cercano di confrontarsi con quella francese, realizzando traduzioni di testi letterari e teatrali del repertorio internazionale: il ruolo giocato dalla città di Torino è capitale, tanto che si può affermare che

per qualche anno, Torino «città della fantasticheria» come l'aveva definita Pavese nel *Mestiere di vivere*, assume il ruolo di capitale mondiale del cinema, con le sue centinaia di titoli, migliaia di persone impiegate e con il consistente afflusso di capitali provenienti dall'aristocrazia industriale cittadina. C'è un momento in cui anche Giovanni Agnelli entra, all'inizio del 1914, come socio della Cenisio Film, ma il progetto non va avanti per lo scoppio della guerra mondiale⁶.

Proprio a cavallo tra la fine degli anni Zero e l'inizio degli anni Dieci del Novecento, il cinema italiano si avvia all'abbandono della propria iniziale vocazione ambulante, per legarsi all'urbanizzazione: il processo non è solo geografico, ma anche produttivo, ideologico, narrativo, dato che si iniziano ad abbandonare metodiche di produzione tutto sommato artigianali legate a vedute e spettacoli ottici per provare a innestare delle dinamiche di tipo industriale. Evidente, qui, è un processo più generale di tutto il Paese all'interno dell'ideologia del capitalismo industriale nazionale che

³ Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 7-8.

⁴ Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003, p. 9.

⁵ Ivi, pp. 19-21.

⁶ Brunetta, *Il cinema muto italiano*, cit., p. 34.

va analizzato nel quadro di trasformazione generale dell'Italia da paese agricolo a paese industriale, nel quadro dei primi passi della modernizzazione a cui il cinema si accoda da testimone e protagonista, come seconda «nuova arma» dopo l'automobile. Questo significa vedere le scelte economiche fatte dai primi imprenditori cinematografici e la trasformazione delle strutture iniziali, il tipo di investimenti, la provenienza dei capitali, il rapporto tra la modernizzazione industriale e i tentativi di razionalizzazione dei primi processi di produzione cinematografica, e il tipo di discorso economico-ideologico presupposto rispetto ai prodotti offerti. [...] Se da un certo momento l'ipotesi comune a tutte le maggiori case di produzione sarà quella di allargare il consumo dei prodotti cinematografici, i produttori risulteranno non come espressione di una nuova imprenditorialità borghese emergente, quanto piuttosto come il prodotto di vari tipi di figure [...] i rappresentanti di un potere economico costituito da rendite fondiari, parassitario [...] Il conservatorismo ideologico che caratterizzerà gran parte della produzione a tutti i livelli (salvo qualche rara eccezione) è la naturale risultante di un'ideologia degli imprenditori che raramente sposa la causa del socialismo e del cinema come scuola d'educazione popolare mentre in maniera più spontanea si ritrova compatta a trasmettere i valori nazionalistici negli anni del massimo sviluppo industriale [...] Negli anni che precedono la guerra si assisterà a un processo di massima identificazione degli interessi economici con quelli ideologici⁷.

In tutto questo, Torino risulta un buon laboratorio per comprendere il legame del cinema con l'industria capitalistica e i rapporti di consumo che intercorrono tra comunisti italiani e questo nuovo tipo di spettacolo, tanto più se si considera che la città è il luogo nel quale arriva a maturazione lo sviluppo militante e intellettuale di Gramsci, città che è uno dei centri principali del triangolo rosso insieme a Milano e Genova delle manifestazioni operaie e delle lotte politiche. Ma quale rapporto c'è tra Gramsci e il cinema?

2. Il cinema nelle cronache torinesi di Gramsci: differenze con Lenin e Trockij

In qualità di cronista, Antonio Gramsci per un certo periodo si dedica all'attività di critico teatrale durante gli anni Dieci del Novecento. Gramsci scrive negli anni del boom produttivo del cinema italiano: Torino in quegli anni diventa centro industriale importantissimo per le produzioni cinematografiche italiane e mondiali, come abbiamo appena visto, e tuttavia, il cinematografo appare solo marginalmente nelle sue cronache, mentre altre menzioni sporadiche appaiono nei *Quaderni*. Stupisce non poco che Gramsci non approfondisca molto il tema legato al cinema e al suo avvento, alle sue implicazioni, sia per il pubblico popolare e borghese dal punto di vista delle dinamiche di consumo, sia per le sue potenzialità espressive ed egemoniche del nuovo mezzo tecnico di intrattenimento. Altri grandi esponenti del comunismo internazionale come Lenin e Trockij, invece, intuiscono quello che è il grande potere delle immagini in movimento, decretandone per certi versi una centralità all'interno dell'azione di lotta di classe per sradicare l'ideologia borghese dalle coscienze popolari. In Unione Sovietica è Lenin a lanciare il progetto di propaganda rivoluzionaria attraverso il cinema invertendo il rapporto tra schermo e spettatore: non più lo spettatore che va dove si trova uno schermo, ma lo schermo che va ovunque si trovi

⁷ Ivi, p. 25.

uno spettatore, attraverso treni e battelli per poi «estendere il lavoro dei treni e dei battelli lontano da binari e dalle rive aumentando i mezzi di trasporto ausiliari (motociclette, automobili, biciclette) che si hanno nei treni e nei battelli ed anche utilizzando quelli locali»⁸. Le pratiche di agitazione e propaganda dei comunisti prevedono addirittura l'utilizzo di un treno speciale gestito da Trockij attrezzato con una sala cinematografica itinerante che deve favorire la diffusione degli ideali rivoluzionari⁹. Conscio dell'importanza del nuovo *medium*, Lenin arriva addirittura a stabilire un programma per le rappresentazioni che prevede spettacoli di intrattenimento e film di propaganda, permettendo – senza tuttavia sfociare nella controrivoluzione – anche ai privati di ottenere dei guadagni «affinché gli industriali siano interessati a creare e a produrre nuovi film. Entro questi limiti bisogna lasciar loro una certa iniziativa»¹⁰. Proprio Lenin è ideatore del motto secondo cui «la cinematografia è l'arma più forte», poi adottato da Mussolini negli ex stabilimenti Cines dove fa sorgere Cinecittà. La potenza ideologica del comunismo sovietico degli esordi, in fin dei conti, è anche quella di costituirsi come contropotere narrativo alle industrie dell'intrattenimento di altre potenze nazionali, potenza andata perduta nel corso dei decenni fino al trionfo di Hollywood e delle forme del capitalismo cognitivo.

Come detto, Gramsci non dedica trattazioni molto articolate al cinema nelle sue cronache; tuttavia, qui e lì si possono scorgere utili indicazioni per comprendere come l'intellettuale sardo si rapporti con la nuova industria dell'intrattenimento. Durante gli anni delle cronache torinesi il cinematografo è ancora un fenomeno culturale in fase di costituzione assimilabile più che altro ai baracconi ambulanti di intrattenimento e non sono ancora sorte le avanguardie cinematografiche tranne la scuola americana legata a Griffith (si dovrà aspettare gli anni Venti per l'espressionismo tedesco, la scuola sovietica, l'impressionismo francese e l'inizio di una riflessione teorica articolata sulle forme espressive del cinema), mentre l'avvento del sonoro si verifica solo durante gli anni di carcerazione di Gramsci.

Dai diversi articoli giovanili emerge una certa scarsa considerazione del sardo per il cinema, considerato alla stregua di una forma di intrattenimento degradante per l'arte in genere e per il pubblico, mantenendo un certo critico distacco dalla nuova arte ancorata a fenomeni di intrattenimento circensi, fieristici, da baraccone. Di certo, l'articolo più caustico nei confronti del cinema è del 26 agosto 1916, *Teatro e cinematografo*¹¹: qui Gramsci cerca di analizzare il motivo della progressiva erosione di spettatori teatrali i quali, poco alla volta, migrano in maniera sempre più consistente nella loro richiesta di intrattenimento dal teatro al cinematografo. Contro l'idea ingenua che «il gusto del pubblico ha degenerato»¹², Gramsci afferma che la fortuna del cinematografo sia puramente di matrice economica. Conviene citare una porzione abbastanza corposa del testo che ci fornisce preziose indicazioni. Secondo Gramsci

La ragione della fortuna del cinematografo e dell'assorbimento che esso fa del pubblico, che prima frequentava i teatri, è puramente economica. Il cinematografo offre le stesse, stessissime sensazioni

⁸ Vladimir Lenin, *L'informazione di classe*, a cura di Mario Caciagli, Rimini, Guaraldi, 1972, p. 247.

⁹ Marcello Walter Bruno, *Promocrazia. Tecniche pubblicitarie della comunicazione politica da Lenin a Berlusconi*, Genova, Costa & Nolan, 1996, pp. 42-44.

¹⁰ Lenin, *L'informazione di classe*, cit., pp. 249-250.

¹¹ Antonio Gramsci, 1916, *Teatro e cinematografo*, in *Il teatro lancia bombe nei cervelli*, cit., pp. 63-64.

¹² *Ibid.*

che il teatro volgare, a migliori condizioni, senza apparati coreografici di falsa intellettualità, senza promettere troppo mantenendo poco. Gli spettacoli teatrali soliti non sono che cinematografie; le produzioni più comunemente date non sono che tessuti di fatti esteriori, vuoti di ogni contenuto umano, nei quali delle marionette parlanti si agitano variamente, senza mai attingere una verità psicologica, senza mai riuscire a imporre alla fantasia ricreatrice dell'ascoltatore un carattere, delle passioni veramente sentite ed espresse adeguatamente [...] E nessuno può negare che la film abbia per questo lato una superiorità schiacciante sul palcoscenico. È più completa, più varia, è muta, cioè riduce il ruolo degli artisti a semplice movimento, a semplice macchina senza anima, a quello che in realtà sono anche in teatro. [...] Non vi è dubbio che una gran parte del pubblico ha bisogno di divertirsi [...] con una pura e semplice distrazione visiva: 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. [...] Non è vero che il pubblico diserti i teatri; abbiamo visto dei teatri, vuoti per una lunga serie di rappresentazioni, riempirsi, affollarsi all'improvviso per una serata straordinaria [...] Shakespeare, Goldoni, Beaumarchais, se vogliono lavoro e attività per essere degnamente rappresentati, sono anche al di fuori di ogni banale concorrenza. D'Annunzio, Bernstein, Bataille avranno sempre maggior successo al cinematografo; la smorfia, il contorcimento fisico, trovano nel film materia più adatta alla loro espressione¹³.

Per Gramsci, dunque, la fuga di spettatori dal teatro al cinema non è irreversibile, ma è semplicemente dovuta alla bassa qualità dei prodotti proposti dall'industria teatrale la quale si trova a essere preferita – a parità di qualità – dal nuovo *medium* che gode di privilegi ottici e scopici che vanno a valorizzare la figura fantasmatica ma al contempo fisica dell'attore. Proprio in relazione all'arte dell'attore Gramsci coglie qualcosa come un sovvertimento della legge del massimo sforzo che caratterizza il teatro: un gesto simulato in teatro, per essere credibile, necessita di una eccedenza energetica, di uno sforzo ulteriore che produca la simulazione fantastica (eccedenza, spreco di energia che non è invece ammesso nella vita quotidiana dominata dalla regola economica del massimo risultato con il minimo sforzo¹⁴. Ebbene, per Gramsci il gesto teatrale – come nella quotidianità – deve rispondere alla legge economica di conservazione dell'energia, mentre lo spreco energetico del gesto è riservato solo al cinema (ma è un paradosso in quanto proprio al cinema come simulazione in movimento della realtà la legge del minimo sforzo potrebbe essere, invece, garantita) e al circo. Questa considerazione la si trova esplicitata in una cronaca dedicata a Luigi Carini nella quale, discutendo delle doti performative dell'attore in questione, Gramsci scrive che «di solito si rimane estasiati di fronte alle congestioni muscolari e sanguigne degli atleti da cinematografati, mentre la forza serena e tranquilla fa rimanere un po' freddi [...] La grandiosità apparente di una grande mole riempie la pupilla senza eccitare la fantasia»¹⁵. Proprio per questa misura nel gesto, Carini appare al Gramsci come attore che non degrada l'arte teatrale al cinema e al circo equestre. Cinema come circo, dunque: fenomeni popolareschi privi di contenuti culturali degni di nota.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Cfr. Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 159-196; Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, Il Mulino, 2004.

¹⁵ Antonio Gramsci, 1917, *Luigi Carini*, in *Il teatro lancia bombe nei cervelli*, cit., pp. 84-86.

In Gramsci non sembra emergere un grande rispetto o una grande considerazione per l'arte degli attori del cinematografo, in quanto questi si caratterizzano come spettri, come ombre umane proiettate sullo schermo: in parte una spiegazione può venirci da una cronaca del 1917 a *Le tre pene di Pierrot* di Augusto Berta al Teatro Carignano nella quale il sardo richiama il significato di "parassita" che i latini utilizzavano per la parola "ombra"¹⁶. La degradazione dell'arte cinematografica in relazione al corpo assume i toni del pornografico, dell'eccessiva carnalità, contrapposta alla misura dell'arte teatrale: Gramsci è esplicito al riguardo quando analizza il caso del grande successo della diva Lyda Borrelli, attrice di teatro che ha condiviso il palcoscenico con Eleonora Duse – altro grande nome della tradizione attorica italiana – prima di esordire al cinema con Mario Bonnard prima del suo passaggio dietro la macchina da presa in *Ma l'amor mio non muore* (M. Caserini, 1913)¹⁷. Ne *In principio era il sesso* Gramsci giustifica il successo di Lyda Borrelli non per una qualche capacità artistica, ma solo per l'eccitazione sessuale che l'attrice è in grado di generare nello spettatore. La Borrelli è per Gramsci

un pezzo di umanità preistorica, primordiale. Si dice di ammirarla per la sua arte. Non è vero. Nessuno sa spiegare cosa sia l'arte della Borrelli, perché essa non esiste. La Borrelli non sa interpretare nessuna creatura diversa da ella stessa. Ella scande semplicemente i periodi, non recita [...] Perciò anche la Borrelli è l'artista per eccellenza della film, in cui lingua è solo il corpo umano nella sua plasticità sempre rinnovantesi¹⁸.

Ājzenštejn stesso, nel saggio *Metodo per realizzare un film operaio*, parlerà di attrazioni sessuali come uno dei modelli negativi alla base delle produzioni cinematografiche borghesi¹⁹. La critica di Gramsci potrà sembrare caustica oltre ogni limite agli occhi del consumatore di immagini contemporaneo, ma non dobbiamo dimenticare che l'arte del cinematografo negli anni Dieci era ancora monca del supporto tecnologico del sonoro sincronizzato capace di "far parlare le ombre sullo schermo", introdotto negli Stati Uniti solo un decennio più tardi nella produzione della Warner intitolata *Il cantante di jazz* (*The Jazz Singer*, A. Crosland, 1927), mentre in Italia si dovrà aspettare ancora qualche anno con una produzione tratta dalla novella *In silenzio* di Pirandello, ovvero *La canzone dell'amore* (G. Righelli, 1930)²⁰. Per Gramsci – molto attento allo sviluppo di *fabula* e intreccio nelle sue cronache teatrali e particolarmente devoto a una produzione autoriale capace di garantire il dominio dell'aspetto creativo-narrativo su quello più squisitamente scenico e fisico – la performatività esasperata in pose plastiche che vanno a esacerbare lo sforzo energetico diseconomico del cinematografo non gioca a favore di questa arte.

Le sferzate contro l'apparato industriale dell'intrattenimento non mancano, in quanto esso è responsabile, per Gramsci del decadimento del gusto che si mostra da certi orientamenti al consu-

¹⁶ Antonio Gramsci, 1917, "Le tre pene di Pierrot" di Berta al Carignano, in *Il teatro lancia bombe nei cervelli*, cit., p. 91.

¹⁷ È bene ricordare che sono diversi i Grandi attori di teatro che passano dalle assi del palcoscenico alle pose davanti la macchina da presa nel corso degli anni Dieci e Venti nella prima ondata di divismo cinematografico, così come sono diversi i drammaturghi che iniziano a misurarsi con la creazione per il cinematografo, come nel caso di Pirandello.

¹⁸ Antonio Gramsci, 1917, *In principio era il sesso*, in *Il teatro lancia bombe nei cervelli*, cit., pp. 93-94.

¹⁹ Sergej M. Ājzenštejn, *Metodo per realizzare un film operaio*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Ājzenštejn, FEKS, Vertov. Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni Venti in URSS*, Roma, Feltrinelli, 1975, pp. 143-145.

²⁰ In entrambi i casi si tratta di prodotti che Gramsci non può visionare, considerato l'arresto dell'8 novembre 1926.

mo dei torinesi. Criticando la famiglia di impresari Chiarella per le loro politiche produttive che porta Torino a essere tagliata fuori dai circuiti di grandi produzioni teatrali, Gramsci sostiene che «Torino è diventata una fiera, Barnum è diventato il dio tutelare dell'attività estetica e del gusto dei torinesi»²¹ portando a una condizione in cui in città «le grandi compagnie si dissolvono, gli attori sono costretti per vivere a dedicarsi al cinematografo»²². Del resto, come avevamo notato più su, gli anni Dieci sono proprio quelli durante i quali Torino diviene capitale italiana del cinema, arrivando con le sue produzioni a svolgere un ruolo importante tra i centri produttivi mondiali a livello commerciale – si pensi ai successi di Pastrone con *Cabiria* (1914) ma anche alla successiva serie di pellicole incentrate sulla figura immaginaria di Maciste, eroe che fa il proprio esordio proprio nella pellicole del 1914 e che sarà protagonista di una prima forma di serialità cinematografica italiana, arrivando anche a influenzare in qualche modo l'identità e l'incarnazione dell'italiano medio mascolino e virile, tanto da poter interpretare l'attore Bartolomeo Pagano – protagonista della serie di titoli su Maciste – come prototipo maschile immaginario che influenza anche Mussolini nella sfera della performatività politica²³.

3. Il cinema nei Quaderni del carcere

Gramsci affronta il cinema anche nei *Quaderni del carcere*, benché in pochissimi frangenti: il cinema è citato in sei passaggi dei quali due sono testi rieditati. Il cinema viene nominato per la prima volta nel Quaderno 3 alla nota 78, intitolata *I nipotini di padre Bresciani. I romanzi popolari d'appendice* (si tratta di un Testo A di prima stesura che poi viene riproposto nel corrispondente Testo C di seconda stesura dedicato alla letteratura popolare nel Quaderno 21, §6, *Diversi tipi di romanzo popolare*): nel testo Gramsci riflette sulla forma del romanzo d'appendice nelle sue forme più popolari (ideologico-politica, sentimentale-popolare, d'intrigo, storico, poliziesco, eccetera) e come alcuni tipi di questo romanzo popolare abbiano un corrispondente al teatro e al cinema²⁴. In Q9 §132 *Argomenti di cultura* (Testo A cui corrisponde il Testo C del Quaderno 23 dedicato alla critica letteraria alla nota 7) Gramsci riflette sulla possibilità nella contemporaneità dell'egemonia culturale di tipo nazionalistico di un Paese su di un altro: partendo dal fenomeno del neolalismo (eccessivo utilizzo nel discorso di neologismi) egli scrive che «ogni espressione ha una “lingua” storicamente determinata»²⁵, eppure la lingua parlata è diversa dalle altre lingue in quanto tecniche (si pensi alla musica, alla pittura, alla scultura) e in quanto solo la prima ha un carattere che è «strettamente nazionale-popolare-culturale»²⁶. Tuttavia, riconosce Gramsci, anche il linguaggio “cosmopolita” delle arti non può prescindere da una componente «“nazionale-popolare” (e spesso prima di questo un grado provinciale-dialettale-folcoristico), poi un grado di una determinata “civiltà”, che può determinarsi dalla religione [...] e anche, nel mondo moder-

²¹ Antonio Gramsci, 1917, *L'industria teatrale*, in *Il teatro lancia bombe nei cervelli*, cit., p. 112.

²² Ivi, p. 113.

²³ Cfr. Jacqueline Reich, *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2015.

²⁴ Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 2014, Vol. I, pp. 357-359.

²⁵ Ivi, Vol. II, p. 1192-1194.

²⁶ *Ibid.*

no, di una determinata “corrente culturale-politica”²⁷. Per Gramsci, dunque, anche i linguaggi che possono risultare intellegibili e comprensibili in ogni luogo del mondo, hanno una sfumatura che può permettere di cogliere alcuni dettagli con maggiore forza che provengono dal retroterra culturale, nazionale, politico, religioso e simbolico del fruitore dell’opera. Proprio in osservazioni del genere, per Gramsci, sta l’importanza per qualunque politica di cultura, importanza che diviene fondamentale per le politiche delle culture popolari: i successi del cinematografo e del melodramma, per Gramsci, si comprendono solo alla luce di queste argomentazioni, in quanto lo spettatore non sta attento solo alla parola, ma anche a elementi più squisitamente performativi come il gesto e il tono della voce che giocano sul registro sentimentale e passionale²⁸.

Nella nota 19 del Quaderno 14, un Testo B, intitolata *Letteratura popolare. Il gusto melodrammatico*), Gramsci si chiede come fare a eliminare quella pulsione melodrammatica che caratterizza il popolano italiano quando si avvicina alla letteratura e all’arte e scrive che accanto alle forme popolari di poesia che si producono in un linguaggio semplicistico, che ricerca la rima ossessivamente, la solennità goffa e il sentimentalismo melodrammatico, la passione melodrammatica del popolano italiano deriva anche dal cinema muto con le sue didascalie e dal cinema parlato, rispondendosi che la strategia prevede la critica a tale modo di esprimersi e la diffusione di libri di poesia in lingua “non aulica”, dove i sentimenti espressi non sono retorici o melodrammatici²⁹. Nel Quaderno 15 la nota 78 intitolata *Critica letteraria* (un Testo B), Gramsci polemizza con Paul Nizan circa il rinnovamento intellettuale e culturale nella letteratura: dapprima la critica è relativa all’idea che per la popolazione di consumatori sia attuale solo la novità letteraria (Gramsci scrive che «da un punto di vista obiettivo, come ancora oggi per certi strati della popolazione è “attuale” Voltaire, così possono essere attuali, e anzi lo sono, questi gruppi letterari [*di cui scrive Nizan, nota mia*]³⁰); poi Gramsci affronta la questione della letteratura popolare e della fortuna di seguito tra le classi popolari delle opere letterarie di appendice aiutate da cinema e giornali (si pensi a romanzi polizieschi, di avventura, eccetera)³¹.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Ivi, Vol. III, pp. 1767-1677.

³⁰ Ivi, p. 1821.

³¹ *Ibid.*