

2016

Il problema dell'arte tra Gramsci ed Althusser

Francesco Marchesi

Follow this and additional works at: <http://scholar.oxy.edu/decalages>

Recommended Citation

Marchesi, Francesco (2016) "Il problema dell'arte tra Gramsci ed Althusser," *Décalages*: Vol. 2: Iss. 1.
Available at: <http://scholar.oxy.edu/decalages/vol2/iss1/6>

This Dossier: Althusser-Gramsci is brought to you for free and open access by OxyScholar. It has been accepted for inclusion in *Décalages* by an authorized administrator of OxyScholar. For more information, please contact cdla@oxy.edu.

FRANCESCO MARCHESI
Il problema dell'arte tra Gramsci ed Althusser

Un'opera di comparazione tra l'idea di arte in autori quali Antonio Gramsci e Louis Althusser non si svolge, almeno primariamente, sul piano dell'"estetica". Il terreno di confronto, su questi temi come su altri, appare in primo luogo segnato dal problema cognitivo della percezione sociale condivisa, intensificato da interrogativi di matrice politica, con particolare attenzione alla trasformazione dei rapporti di forza sul piano sociale, nonché sollecitato da inquietudini di natura storica, nella duplice accezione di congiuntura nella quale gli scrittori in esame risultano presi e di concezione della logica dei processi.

Questi brevi appunti non potranno, è bene chiarirlo immediatamente, esaurire un lavoro di così ampia portata, e che per molti aspetti attende di essere costruito dalle fondamenta, ma unicamente delineare un certo numero di direzioni di ricerca e contemporaneamente descrivere lo sguardo d'insieme in grado di segnalare i caratteri della modalità di avvicinamento adottata. In questo senso la selezione di testi adottati dovrà essere necessariamente circoscritta e teoreticamente motivata, pena una arbitrarietà già in parte consustanziale ad una impostazione di questo genere. Sarà bene allora far precedere alla trattazione un rapido sguardo alle ragioni che muovono il presente lavoro al fine di condensarne i principali interessi e chiavi di lettura.

Antonio Gramsci riflette sul problema teorico e politico dell'arte in un costante confronto, come per altre questioni, con Benedetto Croce. La meditazione gramsciana appare però su questo piano affrancarsi da tale storica ed indubbiamente centrale influenza con una radicalità solo in parte riscontrabile rispetto ad altri temi. Tre ragioni, tre livelli sembrano condurre l'analisi: in primo luogo la polemica sulla centralità della forma, nella quale la visione crociana ha identificato il contenuto, è certamente volta ad un ristabilimento del ruolo di quest'ultimo, ma soprattutto ad avanzare l'ipotesi di una articolazione delle due istanze contro la pulsione livellante ereditata da una specifica pratica della dialettica. Si perviene, di conseguenza, ad un tentativo di chiarificazione del rapporto che inquadra il ruolo dell'artista (si pensi alle notazioni sul sensismo leopardiano) entro una temporalità caratterizzata da tratti di non contemporaneità. È rilevato così un aspetto della complessa relazione tra opera, artista e società che, in nuce, delinea un affrancamento dalla concezione della temporalità di matrice hegeliana. Infine, e ancora secondo un rigoroso ordine di conseguenza logica, si giunge alla critica della figura dell'artista come individuo isolato, e più in generale dell'individualismo e dell'empirismo dell'estetica tradizionale. Questa figura è infatti integralmente storicizzata da Gramsci, non però quale pura espressione del contesto storico-sociale, ma in quanto l'artista marca, "segna esteriormente", oggettivizza e storicizza, i propri fantasmi. Thomas Hirschhorn ha probabilmente tentato di restituire tale complessità nel suo recente *Gramsci Monument*.

Louis Althusser ha riflettuto a lungo sul tema dell'arte e della produzione artistica, in particolare a partire dall'invito all'abbandono della concezione di tale questione diffusa nel marxismo dei partiti della Terza Internazionale rivoltagli da Franca Madonia in una

lettera del 4 agosto 1962. Alla luce della rilevanza assegnata da Madonia a figure come Brecht, ma anche ad autori inusuali per una estetica “critica” come Beckett, e grazie al lavoro minuzioso di Pierre Macherey, Althusser sviluppa una riflessione che attraversa temi non lontani da quelli affrontati da Gramsci. In scritti dispersi e spesso d’occasione Althusser riprende il problema del rapporto tra forma e contenuto, questa volta per rilevare l’importanza della logica sottesa all’apparenza dell’opera contro la centralità del contenuto dell’estetica marxista dell’epoca. Operazione inversa a quella gramsciana ma convergente rispetto ad un tentativo di articolazione delle due istanze. Nel testo su *El Nost Milan* contenuto in *Pour Marx* la questione delle forme della produzione artistica è esplicitamente declinata in rapporto al problema della temporalità, ed ai tratti che questa dovrebbe assumere entro un’arte materialista. Infine, in particolare attraverso la figura dell’amico Leonardo Cremonini *peintre de l’abstrait*, la riflessione sull’arte investe il problema teorico dell’ideologia e della soggettività come centro della pratica letteraria, pittorica, teatrale.

Tre linee di ricerca dunque attraverso cui osservare convergenze e divergenze tra le ipotesi gramsciana ed althusseriana attorno all’arte, certamente da valutare nelle peculiari differenze locali, ma che senza dubbio alludono, lo si può già a questo punto notare, ad un superamento della tradizionale rigida opposizione mediante cui è stato letto il rapporto tra i due autori.

1. Gramsci: dal contenuto alla “segnatura”

Gli interrogativi preliminari alla definizione di una riflessione gramsciana sull’arte non sono naturalmente aggirabili attraverso le poche parole spese in sede introduttiva. Com’è noto Gramsci aveva da sempre coltivato una predilezione per temi di natura letteraria, teatrale ed in generale connessi alla dimensione estetica, fin dagli scritti giornalistici composti attorno alla prima Guerra Mondiale. Contemporaneamente risulta evidente come a quell’altezza egli non avesse a disposizione se non il sistema di pensiero integrale sviluppato nei *Quaderni*¹, quantomeno una prospettiva di ricerca marchiata dalle medesime esigenze, valutazioni, questioni, che ritroviamo nel coacervo di argomentazioni e nei differenti indici presenti nell’opera maggiore. Ma più ancora, se, come in questa sede, si intende procedere ad un ristretto esame di taglio programmatico

¹ Nella peculiare accezione, ancora oggetto di dibattito, in cui è possibile parlare, per il pensiero dei *Quaderni del carcere*, di sistema. Su questa problematica classica di vedano tra gli altri: A. Burgio, *Gramsci. Il sistema in movimento*, Roma, DeriveApprodi, 2014; E. Garin, “La edizione critica dei ‘Quaderni’” (1975), ora in Id., *Con Gramsci*, Roma, Editori Riuniti, 1997; G. Francioni, *L’officina gramsciana. Ipotesi sulla struttura dei “Quaderni del carcere”*, Napoli, Bibliopolis, 1984; J. A. Buttigieg, *Introduction*, in A. Gramsci, *Prison Notebooks*, vol. I, a cura di J. A. Buttigieg e A. Callari, New York, Columbia University Press, 1992; V. Gerratana, *Gramsci. Problemi di metodo*, Roma, Editori Riuniti, 1997; F. Frosini, “Realtà, scrittura, metodo: considerazioni preliminari a una nuova lettura dei *Quaderni del carcere*”, in G. Cospito (a cura di) *Gramsci tra filologia e storiografia*, Napoli, Bibliopolis, 2010, pp. 17-39; J. A. Buttigieg, *The Prison Notebooks. Antonio Gramsci’s Work in Progress*, “Rethinking Marxism”, 18, 2006, n. 1, pp. 37-42; F. Jablonka, “War Gramsci ein Poststrukturalist ‘avant la lettre’? (Zum ‘linguistic turn’ bei Gramsci)”, in U. Hirschfeld (a cura di), *Gramsci-Perspektiven*, Berlin-Hamburg, Argument, 1998, pp. 23-36.

unicamente concernente i *Quaderni*, appare con ogni evidenza essenziale una esplicita presa di posizione attorno al rapporto che si stabilisce qui tra la materia riguardante l'arte ed i contenuti storici, politici ed economici. Non dimenticando che il primo insieme segnalato occupa non meno di un terzo del totale (come si evince ancora nell'indice seguente la "crisi" del 1931). La ormai datata tesi, dovuta a Giuliano Manacorda², secondo la quale vi sarebbe una pretesa eccessiva nella ricerca di un rigore della argomentazione gramsciana sul terreno "estetico", comparabile alla logica delle considerazioni storico-politiche, appare da tempo invalidata a partire dalla constatazione della qualità frammentaria e discontinua dell'intero apparato dei *Quaderni*, al di là di luoghi e temi specifici. Dunque la "legittimità" di uno studio della meditazione gramsciana sull'arte non sembra più discutibile di qualunque altra ricerca che abbia come luogo di elezione la frastagliata composizione di questa opera. Sembrano però analogamente inadeguate, pur ponendosi ad un livello di affinamento indubbiamente più elevato, alla luce se non altro del vantaggio della disponibilità dell'edizione Gerratana, quelle posizioni che rintracciano la pertinenza logica ed il rigore concettuale di questo peculiare segmento dell'interesse gramsciano da un lato nel livellamento della speculazione estetica sul piano di una "politica culturale"³, dall'altro nella articolazione di questa parte con i quadri teorici ulteriori presenti nei *Quaderni*⁴. Quest'ultima ipotesi in particolare animata dalla convinzione secondo la quale in un mutato orizzonte complessivo della critica letteraria – dopo l'intervento della temperie cosiddetta post-strutturalista se non addirittura postmoderna, che tende a ricollocare anche pratiche non-discorsive sul terreno dei significanti – una più adeguata indagine dei rapporti e della distribuzione dei differenti temi gramsciani possa darsi proprio in ragione di una comune ricodificazione in termini di linguaggio. Proporre una soluzione di questo genere, pur degna di attenzione – ed in linea di principio perseguibile a patto di non proporre una formulazione semplificata ed illusoria di articolazione attraverso l'esclusione di ogni significazione (pratiche discorsive di argomento politico restano comunque differenti da pratiche discorsive concernenti le arti) – comporta l'aggiramento delle difficoltà proprie degli ambiti incrociati dal pensiero gramsciano, analogamente al riduzionistico restringimento di tale problematica ad arma "culturale" della politica. Insieme di considerazioni critiche che intendono suggerire una via ulteriore: le preoccupazioni gramsciane rispetto alla dimensione dell'artistico, dei prodotti, degli agenti, delle loro incarnazioni sistemiche, inducono certamente ad una progressiva ed indispensabile

² A. Gramsci, *Marxismo e letteratura*, a cura di G. Manacorda, Roma, Editori Riuniti, 1975. Si veda in particolare l'"Introduzione" del curatore.

³ Cfr. S. Kebir, *Die Kulturkonzeption Antonio Gramscis*, München, Damnitz Verlag, 1980.

⁴ "And if all disciplines, methods and modes of writing are ultimately texts that follow the arbitrariness of the sign, if all texts are kinds of writing that reveal metaphoricities and poeticities, the matter of writing, that is, then Gramsci's literary texts should not be differentiable from his nonliterary texts, from his political, economic and cultural theories, that is. The question of whether it is legitimate to speak of Gramsci's aesthetics as an intrinsic part of his vast body of work is thus no longer relevant. Indeed, as new critical practices stand on the brink of being entered into the data base of theoretical legitimacy, the question of the legitimacy of Gramsci's aesthetics, which seemed to inconvenience Manacorda in the 1970s, has, by the 1990s, in itself become illegitimate" (R. Holub, *Antonio Gramsci. Beyond Marxism and Postmodernism*, London, Routledge, 1992, p. 35).

integrazione con la restante riflessione in particolare dei *Quaderni* (sebbene non debba essere sottovalutata la produzione epistolare in questa chiave), in grado però di determinarne il luogo proprio, la collocazione ed il ruolo rispetto a ciò che non tale non è. Vera giuntura piuttosto che giustapposizione, fusione o unificazione, il cui tratto distintivo sarebbe, ci pare, la definizione di tale luogo d'elezione dell'artistico (ed eventualmente estetico, termine che però non restituisce la complessità che sembra delinarsi) come campo di discussione del retroterra epistemologico sottostante alle sfere altre del pensiero del nostro autore. Tutt'altro che, non ci si inganni, fondazione "trascendente" del politico e dello storico nell'estetico, ma allocazione laterale alle dimensioni ulteriori, di uno spazio dedicato alla valutazione dei presupposti e dei principi che muovono la natura degli oggetti considerati altrove. Di qui contemporaneamente, ci pare, l'interesse "costitutivo" del pensiero gramsciano per le arti (fin dagli scritti giornalistici), e l'indubitabile salto di qualità teorico che si registra all'altezza dei *Quaderni*. Il tutto, evidentemente, a fianco ad un interesse in senso stretto per la cifra e la qualità specifica del lavoro artistico.

Un passaggio risulta forse utile a conclusione di queste poche considerazioni metodologiche e meta-teoriche, che, in effetti, nel caso in esame non fuoriescono dalla problematica generale ma ne sono correlato indispensabile. Segnala Gramsci: "se si vuole studiare la nascita di una concezione del mondo che dal suo fondatore non è stata mai esposta sistematicamente occorre fare preliminarmente un lavoro filologico minuzioso [...]. Occorre, prima di tutto, ricostruire il processo di sviluppo intellettuale del pensatore dato per identificare gli elementi divenuti stabili e 'permanent', cioè che sono stati assunti come pensiero proprio, diverso e superiore al 'materiale' precedentemente studiato"⁵. E aggiunge: "la ricerca del *leit-motiv*, del ritmo del pensiero in sviluppo, deve essere più importante delle singole affermazioni casuali e degli aforismi staccati"⁶. In questo punto del Quaderno 16 dedicato a *questioni di metodo*, è stato notato un implicito confronto con la lezione di Benedetto Croce, evidente soprattutto dal riferimento marxiano ed engelsiano che conduce queste pagine, contro dunque la ricezione crociana: in questa sede però interessa discuterne preliminarmente gli assunti metodologici che rinviano alle questioni affrontate poco sopra ed esercitano significative ricadute sulle tre sezioni fondamentali di queste note, in particolare sul primo polo guidato dalla dicotomia tra forma e contenuto. Ad un primo stadio di ricostruzione filologica minuziosa dell'opera e della biografia intellettuale di un autore, sostiene Gramsci, deve però seguire una identificazione dei fattori "stabili e permanenti" di una totalità di pensiero, istanza di ambito "diverso e superiore al materiale precedentemente studiato", un materiale che è "stimolo" al processo di ricerca, non approdo di questo. Rapide battute che sembrano alludere ad una discontinuità tra la materia, il "materiale", e l'economia specifica che distribuisce entro una cornice logica gli elementi ed i motivi ricavati, i quali acquistano un senso proprio unicamente in ragione di tale spostamento e disposizione entro una trama. Ora, la seconda parte di questo paragrafo metodologico indica chiaramente l'intimo avversario dal quale la concezione abbozzata misura la

⁵ A. Gramsci, *Quaderni del carcere*. Edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino, 1975, pp. 1840-1841.

⁶ Ivi, p. 1842.

distanza, quello che con un parziale anacronismo potrebbe essere definito l'individualismo metodologico delle “singole affermazioni casuali” non in grado di restituire la pienezza del concetto: una lettura che non sembra escludere ipostatizzazioni speculative di matrice idealistica ma che, ad un tempo, appare un passo oltre. Con difficoltà assimilabili all'unità indifferenziata del concetto sembrano infatti i fattori “stabili e permanenti”, sempre plurali e differenziati, della riflessione. Più rilevante, ai fini del nostro interesse, è però il dettaglio, ancora meta-teorico, del passaggio tra materiale e forma complessiva del pensiero che separa i due piani di oggettività prevenendone l'isolamento.

Può adesso essere inserita in un contesto, pur minimale, la discussione gramsciana della dicotomia forma-contenuto. Al cospetto di una consolidata eredità il nostro autore si trova a riformulare assunzioni che in un percorso non immobile, ma indubbiamente attraversato dai tratti della continuità, rappresentato in estrema sintesi dalla linea che da De Sanctis conduce a Croce⁷, si ponevano quale ineludibile perno di un confronto. A titolo puramente esemplificativo si ricorderà la seconda lezione crociana inclusa nel *Breviario di estetica* e dedicata ai pregiudizi concernenti la sfera dell'arte, il primo dei quali è esattamente la distinzione tra forma e contenuto. Contestando ad un tempo coloro che identificano l'opera con il contenuto, così come quanti vi preferiscano un formalismo delle “belle forme” svincolato dal materiale da queste gestito, Croce teorizza l'unità “concreta e viva” delle due istanze attraverso la efficace formula secondo la quale “il sentimento senza l'immagine è cieco, e l'immagine senza il sentimento è vuota”. Complessivamente “[...] Parte non è il vano fantasticare, e non è la tumultuante passionalità, ma il superamento di questo atto mercé un altro atto, o, se piace, la sostituzione di questo tumulto con un altro tumulto, con l'anelito verso la formazione e la contemplazione, con le angosce e le gioie della creazione artistica. È indifferente perciò, o è cosa di mera opportunità terminologica, presentare l'arte come contenuto o come forma, purché s'intenda sempre che il contenuto è formato e la forma è riempita, che il sentimento è sentimento figurato e la figura è figura sentita”⁸. A tutto questo viene opposta da Gramsci una convinzione diffusa, sempre formulata problematicamente e non raramente applicata piuttosto che enunciata. Vi è in particolare un passo estremamente esplicito a questo proposito, quanto al tema in effetti piuttosto che all'orientamento del passaggio stesso. Rapide osservazioni in successione che muovono da una annotazione di respiro generale:

⁷ “E solamente per ossequio verso colui che fece valere meglio d'altri il concetto dell'autonomia dell'arte, e volle affermare quest'autonomia con la parola ‘forma’, contrapponendosi così all'astratto contenutismo dei filosofanti e moralisti come all'astratto formalismo degli accademici, – per ossequio, dico, al De Sanctis, – e altresì per la sempre urgente polemica contro i tentativi di confondere l'arte con altri modi di attività spirituale, si potrà chiamare l'Estetica dell'intuizione ‘Estetica della forma’” (B. Croce, *Breviario di estetica*, Roma-Bari, Laterza, 1982 [1913], p. 41). Tra le molte indicazioni possibili sul tema ci limitiamo a segnalare: R. Montano, *Arte, realtà e storia. L'estetica del Croce e il mondo dell'arte*, Venezia, Marsilio, 2003; P. D'Angelo, *L'estetica di Benedetto Croce*, Roma-Bari, Laterza, 1982; A. Leone de Castris, *Estetica e politica. Croce e Gramsci*, Milano, Franco Angeli, 1989; V. Stella, *Il giudizio dell'arte. La critica storico-estetica in Croce e i crociani*, Macerata, Quodlibet, 2005.

⁸ B. Croce, *Breviario di estetica*, cit., p. 41.

Amnesso che contenuto e forma sono la stessa cosa, ecc. ecc., non significa ancora che non si possa fare la distinzione tra contenuto e forma. Si può dire che chi insiste sul ‘contenuto’ in realtà lotta per una determinata cultura, per una determinata concezione del mondo contro altre culture e altre concezioni del mondo [...]”⁹.

Esordio del primo capoverso di un paragrafo di difficile delucidazione, se non attraverso un processo di segmentazione che invita, alla luce dei suoi approdi, ad invertire lo sviluppo delle considerazioni presenti sulla pagina. Il passaggio citato introduce una scissione tra i due poli della dicotomia crociana nella direzione di una maggiore rilevanza ed autonomia concessa al contenuto, sempre tenendo fermo un paradigma che allinea le due istanze, mentre di diritto le separa logicamente. Eppure l’insistenza sul contenuto, sostiene Gramsci, indica una operazione strategicamente più estesa che impegna una concezione dell’arte nella sua totalità, retroagendo così sul lato delle forme di apparizione di contenuti pur a rigore distinti. Ne emerge la domanda che lo stesso autore non tarda a porre: “si può parlare di una priorità del contenuto sulla forma? Se ne può parlare in questo senso, che l’opera d’arte è un processo e che i cambiamenti di contenuto sono anche cambiamenti di forma, ma è ‘più facile’ parlare di contenuto che di forma, perché il contenuto può essere ‘riassunto’ logicamente”¹⁰. Due osservazioni su queste righe: in primo luogo l’osservazione secondo cui “l’opera d’arte è un processo”, apparentemente fuggevole nell’economia della citazione, riformula per intero l’idea di prodotto artistico quale esito, letteralmente, di un “processo di produzione”, intuizione a lungo esplorata da Louis Althusser e Pierre Macherey. In secondo luogo, rovesciando ancora la microfisica del passo, ad una precedenza di comodo del contenuto, nel senso della sua “riproducibilità” come sintesi, si accompagna qualcosa come una distinzione relativa tra i due oggetti dell’analisi. Al mutare del contenuto, maggiormente suscettibile di trasformazioni orientate, segue di necessità una variazione della forma, o meglio, i cambiamenti del contenuto sono già da sempre incidenti sul disegno formale dello stesso. Viene a questo punto in soccorso il nostro autore: “quando si dice che il contenuto precede la forma si vuol dire semplicemente che, nell’elaborazione, i tentativi successivi vengono presentati col nome di contenuto, niente altro. Il primo contenuto che non soddisfaceva era anche forma e in realtà quando si è raggiunta la ‘forma’ soddisfacente anche il contenuto è cambiato”¹¹. La precedenza del contenuto è allora declinata al modo di una determinazione mobile e non necessaria, di un momento d’avvio della trasformazione piuttosto che come gerarchizzazione verticale degli elementi, fondazione o comando. In altri termini Gramsci individua una relazione di implicazione tra forma e contenuto che conserva rigorosamente la differenza specifica tra i suoi elementi¹². Qualcosa di più di una distinzione tra scissione

⁹ A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 1737.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*

¹² Non vi è qui lo spazio per indagare le ulteriori distinzioni gramsciane che affiancano queste prime elementari assunzioni. Si veda a titolo d’esempio: “Ecco allora che ‘contenuto e forma’ oltre che un significato ‘estetico’ hanno anche un significato ‘storico’. Forma ‘storica’ significa un determinato modo di pensare, non solo storico, ma ‘sobrio’, espressivo senza pugno in faccia, passionale senza che le passioni siano arrovellate all’Otello o al melodramma, senza la maschera teatrale, insomma” (ivi, p.

di diritto e fusione di fatto quale si è accennata poco sopra. Inizia così ad emergere una linea analitica irriducibile alle opzioni presenti nel contesto nel quale Gramsci si trova a ragionare e che, è la nostra tesi, assume una rilevanza epistemica che oltrepassa i confini della pagina presentata e del motivo centrale di questo primo asse di ricerca.

Il precipitato logico delle osservazioni su forma e contenuto diviene così rintracciabile in almeno due ulteriori problematizzazioni che l'autore propone attorno al discorso generale sull'arte e dell'arte. Procediamo con ordine a partire quindi dal secondo asse di ricerca annunciato in sede introduttiva: all'attenzione alla separazione, che non significa assenza di comunicazione, tra parti specularmente discernibili dell'opera, si affianca infatti l'inquadramento delle tendenze critiche storicamente esperite su questo piano entro più complessi insiemi contestuali, attraverso due punti d'accesso e due tipologie di mediazione. Da un lato la sfera dell'inserzione dell'opera sul prefigurato terreno della "produzione artistica", ossia nel rapporto con il difficile "oggetto teorico" dell'artista, nonché con l'universo complessivo del sociale; dall'altro la combinazione di forme, contenuti, opzioni critiche, quadri sociali, nello sviluppo segmentato ed ineguale del corso storico, cui la costruzione artistica può o meno compiutamente afferire tramite mediazioni soggettive e confluente congiunturali, secondo lo sguardo che risulta dalla elaborazione in atto. Il nesso argomentativo, se non logico-filosofico, con la direzione di ricerca precedentemente descritta è del tutto esplicito nella pagina gramsciana: "poiché nessuna opera d'arte può non avere un contenuto, cioè non essere legata a un mondo poetico e questo a un mondo intellettuale e morale, è evidente che i 'contenutisti' sono semplicemente i portatori di una nuova cultura, di un nuovo contenuto e i 'calligrafi' i portatori di un vecchio o diverso contenuto, di una vecchia o diversa cultura (a parte ogni questione di valore su questi contenuti o 'culture' per il momento, sebbene in realtà è proprio il valore delle culture in contrasto e la superiorità di una sull'altra che decide del contrasto)"¹³. Pur non potendo indagare sul motivo sollevato dal passo come questo meriterebbe, occorre qui segnalare come le righe appena ricordate risultino ideale chiarificazione del passaggio rilevato in precedenza a proposito della scansione temporale delle tendenze critiche e degli stili letterari. Ancora una volta il contenuto, ed i correlati "contenutisti", è colto come punto di applicazione e manifestazione di superficie di trasformazioni storiche, epistemologicamente isolabile ma non privo di ricadute sulla forma. In altri termini, il contenuto sembra rappresentare per Gramsci il momento di ancoraggio del prodotto artistico al reale, non però in quanto presenza del mondo dentro una certa arte contrapposta ad un vuoto formalismo, ma piuttosto come sezione del discorso artistico sulla quale agisce la connessione con le sfere altre dell'esperienza storica, successivamente ricadendo su un livello anche formale. Il punto a partire dal quale, ancora, l'esterno, l'estrinseco, "attraversa" l'opera. Entro le creazioni dei "contenutisti" agisce un contenuto, e dunque un mondo sociale, differente e successivo, rispetto alla congiuntura che anima i contenuti dei "calligrafi", e questo decide dell'interna disposizione e gerarchia delle relazioni tra forma e contenuto. Una volta delucidato un

1738).

¹³ Ivi, p. 1777.

tale aspetto preme però allo scrittore interrogarsi su “come” l’attraversamento, correlato interno della scansione esterna, avvenga. Appare già, ad una sommaria intuizione, una flagrante incommensurabilità tra una prospettiva così intrinsecamente differenziata ed una ipotesi di inclusione storica intesa come manifestazione di superficie, riduzione, di volta in volta, dell’opera, dell’artista, della tendenza, ad epifenomeno del contesto. Si dovrebbe valutare quanto un prototipo composto in tal modo, che alla contemporaneità affianca una già data omogeneità, debba ad una ascendenza hegeliana e quanto risenta, piuttosto, di mediazioni, ancora una volta prossime all’esperienza gramsciana, ed in seguito mobilitate e nobilitate attraverso il nome dell’autore della *Fenomenologia*. Il riferimento necessario è, ancora una volta, all’orizzonte crociano. Ma ad oltrepassare la questione risulta ausiliaria proprio la proposta gramsciana, largamente irriducibile a filiazioni di questo genere. L’avvicinamento al problema dell’integrazione dell’emergere puntuale del prodotto artistico nel corso storico presenta tratti di omologia con la trattazione concernente le divisioni intrinseche:

Il problema quindi è di “storicità” dell’arte, di “storicità e perpetuità” nel tempo stesso, è di ricerca del fatto se il fatto bruto, economico-politico, di forza, abbia (e possa) subito l’elaborazione ulteriore che si esprime nell’arte o se invece si tratti di pura economicità inelaborabile artisticamente in modo originale in quanto l’elaborazione precedente già contiene il nuovo contenuto, che è nuovo solo cronologicamente. Può avvenire infatti, dato che ogni complesso nazionale è una combinazione spesso eterogenea di elementi, che gli intellettuali di esso, per il loro carattere cosmopolitico, non coincidano col contenuto nazionale, ma con un contenuto preso a prestito da altri complessi nazionali o addirittura cosmopoliticamente astratto¹⁴.

Inutile sottolineare la rilevanza sistematica di queste riflessioni: riformulare il problema della storicità dell’arte come interrogazione della possibilità di “elaborazione” del bruto fatto economico e politico, significa mettere a tema niente meno che i rapporti, in termini classicamente marxiani, tra le istanze interne ai modi di produzione (e, a ben vedere, anche tra le molteplici sezioni della sovrastruttura). Ciò che più rileva in questa sede è osservare come nella prima metà del passo la categoria (o meglio, l’immagine) della “elaborazione” sia utilizzata strategicamente al fine di mediare tra risultato dello sforzo artistico e materiale su cui è andato ad incidere, e come, contestualmente, la seconda metà colga le opportunità aperte da tale mossa. L’intellettuale, altra categoria che nell’economia del discorso in oggetto assume carattere puramente funzionale, è in primo luogo costituito di variegata influenza e, secondariamente, è universo ristretto, puntuale, frutto di una selezione di contenuti non sovrapponibile ad una cornice omogenea, in ragione del suo connotato intimamente cosmopolitico. Il risultato artistico dunque è sempre esito di un processo diseguale di integrazione tra contenuti propri di luoghi differenti, che riflettono tempi differenti, articolazione organica ma circoscritta di elementi eterogenei e non riducibili ad una qualche unità, ancora, di luogo, di tempo, di coscienza soggettiva adesso propriamente funzione di questa pluralità¹⁵. Il percorso

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Considerazioni del tutto coerenti con momenti della riflessione strettamente storico-politica di Gramsci. Si veda ad esempio il tema dell’ineguale conformazione politica tra le nazioni studiata da Gramsci a partire dalla lezione machiavelliana: “Su Machiavelli opera l’esempio della Francia e della

intellettuale e strettamente poetico leopardiano incorpora per Gramsci l'insieme dei fattori indicati, mostrando inoltre qualche cosa come una, invero audace nell'interpretazione dell'autore, dialettica tra rapporti di produzione e forze produttive "artistiche"¹⁶. "Così il Leopardi si può dire il poeta della disperazione portata in certi spiriti dal sensismo settecentesco, a cui in Italia non corrispondeva lo sviluppo di forze e lotte materiali e politiche caratteristico dei paesi in cui il sensismo era forma culturale organica. *Quando nel paese arretrato, le forze civili corrispondenti alla forma culturale si affermano e si espandono, è certo che esse non possono creare una nuova originale letteratura, non solo, ma anzi (è naturale) che ci sia un 'calligrafismo' cioè, in realtà, uno scetticismo diffuso e generico per ogni 'contenuto' passionale serio e profondo*"¹⁷.

Come probabilmente evidente a questa altezza le direzioni di ricerca attorno ad un pensiero gramsciano dell'arte risultano scissi unicamente in vista di un ordine espositivo preliminare il cui compito è delineare una prospettiva piuttosto che condurre immediatamente ad una chiusura della problematica. In questa chiave è consentito forse separare dal principio di non contemporaneità rinvenuto in nuce nelle righe dedicate dal nostro autore al tema della storicità dell'arte alcune annotazioni a proposito della, si potrebbe dire, storicità dell'artista. Una figura che è elemento funzionale proprio a quel pensiero della integrazione temporale differita che si è tentato di analizzare, ma che presenta ulteriori interrogativi che meritano qualche cenno ulteriore. Polemizzando sul tema della letteratura popolare Gramsci denuncia l'ovvietà di alcune valutazioni: "è certo che il popolo vuole un'arte 'storica' (se non si vuole impiegare la parola 'sociale'), cioè vuol un'arte espressa in termini di cultura 'comprensibili', cioè universali, o 'obbiettivi', o 'storici' o 'sociali' che è la stessa cosa"¹⁸. Ma l'universalismo (parziale) del nazionale-popolare in letteratura è piuttosto approdo che punto di partenza, esito di un processo la cui descrizione in un quadro metodologicamente individualistico o riconducibile alle manifestazioni dirette di cui si è dato conto poco sopra, appare del tutto insoddisfacente. Deve precisarsi, una volta di più, il nesso, questa volta immediatamente osservato, tra

Spagna, che hanno raggiunto una forte unità statale territoriale; il Machiavelli fa un "paragone ellittico" (per usare l'espressione crociana) e desume le regole per uno stato forte in generale e italiano in particolare. Machiavelli è uomo tutto della sua epoca; e la sua scienza politica rappresenta la filosofia del tempo, che tende all'organizzazione delle monarchie nazionali assolute, la forma politica che permette e facilita un ulteriore sviluppo delle forze produttive borghesi. In Machiavelli si può scoprire *in nuce* la separazione dei poteri e il parlamentarismo (il regime rappresentativo): la sua 'ferocia' è rivolta contro i residui del mondo feudale, non contro le classi progressive. Il Principe deve porre termine all'anarchia feudale; e ciò fa il Valentino in Romagna, appoggiandosi sulle classi produttive, mercanti e contadini" (ivi, p. 1572).

¹⁶ In cui, per alcuni aspetti, sembra risorgere un livellamento dell'artistico sull'economico-sociale esplicitamente respinto nel medesimo contesto.

¹⁷ "Pertanto il 'calligrafismo' sarà la letteratura organica di tali complessi nazionali, che come Lao-tse, nascono già vecchi di ottanta anni, senza freschezza e spontaneità di sentimento, senza 'romanticismi' ma anche senza 'classicismi' o con un romanticismo di maniera, in cui la rozzezza iniziale delle passioni è quella delle 'estati di San Martino', di un vecchio voronovizzato, non di una virilità o mascolinità irrompente, così come il classicismo sarà anch'esso di maniera, 'calligrafismo' appunto, mera forma come una livrea da maggiordomo. Avremo 'strapaese' e 'stracittà', e lo 'stra' avrà più significato di quanto non sembri" (ivi, p. 1572, corsivo mio).

¹⁸ Ivi, p. 1686.

artista e storia. Primariamente allora sono proprio l'empirismo e l'individualismo tipici dell'estetica crociana a dover essere criticati: “il Croce risponde, su per giù; per ricordare le proprie opere, dato che, secondo l'estetica crociana, l'opera d'arte è ‘perfetta’ anche già e solo nel cervello dell'artista. Ciò che potrebbe ammettersi approssimativamente e in un certo senso. Ma solo approssimativamente e in un certo senso. In realtà si ricade nella quistione della ‘natura dell'uomo’ e nella quistione ‘cos'è l'individuo?’. Se non si può pensare l'individuo fuori della società, e quindi se non si può pensare nessun individuo che non sia storicamente determinato, è evidente che ogni individuo e anche l'artista, e ogni sua attività, non può essere pensata fuori della società, di una società determinata”¹⁹. Lungo passo di ovvia presa di distanza, citato per intero al fine di rilevarne l'insufficienza: il fine gramsciano sembra essere infatti estremamente più ambizioso di un semplice allontanamento dal paradigma appena menzionato, ma una tale ambizione presenta più di una incognita, espressiva e strettamente epistemologica²⁰. Subito in coda alle righe citate, Gramsci tenta di delineare una ipotesi di risposta, la cui oscurità può forse essere aggirata integrandone la lettera ai passaggi argomentativi cui siamo pervenuti fino a questo momento.

L'artista pertanto non scrive o dipinge, ecc., cioè non “segna” esteriormente i suoi fantasmi solo per “un suo ricordo”, per poter rivivere l'istante della creazione, ma è artista solo in quanto “segna” esteriormente, oggettivizza, storicizza i suoi fantasmi. Ma ogni individuo-artista è tale in modo più o meno largo e comprensivo, più o meno “storico” o “sociale”²¹.

Se dal punto di accesso dell'asse della “storicità” il punto di rottura è costituito dalla dislocazione dell'artista a filtro, si direbbe non intenzionale, di contenuti e parti dell'esperienza sfalsate ed irriducibili ad una omogenea dimensione congiunturale, la medesima figura colta attraverso le lenti sincroniche della meditazione attorno allo slittamento tra cognizione e riproduzione, al processo della produzione artistica, sembra investita di una carica apparentemente inversa, al contrario complementare. Ad uno sguardo di superficie in effetti la partizione ed estrazione dei contenuti storici si configura come il rovescio della reintegrazione pratica e temporalizzazione nell'approdo creativo dei “fantasmi” individuali. In realtà l'autore sembra suggerire una continuità, verificabile e compiutamente istituibile solo attraverso l'interpretazione teorica, tra una prima metà quale movimento unitario definito dalla ricezione dei fattori storicamente dati in modo per buona parte indipendente dall'esperienza diretta dell'artista, ed una seconda metà di riarticolazione secondo finalità ed esigenze non primariamente soggettive ma, ancora una volta, storicamente determinate. Qui storico diviene il processo, mentre i contenuti si presentano in forma elaborata e singolarmente indiretta, e storico, infine, è il risultato, il precipitato materiale della costruzione intellettuale. Storica è dunque la collocazione dell'artista in due sensi, ricezione diseguale e attitudine

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ne conclude Gramsci: “l'estetica del Croce ha determinato molte degenerazioni artistiche, e non è poi vero che ciò sia avvenuto sempre contro le intenzioni e lo spirito dell'estetica crociana stessa; per molte degenerazioni, sì, ma non per tutte, e specialmente per questa fondamentale, dell'individualismo artistico espressivo antistorico (o antisociale, o anti-nazionalepopolare)” (*ibidem*).

²¹ *Ibidem*.

costruttiva, e storico è l'esito, ricaduta oggettiva della vicenda interna (come detto in parte) dell'autore.

Tre assi di ricerca, quelli rapidamente esaminati, la cui separazione è funzionale a costituire un protocollo di lettura della lezione gramsciana sul motivo dell'arte, molto più estesa rispetto a quanto sommariamente ricordato. Un programma generale nel quale la meditazione dispersa di Louis Althusser sui medesimi temi può occupare un ruolo non periferico.

2. Il "filtro" althusseriano

Scrivo Franca Madonia a Louis Althusser il 4 agosto 1962:

Certes, si l'on part, dans l'art, du précepte orthodoxe marxiste de la XI^e thèse sur Feuerbach qu'il ne s'agit pas seulement d'interpréter le monde mais de le transformer, il y a bien peu de choses qui tiennent la route [...]. Soit, je suis d'accord avec la onzième thèse, comme avec l'interprétation des classiques, moins sur le fait que ce qui est reconnu leur suffire, la vision critique, puisse être accepté comme une méthode recevable pour les auteurs contemporains; il est certain que si l'on n'accepte pas ce principe tout l'art moderne [...] est à rejeter [...]²².

Nella lettera di cui è brevemente richiamato l'esordio è presente buona parte della successiva riflessione althusseriana attorno alle arti protagonista del più celebre dei testi riconducibili a questa sezione degli interessi del filosofo, quelle note sul teatro materialista svolte a partire dalla visione della rappresentazione parigina de *El nost Milan* diretta da Giorgio Strehler, tradizionalmente considerate saggio minore della raccolta *Pour Marx*, ed al contrario perno e centro di gravità dell'insieme, come solo recentemente è stato compiutamente stabilito. Se infatti l'esigenza di un superamento del canone estetico condiviso nei partiti della Terza Internazionale, il rigido "contenutismo" ricavato da una tra le letture possibili della undicesima tesi marxiana su Feuerbach, è al centro della apparizione dell'interesse althusseriano, la espansione e crescita della rilevanza teorica di questi motivi nel campo complessivo del pensiero dell'autore produrranno l'apparizione di sfumature e livelli ulteriori rispetto a questo momento d'avvio. Ancora in una lettera a Franca del 15 giugno 1962 si trova la prima registrazione in assoluto della visione de *El nost Milan*, che indurrà Althusser a spostare il fuoco di interesse sul rapporto tra rappresentazione e storia, o meglio, sulla rappresentazione del tempo storico, originamente riformulata dalla messa in scena strehleriana. Primo e secondo asse della ricerca applicata sui quaderni gramsciani si ripropongono qui in posizioni di indubitabile rilevanza. A questi se ne accompagna un terzo, relativo al ruolo occupato dalla soggettività entro le forme artistiche, che Althusser indaga con particolare attenzione nel saggio dedicato a Leonardo Cremonini. La complessità della materia impone ancora una volta una selezione rigida e con elementi di arbitrarietà, ancora nel senso della presentazione di un programma orientato di lettura, al quale però devono

²² L. Althusser, *Lettres à Franca (1961-1973)*, Édition établie, annotée et présentée par F. Matheron et Y. Moulrier Boutang, Paris, Stock/Imec, 1998, p. 202.

essere affiancate preliminarmente alcune osservazioni: come ha ampiamente documentato Warren Montag infatti la produzione althusseriana in questo campo conosce uno sviluppo interno notevole, momenti di discontinuità, arretramento, evoluzione. In questo senso la dispersione e la natura spesso occasionale dei documenti considerati sembra suggerire un fondamentale disordine della materia: a questa impressione, così come Montag oppone una minuziosa ricostruzione storica²³, la nostra prospettiva vuole sostituire l'individuazione di una logica e di un interesse primario, al prezzo però di una compressione dello spazio dedicato ad alcuni snodi di interesse ed a testi ed influenze cruciali: scritti quali la *réponse à André Daspre*, il ruolo degli studi di Pierre Macherey attorno ad esempio a *Lénine critique de Tolstoï* che giungono all'importante volume *Pour une théorie de la production littéraire*²⁴, non potranno qui trovare adeguata trattazione. Infine, ultima osservazione preliminare, anche per il pensiero althusseriano risulterà indispensabile porre attenzione sulla integrazione tra i motivi individuati, presi in una matrice teorica che li utilizza, non certo per parlare d'altro, ma entro un quadro di interessi complessi, in grado di dislocare l'arte in sfere specifiche della riflessione e della pratica storica, così da pensarne la posizione in rapporto ad istanze altre aggirando il rischio dell'isolamento. Una convinzione che Althusser rintraccia nella riforma della tecnica teatrale da parte di Bertolt Brecht: "il semble ainsi de parler seulement de technique. Mais il n'y a pas de technique toute nue: une technique est toujours insérée dans une pratique, elle est toujours la technique d'une pratique. L[es] révolutions[s] de Brecht dans la technique théâtrale doivent être comprises comme des effets d'une révolution dans la *pratique* théâtrale. Cela est tout à fait clair dans les textes de Brecht: ses réformes de la technique théâtrale sont toujours liées à une conception d'ensemble de la mise en scène, elle-même liée à une conception du sujet, elle-même liée à une conception du rapport scène-public, acteurs-public, elle-même liée à une conception du rapport théâtre-histoire, elle-même liée à une conception philosophique"²⁵.

Nella cornice althusseriana di indagine dei fenomeni artistici i tre momenti che conducono queste note si presentano ancor più intimamente imbrigliati rispetto allo sguardo gramsciano: ne consegue un indispensabile lavoro interpretativo. Naturalmente

²³ "Such an approach will allow us to set aside in advance the notion, common to Althusser's detractors and admirers alike, that is work as a whole is characterized by a fundamental unity and coherence. [...] We will begin with the following observation: what we have called Althusser's most productive period coincided with new-found interest in contemporary painting and literature, particularly drama. This meant, among other things, that at the very moment he began radically and publicly to take his distance from the traditional Communist positions on philosophy, so he came to question what passed for Marxist theory of art" (W. Montag, *Louis Althusser*, London-New York, Palgrave Macmillan, 2002, p. 17). Si veda anche il recente: Id., *Althusser and His Contemporaries: Philosophy's Perpetual War*, Durham, Duke University Press, 2013.

²⁴ P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966. Si potrebbe dire che non trova spazio nel nostro testo la, indubbiamente fondamentale, rottura del '66, che ha un ruolo probabilmente non di secondo piano nel processo che conduce alla stesura dei testi filosofico-politici a cavallo dei due decenni.

²⁵ L. Althusser, *Sur Brecht et Marx*, in Id., *Écrits philosophiques et politiques*, Tome II, Paris, Stock/Imec, 1995, p. 565.

però le esigenze teoriche incorporate in ognuna delle sezioni della tripartizione proposta affiorano alla superficie del testo althusseriano con una perspicuità del tutto assente nei *Quaderni* gramsciani. Si consideri ad esempio il primo nodo concettuale affrontato in precedenza, la dicotomia rigida tra forme e contenuti: già a partire dalla lettera richiamata poco sopra si osservano suggestioni che, come detto, muoveranno l'intero arco delle considerazioni successive del filosofo francese. Scrive ancora Franca Madonia: “ils ne se demandent pas si tel élément pictural abstrait ou informel, est meilleur que tel autre, ils refusent la peinture abstraite et informelle en soi, récusant l'importance ou la validité de ce tournant qui s'est produit ces dix dernières années dans le milieu artistique [...]. Mais pour moi, la grande transformation qui s'est opérée, la grande révolution, c'est celle qui se situe justement dans la forme”²⁶. Una apertura all'astratto e all'informale recepita integralmente da Althusser, il quale a partire da queste impressioni inizierà (verosimilmente si tratta di un processo speculativo già in divenire a questa altezza) a considerare le ricadute teoriche e politiche dirette di un'arte il cui segno distintivo è lo spostamento dei confini formali dati. I due scritti, in particolare, *Sur Brecht et Marx* (1968) e *Cremonini, peintre de l'abstrait* (1964-1966) rappresentano l'evoluzione di queste valutazioni: nel primo Althusser situa lo slittamento, la rottura brechtiana su un piano analogo alla discontinuità marxiana, quello dei rapporti interni alla totalità. Più esattamente viene notato come Brecht nella teoria non organizza ma identifica scienza, teatro e filosofia (riconoscimento e conoscenza) mentre nella pratica e nella tecnica teatrale queste vengano dislocate e integrate mediante un diverso utilizzo proprio della tecnologia del riconoscimento. Un movimento formale che è funzionale ad una variazione dei contenuti, il cui interesse primario è mostrare la fragilità di condizioni di classe ideologicamente determinate. A Madonia, la quale scriveva “prenons Brecht, par exemple [...]: son caractère extraordinaire tient à sa façon de dire les choses [...]”²⁷, Althusser indirettamente risponde: “il ne s'agit pas de changer de place, de déplacer quelques petits éléments dans le jeu des acteurs, il s'agit d'un déplacement qui affecte l'ensemble des conditions du théâtre”²⁸.

Immediatamente è possibile derivare da questi rapidi cenni presenti nel carteggio e nei brevi scritti di argomento “estetico” il nesso di dipendenza che questa fondamentale mutazione, pur generalissima ed internamente variata nel corso di un decennio, produce sulle parti ulteriori del nostro ristretto lavoro di interrogazione teorica: il primato

²⁶ L. Althusser, *Lettres à Franca*, cit., p. 202.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Quali siano le conseguenze di un tale spostamento Althusser non tarda a rilevarlo: “Parmi tous ces déplacements, il existe un déplacement fondamental, qui est la cause de tous les autres et résume en même temps tous les autres: le *déplacement du point de vue*. La grande leçon de Marx et de Brecht est qu'il faut déplacer le point de vue général à partir duquel toutes les questions de la philosophie et du théâtre sont considérées. Il faut abandonner le point de vue de l'interprétation spéculative du monde (philosophie) ou de la jouissance esthétique culinaire (théâtre), et se déplacer, pour occuper une autre place, qui est, en gros, celle de la *politique*” (L. Althusser, *Sur Brecht et Marx*, cit., pp. 569-570). Naturalmente una tale insistenza sull'istanza del politico dovrebbe essere vagliata alla luce della fase specifica del pensiero althusseriano del momento, già in parte distante dal primato dell'epistemologico che segna l'avvio della riflessione sull'arte all'inizio degli anni Sessanta. Ciò che però tiene assieme i due momenti è l'interesse teorico per una mediazione e relazione non fusionale tra forme e contenuti.

epistemologico e politico della dislocazione formale produce adesso un arretramento del lavoro, in particolare letterario e pittorico, dell'arte sullo sfondo impersonale che determina le relazioni sia diacroniche che sincroniche tra gli oggetti narrativi, le soggettività, il mondo, la conformazione della percezione entro la scena e l'effetto che si intende ottenere sul pubblico. In questa chiave statica e dinamica subiscono un rivolgimento analogo che ne amplia ed intensifica il ruolo: il passaggio teorico (e tecnico-pratico) che sottrae centralità alla posizione della soggettività ricollocandola altrove, *à la cantonade*, investe da un lato il livello della storia, attraverso, ad esempio, la capacità della messa in scena strehleriana, di invertire l'ordine gerarchico tradizionale dei fattori del melodramma, sottolineando la distanza e la separazione tra un tempo individualizzato dei protagonisti, ed un tempo, con connotati inversi, dello sfondo storico e delle unità collettive²⁹; dall'altro la costituzione delle soggettività in senso stretto revocando in questione l'intenzionalità e la potenza attiva dei singoli attraverso uno slittamento dal tradizionale rapporto coscienza-mondo al dualismo incoscio-coscienza. Il retroterra incoscio collocato in primo piano, per citare ancora una volta dagli esempi di Madonia-Althusser, dal teatro beckettiano o dalla pittura disgregatrice della soggettività di Leonardo Cremonini, in modalità omologhe alla pluralità ed estraneità dei tempi strehleriana, induce così a valutare la portata teorica e politica di un tale rivolgimento formale, ed a ripensare i nessi di dipendenza che le trasformazioni sul piano tecnico e della pratica artistica possono investire³⁰. “Prenons Beckett si différent de Brecht; eh bien, même chez lui il n’y a plus de drame intime, plus de drame de la conscience comme opposée au monde: la subjectivité ne l’intéresse ni de près ni de loin, et la conscience n’est pas laceration (blessure) personnelle [...] elle est une conscience absente, une conscience qui agit sur un fond encore non spécifié”³¹. Una suggestione da parte di Franca, che affianca a Brecht un autore del tutto esterno ai riferimenti della critica d'arte d'ispirazione marxista dell'epoca come Beckett, sviluppata da Althusser nei due sensi indicati, sincronico (rapporto incoscio-coscienza) e diacronico (rapporto soggettività-temporalità). Al centro del primo la figura pittorica “dell'astratto”: “toute l’histoire personnelle de la peinture de Cremonini n’est que le commentaire de cette nécessité: la

²⁹ “Althusser ritiene essenziale ad ogni tentativo teatrale di carattere materialista proprio quella struttura *dissymétrique e décentrée* che ha colto all'opera in *El nost Milan*. In alcune grandi opere di Brecht come *Madre coraggio* e *La vita di Galileo* funziona secondo Althusser la medesima struttura latente che consente la critica delle illusioni della coscienza ‘attraverso la sconcertante realtà che le è sottesa’ [...]” (V. Morfino, *Escatologia à la cantonade. Althusser oltre Derrida*, “Décalages”, Vol. 1, 2012, n. 1, p. 8).

³⁰ Un nesso sottolineato chiaramente ad esempio nel lavoro di Warren Montag: “The emptiness of their time is directly related to the dead time of Bertolazzi’s characters, the dead time of those without property, the unemployed and the penniless, a time without significance or event. What is extraordinary about Beckett is that what we might call the realist effects of his work are produced precisely by the placing of historical, social reality *à la cantonade*, in the wings, in the margins, offstage, so that we, faced with the catastrophic consequences (most often denied by the very characters who suffer them), must reconstruct their causes. Through the displacement carried out by Beckett’s plays they not only confront us with the humanist ideology that we ‘live’ as reality but they show that the very quest to define human nature as it is outside of and prior to society is a form of denial” (W. Montag, *Louis Althusser*, cit., p. 34).

³¹ L. Althusser, *Lettres à Franca*, cit., pp. 202-203.

réfutation de la pure subjectivité de la production, reflet en miroir de la subjectivité de la consommation”³². Esigenza che si traduce in un rivolgimento concettuale così descritto da Althusser: “les hommes et leurs objets nous renvoient aux objets et leurs hommes, et vice versa, sans fin. Pourtant le sens de ce cercle est fixé, à la cantonade, par sa *différence*: cette différence n’est rien d’autre que la présence, à côté du cercle, des grandes *verticales* de la pesanteur, qui ‘figurent’ *autre chose* que le renvoi perpétuel des individus-humains aux individus-objets [...]: la détermination de ce cercle par sa *différence*, par une autre structure, *non circulaire*, par une loi d’une toute autre nature, pesanteur irréductible à toute Genèse, et qui hante désormais, de son *absence déterminée*, toutes les toiles de Cremonini”³³. Contestualmente alla nuova disposizione dell’individuale in rapporto ad altro, a strutture differenti, alla contrapposizione tra sistemi circolari-ideologici caratterizzati dal ricorsivo rinvio reciproco tra soggetto e mondo e strutture non circolari ad immagine delle determinazioni generali costruttive di una individualità assente, Althusser affianca una dualità concernente la sfera, come detto, dei tempi: “le paradoxe de *El nost Milan* est que la dialectique s’y joue pour ainsi dire latéralement, à la cantonade, quelque part dans un coin de scène et à la fin des actes: cette dialectique (pourtant indispensable, semblait-il, à toute oeuvre théâtrale) nous avons beau l’attendre: les personnages s’en moquent. [...] Si la dialectique d’*El nost Milan* se joue à la cantonade, dans un coin de scène, c’est qu’elle n’est rien d’autre que la dialectique d’une conscience [...]. Et c’est pourquoi sa destruction est condition préalable de toute dialectique réelle”³⁴. La temporalità dei soggetti, dei protagonisti del melodramma, deve essere dislocata, evacuata dal centro della scena, al fine di permettere l’emergenza di una temporalità di segno differente, irriducibile alla circolarità degli individui, della loro coscienza, della loro dialettica.

Alludere ad una rilettura delle tesi gramsciane sull’arte operata attraverso un filtro althusseriano è dunque ipotesi densa di rischi e di difficoltà³⁵: non è lontano infatti il pericolo di una tendenziale identificazione tra prospettive del tutto non sovrapponibili, le quali però, anche a causa del loro stato non completamente affinato, si prestano ad eccessi interpretativi. Il presente lavoro non intende su questo terreno proporre risposte definitive, ma proporsi come ausilio alla costruzione di un punto di vista e di un programma di ricerca, che, certamente, superi la tradizionale rigida opposizione teorica che ha a lungo connotato le proposte comparative tra gli autori considerati. La ricerca gramsciana di istanze e livelli intermedi, contro le manifestazioni dirette di opzioni dialettiche tra le più lineari, e la tendenziale emersione dello spazio vuoto³⁶, della distanza

³² L. Althusser, *Cremonini, peintre de l’abstrait*, in Id., *Écrits philosophiques et politiques*, Tome II, cit., p. 597.

³³ Ivi, p. 601.

³⁴ L. Althusser, “Le ‘Piccolo’, Bertolazzi et Brecht (Notes sur une théâtre matérialiste)”, in Id., *Pour Marx*, Paris, Maspero, 1965, p. 138.

³⁵ In altro contesto la questione è stata indagata da Vittorio Morfino, con particolare riferimento a due importanti lavori di Fabio Frosini e Peter Thomas. Si veda: V. Morfino, *Lire Gramsci après Althusser*, “Décalages”, Vol. 1, 2012, n. 2; F. Frosini, *Da Gramsci a Marx. Ideologia, verità e politica*, Roma, DeriveApprodi, 2009; P. D. Thomas, *The Gramscian Moment. Philosophy, Hegemony and Marxism*, Leiden-Boston, Brill, 2009.

³⁶ Attorno a questi motivi ruota l’esplorazione del rapporto, particolarmente complesso, tra il pensiero althusseriano e l’opera di Jacques Derrida: “Does not literature express thoughts, beliefs, images, all of

e della differenza di matrice althusseriana contro il piano unificato dell'empirismo non dichiarato della critica marxista tradizionale, non sono, come ben si vede, progetti identici, ma la cui commensurabilità appare forse misurabile proprio attorno ai tre assi indicati. Articolazione, piuttosto che gerarchizzazione, del nesso forma-contenuto, integrazione mediata entro la congiuntura storica, dislocazione della produzione artistica e delle soggettività entro i prodotti estetici, sembrano movimenti, presenti in entrambi gli autori, tesi verso la costruzione di una posizione peculiare della sfera artistica, dotata di una significativa autonomia (relativa), ed alla valutazione del precipitato che questo ambito offre alla comprensione della politica, della società, della storia.

which originate in the mind before they are given outward expression? Here, Althusser follows Derrida in arguing that there is no interiority, no realm outside of and prior to the materiality of discourse. No matter how far back we trace an idea, we find only words, behind the signifier only another signifier. There is no spirit behind the letter” (W. Montag, *Louis Althusser*, cit., p. 67). Si veda a questo proposito la convincente messa a punto, già ricordata, di Vittorio Morfino: “In *Posizioni* Derrida aveva affermato che il discorso sulla pluralità dei tempi althusseriana non può che darsi nella forma del concetto e, quindi, che finire per ricadere nella metafisica. Ma qui forse Derrida è prigioniero di una concezione del tempo che vorrebbe eludere, è prigioniero di un'epocalizzazione della metafisica in fondo lineare ed espressiva. Vi è concetto anche al di fuori della metafisica, in Spinoza certo, ma anche in quella tradizione che in uno scritto postumo Althusser definirà del materialismo dell'incontro: Lucrezio, Machiavelli e altri ancora” (V. Morfino, *Escatologia à la cantonade*, cit., pp. 13-14). Cfr. inoltre É. Balibar, “Eschatology versus teleology: the suspended dialogue between Derrida and Althusser”, in P. Cheah, S. Guerlac (a cura di), *Derrida and the time of the political*, Durham, Duke University Press, 2009, pp. 57-74.