

Il Canto X dell'*Inferno*. Una chiosa alla «piccola scoperta» dantesca di Gramsci

Sulle prime pagine del quarto quaderno carcerario¹ Gramsci annota dei pensieri riguardanti una sua «piccola scoperta» – una disamina dell'intersezione fra gli episodi di Cavalcante de' Cavalcanti e Farinata degli Uberti, capo della consorteria ghibellina, nel Canto X della *Divina commedia* – atta a suo parere, almeno inizialmente, a minare alla base il sistema estetico-filosofico di Benedetto Croce.

Alla fine, e come avremo modo di vedere, Gramsci accantona questo progetto. Si rende conto che non riuscirà a realizzare ciò che si era prefissato. Tuttavia, meritano una attenta lettura queste undici note raggruppate sotto il titolo «Il canto decimo dell'*Inferno*» (Q4 §78-88, 516-30) perché permettono di desumere l'ascendenza di un metodo storico-critico atto ad analizzare opere letterarie, elementi del quale Gramsci ebbe modo di mutuare – oltre che alle lezioni del suo professore di letteratura italiana all'Università di Torino Umberto Cosmo,

¹ Nel caso specifico del quarto quaderno, Francioni (1984) ha dimostrato che nell'edizione critica del 1975 dei *Quaderni del carcere* il testo non è stato riprodotto così come era stato scritto da Gramsci. Per questo nell'Edizione nazionale dei primi quattro *Quaderni del carcere* diretta da Francioni sono stati corretti l'ordine e la numerazione degli appunti; le note su “Il canto decimo dell'*Inferno*” sono le prime del quaderno (si trovano alle pp. 639-56 dell'Edizione nazionale). Tuttavia, data la maggior diffusione e reperibilità, mi servo in quanto segue (anzi, in tutto il presente testo) della numerazione dell'edizione curata dal Gerratana.

dal mentore Matteo Bartoli, dalla lettura delle opere di Francesco De Sanctis – dallo storico d'arte Pietro Toesca.

Il dramma di Cavalcante

Per capire il dramma del padre del rinomato poeta stilnovistico Guido Cavalcanti, fraterno amico di Dante Alighieri, chi legge il Poema ha bisogno della delucidazione *post eventum* di Farinata intorno al contrappasso inflitto agli eresiarchi. Come spiega il grande ghibellino al viandante, gli eretici ricordano il passato e possono prevedere il futuro. Però, poiché avevano vissuto nel presente, rifiutando cioè l'esistenza di una vita ultraterrena, nell'Inferno è negata loro la consapevolezza di quanto sta accadendo nel mondo dei vivi. Per Benedetto Croce, poiché il tormento di Cavalcante non è rappresentato direttamente (quindi non è comprensibile senza il chiarimento di Farinata, successivo alla scomparsa di Cavalcante nella tomba), l'episodio non è un brano 'lirico'. È da considerarsi «struttura», cioè non «poesia». Secondo Gramsci invece la spiegazione di Farinata permette a chi legge di partecipare all'angoscia di Cavalcante – a suo avviso il dialogo fra Cavalcante e il pellegrino e la chiarificazione di Farinata si completano a vicenda – e perciò offusca la distinzione fra 'poesia' e 'non poesia', pietra angolare della critica crociana.

La rappresentazione dantesca del tormento di Cavalcante ricorda al recluso quella «del quadro pompeiano in cui Medea assiste all'uccisione dei figli avuti da Giasone» (*Ldc*, 648), discusso all'Università di Torino dallo storico dell'arte Pietro Toesca in un corso seguito da uditori dal giovane Gramsci nell'anno accademico 1912-1913 (*Ldc*, 647-48)².

Il sofferto, tacito dolore di un genitore dinanzi alla morte imminente dei propri figli è per Toesca «un modo di esprimersi degli antichi» (*Ldc*, 648): definizione con cui si designa un dramma umano condivisibile, a prescindere dal luogo e dal tempo e dalle circostanze in cui si verifichi.

Gramsci, come si sa, accantona questa ricerca. Non scrive il saggio prospettato perché gli mancano sia i materiali necessari per stilare uno scritto accademico (particolarmente quelli suggeritigli dal suo vecchio professore d'università, Umberto Cosmo) sia la possibilità di pubblicare un corsivo divulgativo. Non rielabora le idee abbozzate; tantomeno propone neppure una teoria estetica sistematica. Ma ciò non vuol dire che questi pensieri vengano relegati nell'oblio. Infatti, i suoi pensieri sul Canto X figurano nella teorizzazione di un modo di leggere «subalterno» (Q4 §87, 529): un metodo critico storicista che aderisca alla lettera e agli aspetti formali del testo, e lo contestualizzi entro la tensione espressiva del suo tempo. E non solo: confluiscono in un ampio progetto per la democratizzazione della cultura e la trasformazione del senso comune.

² Per "Il 'garzonato universitario'" di Gramsci, inclusi i corsi seguiti e gli esami superati, si veda d'Orsi (2024, 89-108).

Il Dante del giovane Gramsci

Antonio Gramsci è arrestato, come è risaputo, in violazione dell'Art. 45 dello Statuto Albertino³ e portato al carcere romano di Regina Coeli dove passa dodici giorni in isolamento⁴. Non appena gli è concesso di corrispondere, scrive a Julka, a sua madre e a Clara Passarge (la quale al momento dell'arresto affittava una stanza nel suo appartamento romano a Gramsci). Alla signora Passarge chiede di fargli avere una copia della *Divina Commedia* (*Ldc*, 9).

Due anni dopo, il 17 dicembre 1928 per essere precisi, mentre l'istanza di Gramsci per poter disporre di materiali scrittori nella sua cella nel reclusorio di Turi di Bari è ancora in corso, chiede a Tatiana di inviargli «un libro di Vincenzo Morello⁵ sul X Canto dell'Inferno di Dante» (*Ldc*, 313) perché ha in mente una ricerca. L'istanza è raccolta il 29 gennaio 1929 e Gramsci inizia il progetto dantesco, «*Cavalcante Cavalcanti*: la sua posizione nella struttura e nell'arte della *Divina Commedia*» (il quinto dei sedici «Argomenti principali» elencati sulla prima pagina del primo quaderno carcerario), dieci giorni dopo, l'8 febbraio.

Gramsci torna ad occuparsi di Cavalcante fra il maggio 1930 e il maggio del 1932: compilerà sulle prime pagine del quarto quaderno carcerario una rubrica di undici note (§§78-88) intitolata *Il canto decimo dell'Inferno*.

Il libro del Morello – corsivista etichettato da Gramsci già nel 1918 come «illustrazione del giornalismo e dei salotti romani» nonché «cavallo di lusso delle scuderie [del giornale] *Tribuna*, eroe dei salotti e dei caffè, esaltatore della morale eroica dei barattieri e dei ruffiani» (*S3*; 156, 157) – tarda ad arrivare. Per questo Gramsci, il 26 agosto 1929, lo ricorda alla cognata: gli serve per verificare una sua «piccola scoperta» (*Ldc*, 403) che ha in mente se non dagli anni universitari almeno dai tempi prima dell'entrata in Italia nella Grande guerra.

L'interesse di Gramsci per Dante è di vecchia data. Nell'estate del 1911, per fare un passo indietro nel tempo, egli partecipa a un concorso per una borsa di studio destinata a studenti disagiati nelle provincie del Regno di Sardegna. Arriva a Torino verso la metà di ottobre 1911. Il 4 novembre scrive a quelli di casa per raccomandare loro di spedirgli la sua copia della *Vita Nuova* di Dante e le *Poesie* di Guido Cavalcanti (*E1*, 75). Si immatricola il 16 novembre, con indirizzo di Filologia moderna (*Cronologia*, LXVI) e annovera nel piano di studi una prova triennale di Letteratura italiana. Così «il primo docente in cui si imbatt[e] Gramsci nel suo tragitto universitario [è], in definitiva, Umberto Cosmo», supplente dal 1910-1911 al 1912-1913 di Arturo Graf (d'Orsi 2024,

³ «Nessun Deputato può essere arrestato, fuori del caso di flagrante delitto, nel tempo della Sessione, né tradotto in giudizio in materia criminale senza il previo consenso della Camera».

⁴ Il primo periodo di permanenza di Gramsci a Regina Coeli, dall'8 al 24 novembre, Gramsci è registrato presso l'Ufficio matricola senza che sia riportato alcun «titolo del delitto» (informazione reperita all'Archivio di Stato di Roma da Eleonora Lattanzi).

⁵ Per una succinta biografia di Morello, si veda *S3*, 912.

94, 92). Con Cosmo Gramsci legge nel suo primo anno universitario, fra l'altro, i Canti XVII-XX del *Paradiso* (d'Orsi 2024, 95).

Quando Gramsci comincia a frequentare le lezioni di Cosmo, il giovane sardo non ha ancora «precisato la [sua] posizione» politica (*Ldc*, 619); aderisce al PSI nell'autunno del 1913 (*Cronologia*, LXVII). Si può immaginare con relativa facilità, quindi, l'effetto sul ventenne della lettura del primo canto discusso nel corso del docente, quello di Cacciaguida, in cui il viandante è chiamato «non soltanto [a] militare per la sua fede», ma anche a «vivere una vita raminga e solitaria», e «cantar[e] la sua fede» (Pertile 1991, 33).

La duratura fedeltà di Gramsci alla *Commedia* sarà almeno in parte dovuta alla scelta di genere del sommo poeta, una «comedia» (*Inf.* XVI, 128; *Inf.* XXI, 2), per usare il termine del medesimo Alighieri, «l'unico genere letterario che – secondo Villa – a norma di definizioni vulgate dalla tradizione esegetica medio-latina, impone non soltanto la descrizione dei *realia* ma anche la realizzazione di un discorso che ha per oggetto la giustizia» (Villa 2021, 240).

Per quanto riguarda Cosmo, non è puro caso che il letterato – iscritto al Partito socialista italiano del 1895, sospeso dall'insegnamento nel 1918 per aver scritto due articoli sulla sconfitta di Caporetto, arrestato nel 1929 per aver firmato una lettera di solidarietà a Benedetto Croce e condannato per un breve periodo al confino (*Corrispondenti*, XCVI) – facesse leggere ai suoi allievi proprio questi canti. Come ci ricorda Chiavacci Leonardi, è nel Canto XVIII, quello in cui si tratta dei grandi combattenti per la fede, che

L'argomento del canto tocca [...] profondamente lo spirito di Dante, e le ragioni su cui si fonda il poema. Dal cielo di Marte, dove stanno i martiri della fede, [...] si passa al cielo di Giove, quello dove viene proclamata la giustizia divina. La stretta continuità tra i due cieli è evidente: sono ambedue cieli d'impegno civile e politico. (Chiavacci Leonardi 1997b, 495)

A Cosmo Gramsci invierà dal carcere una sintesi del saggio in cui avrebbe elaborato la sua «piccola scoperta». Gramsci vorrà il parere di Cosmo non solo perché lo ricorda «grand[e] erudit[o] e studios[o]» dalla «grande sincerità e dirittura morale» per cui Gramsci serberà negli anni «un ricordo pieno di affetto e [...] di venerazione» (*Ldc*, 554-55). Lo vorrà quel parere anche, direi, perché la teoria di Gramsci non si discosta dalla recensione di Cosmo a *La poesia di Dante* del Croce, uscita su *La Stampa* nel 1921, poco più di tre settimane dopo la pubblicazione del primo numero de *L'Ordine Nuovo* quotidiano.

In questo intervento «il vecchio professore» critica Croce per aver «dichiara[to] “le parti strutturali della *Commedia* non schietta poesia ma necessità pratiche dello spirito di Dante”»; per aver scisso, detto diversamente, un'«unica realtà» in «romanzo teologico» e [la] «lirica» cioè la poesia». In questo modo, a sentire del Cosmo, «la *Commedia* perde la sua organica unità per distendersi in una serie di liriche “presentate in tre libri”». Il Poeta stesso, afferma Cosmo, è «estenuato» nel libro di Croce perché «la poesia di [Dante] è ridotta ad una serie di quadri distesi in una galleria, non il fluire perenne di un'unica fonte».

Comunque, alla «piccola scoperta», come Gramsci scrive a Tatiana il 22 febbraio 1932, egli ci aveva pensato

la prima volta [...] leggendo il ponderoso lavoro di Isidoro Del Lungo sulla *Cronaca fiorentina* di Dino Compagni, dove il Del Lungo per la prima volta fissò la data della morte di Guido Cavalcanti. Più recentemente e da altro punto di vista, ripensai a quello spunto, leggendo il libro del Croce sulla *Poesia di Dante*, dove l'episodio di Cavalcante è accennato in modo da far capire che non si tiene conto del «contrappunto» di Farinata. Ricordo anche che il Calosso ha scritto uno studio sul canto decimo dell'*Inferno*, pubblicato nel *Giornale dantesco* ma non ricordo più il suo contenuto; mi pare però di poter escludere che vi si accennasse allo spunto da me accennato. (*Ldc*, 738)⁶

Della crociana *Poesia di Dante* e di Calosso torneremo a parlare.

Intanto, e prima di procedere, Guido Cavalcanti, come pone in rilievo Del Lungo, fu mandato in esilio per «lo scandalo dei Consoli» («furono manomessi e battuti da certi Grandi» e fra gli aggressori c'era Guido) avvenuto la vigilia di San Giovanni, la festa del santo patrono di Firenze, alla fine di giugno del 1300. Guido tornò, malato, a Firenze dalla maremma di Serezana (l'attuale Sarzana) dopo un «breve confino», e «moriva in sul cadere dell'agosto di quell'anno, suo poco più che quarantesimo» (Del Lungo 1879, I.I, 176-77, 187-88). Quindi, Guido è vivo quando il pellegrino attraversa l'oltretomba, nel lasso temporale negato alla conoscenza degli eretici dannati al sesto cerchio infernale. Di qui, la confusione di suo padre quando interpella Dante.

Gramsci lascia gli studi universitari dopo aver dato il suo ultimo esame, in letteratura italiana, il 12 aprile 1915⁷. Nel novembre del 1915 inizia a collaborare al settimanale socialista *Il Grido del popolo* con articoli culturali; e il mese successivo firma un contratto con *l'Avanti!*, partecipazione destinata a diventare intensa nel 1916 (nei suoi interventi i rimandi all'opera di Dante sono tanti). In quello stesso anno il Canto X è argomento di discussioni con un amico, Ezio Bartalini (Ormea 1975, 36-37)⁸, dottore in giurisprudenza chiamato alle armi assieme alla classe 1884 e inviato a Torino (Ormea 1975, 36) dove «ultima[va] la sua tesi di laurea [in lettere] su Dante» (Ormea 1975, 36)⁹.

Si può desumere che Gramsci sia tornato a pensare a questo argomento anche nel 1921-1922, parlando con il già ricordato Umberto Calosso, conosciuto

⁶ Calosso, infatti, pubblicò nel 1915 un articolo in merito su *Il giornale dantesco* (*Ldc*, 577n2).

⁷ Non diede la terza prova con Cosmo, la cui supplenza era terminata, ma con il nazionalista (e oggetto di molti strali scoccati dal corsivista Gramsci) Vittorio Cian, il quale assunse in quell'anno accademico la cattedra di Graf, spirato il 31 maggio 1913.

⁸ Bartalini, iscritto al Psi dal 1901, è stato «segretario della sezione socialista genovese, ha fondato e diretto il primo giornale italiano antimilitarista, *La Pace*; ha promosso scioperi e manifestazioni contro la guerra libica e quella mondiale, è stato in prigione per motivi politici» (Ormea 1975, 34). A Torino collabora all'edizione piemontese dell'*Avanti!* (Viglongo 1967, 35). Una biografia di Bartalini si trova a: https://it.wikipedia.org/wiki/Ezio_Bartalini (30 luglio 2025).

⁹ Per l'amicizia fra Gramsci e Bartalini si veda Ormea (1975, 33-40). Gramsci e Bartalini, ricorda la figlia di quest'ultimo, erano «affascinati dall'episodio di Cavalcante, che lessero e commentarono più volte insieme» (Ormea 1975, 36-37).

nella redazione dell'*Ordine Nuovo* quotidiano (GSL, 926n4), perché, come Sraffa scriverà a Tatiana, un «amico piemontese» di Gramsci, Palmiro Togliatti¹⁰, si ricorderà nel 1931 (come vedremo) «di aver sentito qualche cosa di simile una volta» o dal medesimo Gramsci, da Piero Gobetti, oppure «da un certo Calosso, credo un suo compagno di scuola» (LTG, 42).

Il Canto X

Per riassumere succintamente il decimo Canto, il protagonista si trova nel primo dei quattro cerchi della Città di Dite. Il castigo per non aver creduto nell'immortalità dell'anima è quello di dover giacere in tombe scoperciate fino al Giudizio universale, quando saranno sigillate. Inoltre, come già detto, poiché avevano scelto di vivere esclusivamente nel presente (cioè rifiutando l'esistenza di un aldilà), «vivono – come scrive Gramsci – in un cono d'ombra» (Ldc, 647), ignorando il presente, nonché il passato e il futuro prossimi¹¹.

Mentre Dante e Virgilio passano fra i sepolcri infuocati, la loro conversazione è interrotta dall'ombra di Farinata, il suocero di Guido. Steso nel suo giaciglio, il capo della fazione ghibellina, uomo politico anche fra i dannati, attende, sembra, dei nuovi arrivati da dove «splende il sommo duce» perché «s'altri non ci apporta, nulla sapem» dell'attuale «stato umano» (Inf. X, 102-105). Così, Farinata quando nel parlare di Dante riconosce un concittadino si erge e l'interpella:

«O Tosco che per la città del foco
vivo ten vai così parlando onesto,
piacciati di restare in questo loco.[...]».
(Inf. X, 22-24)

Dante, interdetto, si volta ed è sorpreso nel vedere Farinata che gli si impone fisicamente

Io avea già il mio viso nel suo fitto;
ed el s'ergera col petto e con la fronte
com' avesse l'inferno a gran dispetto.
(Inf. X, 34-36)¹²

Farinata chiede al pellegrino «“Chi fuor li maggior tui?”», e Dante, «“d'ubidir disideroso”» (42-43), gli risponde. Farinata di rimando si vanta d'aver mandato due volte in esilio, insieme ad altri guelfi, gli Alighieri. Dante, ormai ripresosi,

¹⁰ «Piemontese», postula Gerratana, perché i tre – Sraffa (il più giovane dei tre), Togliatti e Gramsci – si conobbero a Torino (LTG, 64).

¹¹ Molto adatto il parallelo di Milena Russo, che paragona questi dannati al «presbite che in modo graduale, progressivo e irreversibile perde la capacità di mettere a fuoco le cose vicine, pur continuando a distinguere quelle lontane» (Russo 2025, 3).

¹² Un ergastolano incontrato durante una traduzione da un carcere all'altro ricorda Farinata come Gramsci se lo immaginava: «la faccia dura, angolosa, gli occhi pungenti e freddi, il petto in fuori, tutto il corpo teso come una molla pronta allo scatto» (Ldc, 60).

ribatte che entrambe le volte i suoi non solo erano tornati a Firenze ma avevano mandato via definitivamente dalla città i ghibellini.

A questo punto Cavalcante, a sentir parlare di Firenze, si alza in ginocchio e si guarda intorno. Non vede suo figlio, e per questo, *ex abrupto*, ne chiede «piangendo»:

«Se per questo cieco
carcere vai per altezza d'ingegno,
mio figlio ov' è? e perché non è teco?».
(*Inf. X*, 58-60)

Di nuovo Dante è colto di sorpresa e per questo risponde con una sintassi poco chiara:

«Da me stesso non vegno:
colui ch'attende là, per qui mi mena
forse cui Guido vostro ebbe a disdegno».
(*Inf. X*, 61-63)

Cavalcante fraintende. Poiché si trova nel «cono d'ombra» non può sapere se suo figlio – così come il gatto di Schrödinger – in quel momento sia morto o vivo. Il passato remoto – «ebbe», là dove il padre di Guido si era servita del verbo al presente, «è» – lo convince che suo figlio è già morto. Quindi

Di subito drizzato gridò: «Come
dicesti? elli ebbe? non viv' elli ancora?
non fiere li occhi suoi lo dolce lume?».
(*Inf. X*, 67-69)

Il protagonista, di nuovo confuso, non chiarisce l'equivoco (come già ricordato, nell'aprile del 1300 Guido era ancora vivo), e Cavalcante «supin ricadde e più non parve fora» (*Inf. X*, 72).

Farinata riprende come se niente fosse accaduto – «non mutò aspetto, / né mosse collo, né piegò sua costa» (vv. 74-75) – e, «continüando al primo detto» (v. 76), esprime il proprio rammarico per l'esilio degli Uberti e presagisce l'esilio di Dante (vv. 77-81).

Ma poi sospira, scuote la testa e, d'improvviso, cambia atteggiamento: «s'incrina qui l'immobilità di Farinata» (Chiavacci Leonardi 1997a, 323 n. 88). Messa da parte la contrarietà nei confronti del viandante, domanda dell'ostilità dei fiorentini nei confronti dei suoi – dopotutto è stato lui a difendere la città da chi l'avrebbe rasa al suolo – dando al protagonista il destro per chiedergli del contrappasso subito dagli eresiarchi, di sciogliere cioè «quel nodo / che qui ha 'nviluppata mia sentenza» (vv. 95-96). In risposta Farinata spiega che gli eretici vedono «come quei c'ha mala luce, / le cose» (*Inf. X*, 100-101); ossia, quanto accade fra i vivi «Quando s'appressano o son, tutto è vano / nostro intelletto» (*Inf. X*, 103-104).

Insomma, chi legge, per capire e partecipare al dramma di Cavalcante, per condividere il suo dolore, deve attendere il chiarimento di Farinata.

Vincenzo Morello, detto Rastignac

Nel dicembre del 1928 – trascorsi il confino in Ustica, l'istruttoria a Milano, il processo a Roma e la traduzione a Turi di Bari – Gramsci chiede (è ancora in corso la sua istanza per poter studiare nella sua cella) a Tatiana, come si è detto, di fargli avere dei libri, fra cui «un libro di Vincenzo Morello sul X Canto dell'*Inferno* di Dante» e copie di due saggi di Benedetto Croce, *La poesia di Dante* e *Poesia e non poesia* (*Ldc*, 313).

Mentre *La poesia di Dante* arriva subito¹³, l'opuscolo di Morello, *alias* Rastignac (da un personaggio del *Père Goriot* del Balzac¹⁴) tarda ad arrivare e il 26 agosto 1929 Gramsci lo ricorda alla cognata. Questa volta, però, le spiega perché gli serve: «Su questo canto di Dante ho fatto una piccola scoperta che credo interessante e che verrebbe a correggere in parte una tesi troppo assoluta di B. Croce sulla *Divina Commedia*». Non spiega dettagliatamente cosa sarebbe questa «piccola scoperta» – come già alluso, minerebbe il distinguo crociano fra 'poesia' e 'non poesia' – perché scriverne per esteso «occuperebbe troppo spazio» della cancelleria concessa ai reclusi. Si limita a farle capire che la sua tesi, se riuscisse ad elaborarla e dimostrarla, andrebbe controcorrente (*Ldc*, 402-3).

Croce, ne *La poesia di Dante* per aprire una breve parentesi, afferma che «schema e poesia, romanzo teologico e lirica non sono separabili nell'opera di Dante, come non sono separabili le parti dell'anima sua». Però, «chi ha occhio e orecchio» non può non discernere «nel corso del poema, ciò che è strutturale e ciò che è poetico» (Croce 1921, 62). Nell'episodio di Farinata e Cavalcante il «vero pathos» non si prova quando il vecchio Cavalcante fraintende la battuta del personaggio-autore – «ebbe a disdegno» – e si accascia angosciato. Si sente invece quando il viandante dice «Guido vostro», segnale dell'amicizia «corrosa, se non infranta [...] dal corso degli avvenimenti¹⁵ e dal diverso atteggiarsi dei temperamenti e caratteri», ossia del distacco di Dante e la conseguente restituzione del vecchio amico «al padre, il quale ancora così appassionatamente, così terribilmente lo ama» (Croce 1921, 76). Perciò, secondo Croce, «ciò che tien dietro – «la celebre esposizione del sistema punitivo dell'*Inferno*», ovvero la spiegazione di Farinata del castigo imposto agli eretici, terzine per Croce prive di «quell'intima vita che si sente in altrui luoghi dottrinali della *Commedia*» – è dettato da ragioni strutturali» (Croce 1921, 76-77).

¹³ La copia de *La poesia di Dante* conservata nel Fondo Gramsci porta il visto di Gerlando Parmegiani, direttore del carcere di Turi fino alla fine del febbraio del 1929. Nessuna copia di *Poesia e non poesia* è conservata e non si trova altra menzione di questo testo, né nelle lettere dal carcere né nei quaderni.

¹⁴ Si veda Q16 §13, 1879: «quando si legge che uno è ammiratore del Balzac, occorre porsi in guardia: anche nel Balzac c'è molto del romanzo d'appendice [...] Rastignac nel Papà Goriot ha molto di ... nicciano in senso popolaresco; [...] Vincenzo Morello è diventato "Rastignac" per una tale filiazione ... popolaresca».

¹⁵ Secondo Del Lungo, Dante fu uno dei Signori a decretare l'esilio di Guido (Del Lungo 1879, II.374). Guido, «malato a morte», poté ritornare a casa dopo soltanto due mesi di esilio con quelli della sua parte, prima di quelli di parte avversa, i più riottosi «Donateschi» (Del Lungo 1879, II.188). L'Alighieri, più tardi quella stessa estate, benché nel frattempo fosse uscito del Priorato, fu accusato «della parzialità di quel più sollecito richiamo» (Del Lungo 1879, II.187).

A parere di Gramsci, invece, dato che questa esposizione è necessaria per comprendere il psicologicamente plausibilissimo dramma di Cavalcante, non si può distinguere fra poesia e non poesia.

Per quanto riguarda il libro di Morello, Gramsci, nella sua missiva a Tatiana del 26 agosto 1929, scrive che vuole consultarlo perché crede «sia l'ultima cronologicamente sul X canto». Non crede il volume abbia valore perché l'autore «non è uno studioso, ma un retore, [e] si sarà tenuto alla tradizione», all'attuale *corpus* di studi (*Ldc*, 403). Infatti, nella prima delle undici note rubricate sotto la voce "Il canto decimo dell'Inferno", il §78, Gramsci si appunta che deve servirsi del libro di Morello soltanto «come "corpus vile"» (Q4 §78, 516).

In altre parole, vuole controllare il libro di Morello semplicemente per assicurarsi che la propria bibliografia sia aggiornata: non vuole proporre per nuove osservazioni già fatte da altri o addirittura superate. Tuttavia, pensa che la sua «piccola scoperta», se fosse davvero una novità aprirebbe agli studi danteschi una nuova pista. A Tatiana scrive: «tutti sono affascinati dalla figura di Farinata e si fermano solo ad esaminare e a sublimare questa» (*Ldc*, 403).

Gramsci, anche se è consapevole della difficoltà di portare a termine nel carcere uno studio del genere, vorrebbe comunque vergare «degli appunti e magari [...] la stesura preparatoria di una futura nota». Per indagare adeguatamente la sua ipotesi avrebbe bisogno, ammette, di «rivedere una certa quantità di materiale (per esempio, la riproduzione delle pitture pompeiane) che si trova solo nelle grandi biblioteche». Tali «elementi storici» sarebbero necessari per dimostrare «come, per tradizione, dall'arte classica al medioevo» (il periodo corrispondente al corso universitario, seguito da Gramsci da uditore, in storia dell'arte di Pietro Toesca, rinomato eseggeta del Giotto di cui si tratterà) «i pittori rifiutassero di riprodurre il dolore nelle sue forme più elementari e profonde». Come esempio le fa presente che «Medea che sgozza i figli avuti da Giasone è rappresentata con la faccia coperta da un velo perché il pittore ritiene sovrumano e inumano dare un'espressione al suo viso» (*Ldc*, 403).

Preciserei di sfuggita, prima di procedere, che Gramsci, impossibilitato di rivedere delle riproduzioni delle pitture pompeiane (*Ldc*, 403), si ricorda erroneamente: nessuno dei due esistenti affreschi pompeiani di Medea rappresenta la figlia del re di Colchide con il volto velato. Nel dipinto della Casa dei Dioscuri è in piedi, immersa nei propri pensieri. La testa è girata a destra verso i figli; la mano destra è sull'elsa della spada, tenuta nella sinistra. In quello della Casa di Giasone è seduta. Scruta i figli con l'avambraccio sinistro che penzola dal ginocchio e con la testa sostenuta dalla mano destra, il gomito destro appoggiato sul ginocchio.

L'inespresso dolore

Nel maggio del 1930 Gramsci inizia il suo quarto quaderno¹⁶ con le prime due delle undici note su "Il canto decimo dell'Inferno" (Francioni 2009b, 3).

¹⁶ Questo quaderno fu consegnato a Gramsci fra la fine di aprile e i primi di maggio 1930 (Francioni 2009b, 3). È un quaderno «misto»: in esso si trovano, cioè, «oltre a note di carattere miscelaneo, blocchi tematicamente omogenei di paragrafi, contraddistinti da titoli

Nella prima, §78 “Quistione su ‘struttura e poesia’ nella Divina Commedia secondo B. Croce e Luigi Russo”, egli annota delle letture da fare, poi dei pensieri, stabilendo in questo modo i parametri e l’impostazione del prospettato studio. Comincia appuntandosi di indagare la «quistione della “rappresentazione indiretta” rispetto alle didascalie nel dramma». Cioè, pensa di esaminare per primo se «le didascalie hanno un valore artistico»; detto diversamente, se «contribuiscono alla rappresentazione dei caratteri» (Q4 §78, 517). A suo parere le didascalie – perché non sono, pace Barthes, tracce di *un auteur qui est entré dans sa propre mort* ma di un ‘autore vivente’ – «limitano l’arbitrio dell’attore» nonché del regista. Pertanto, Gramsci cita a riprova della sua ipotesi l’appendice al *Don Giovanni* di George Bernard Shaw (*The Revolutionist’s Handbook*, trattato firmato da John Tanner, protagonista del pezzo teatrale shawiano), a detta di Gramsci «una didascalia, da cui un attore intelligente può e deve trarre elementi per la sua interpretazione» (Q4, §78, 517).

Di lì passa a considerare un affresco pompeiano di una Medea «rappresentata col viso bendato» perché «il pittore non sa o non vuole rappresentare quel viso». Invece, si ricorda, la *Niobe con la figlia minore* conservata nella Galleria degli Uffizi non cela la propria faccia perché «è opera in scultura» e «coprire il viso avrebbe significato togliere il contenuto proprio all’opera» (Q4, §78, 517).

Per quanto riguarda «Farinata e Cavalcante: il padre e il suocero di Guido», dei due, «Cavalcante è il punito del gironone». Là dove il castigo di Cavalcante secondo Croce non è reso ‘poeticamente’ perché «non si vede *in atto*», a parere di Gramsci «Dante non interroga Farinata solo per “istruirsi”». Lo interroga anche e soprattutto perché si sente in colpa e «vuole che gli sia sciolto il nodo che gli impedi di rispondere a Cavalcante». Di qui la contraddizione inerente all’analisi di Croce: se è «struttura», quella «*struttura* avrebbe dovuto condurre a una valutazione estetica del canto più esatta» (Q4, §78, 517; i corsivi sono di Gramsci). In altre parole, ed è ciò che conta, la spiegazione – la didascalia – a posteriori di Farinata è parte integrante della trama: «il brano strutturale non è solo struttura» perché catalizzatore di «poesia». Dunque, «è anche poesia, è un elemento necessario del dramma che si è svolto» (Q4, §78, 518). Insomma, offusca la distinzione crociana fra poesia e struttura.

Nella nota successiva, §79, “Critica dell’inespresso?”, Gramsci si chiede se Dante nel Canto X – come «il Manzoni», il quale «si propose di non parlare dell’amore sessuale e di non rappresentarne le passioni nella loro pienezza, per ragione di “morale cattolica”»¹⁷ – non abbia raccontato «una storia dell’inesistito,

specifici» (Francioni 2014, 21-22) come, appunto, *Il canto decimo dell’Inferno*. «Nella compilazione dei sette quaderni ‘misti’ – scrive Francioni – Gramsci ha regolarmente iniziato a scrivere dalla pagina 1, per poi andare ad occupare con note (o traduzioni) di altro argomento la prima pagina della seconda metà, ottenendo così una bipartizione dello spazio a disposizione e mantenendo riservate, con questo (quasi sempre simultaneo) duplice inizio di redazione, le due parti a lavori specifici» (Francioni 2014, 23).

¹⁷ Cfr. SI, 754: Manzoni, scrive il giovane Gramsci «non parlava dell’amore perché diceva che ce n’è già tanto nella vita perché se ne possa ancora mettere nei libri». I curatori dell’Edi-

di un'astratta ricerca di plausibili intenzioni mai diventate concreta poesia, ma di cui rimangono tracce esteriori nel meccanismo della struttura» (Q4, §79, 519).

Una tale critica alla sua tesi, scrive, potrebbe avere «una parvenza di verità» – potrebbe darsi Dante abbia taciuto la sorte dell'amico perché «“rincalzato” dai suoi speciali sentimenti per Guido» – laddove occorre aderire alla lettera del testo, all'«espressione concreta», ovvero il «linguaggio storicamente reallizzato» (Q4 §79, 519). A questo proposito gli verrà in aiuto il ricordo, riportato nel §81, come Guido, secondo il Del Lungo, era ancora vivo nella settimana di Pasqua del 1300 e sarebbe morto solo alla fine dell'agosto successivo, quattro mesi dopo il viaggio dantesco nell'aldilà.

Nel paragrafo §80 («Plinio ricorda che...»), del luglio 1930 (Francioni 2009b, 3), Gramsci prende nota del sunto, letto su *Il Marzocco*, di un articolo che tratta fra l'altro di «un famoso dipinto trovato nella casa detta del Poeta Tragico, a Pompei», una «scena effigiando Agamennone velato» (s.a. 1930). Ciò che importa a Gramsci è il recupero da parte dell'autore dell'articolo (di Paolo Enrico Arias) di Lessing secondo cui la decisione dell'artista di non servirsi di «atteggiamenti» strazianti raffigurando il volto di Agamennone non è da attribuirsi «all'incapacità del pittore a rappresentare il dolore del padre» di Ifigenia. Invece, è consono al «sentimento profondo», provato dallo stesso pittore, il quale riesce a creare un'«impressione tanto penosa di infinita mestizia» raffigurandolo con il «viso coperto da una mano» (s.a. 1930; cit. Q4 §80, 519-20)¹⁸.

In allegato a questa nota si trova un breve *postscriptum* bibliografico in cui Gramsci si appunta come l'articolo di Arias riporti alla mente «altri esempi di figure velate» a Pompei, per esempio «*Medea* che uccide i figli» e si chiede se «la quistione è stata trattata dopo il Lessing», magari da chi non ha trovato l'interpretazione dell'intellettuale tedesco completamente soddisfacente (Q4, §80, 520; il corsivo è di Gramsci).

La datazione degli appunti §81 (“La data della morte di Guido Cavalcanti...”) e §82 (“Il disdegno di Guido”) è incerta secondo Francioni. Però, afferma lo studioso, «sono stati scritti senza soluzione di continuità» (Francioni 2009b, 3). In essi, aggiungerei, Gramsci mette per iscritto come promemoria due caposaldi della propria ipotesi.

Al contenuto del paragrafo §81 (“La data della morte di Guido Cavalcanti”) è già stata fatta menzione. Nel §82 Gramsci afferma che la «parola più importante del verso» 63 – “forse cui Guido vostro ebbe a disdegno” – non è «cui»

zione nazionale rinviano a *Renzo e Lucia* (t. 2, cap. I), dove fra l'altro si legge «Concludo che l'amore è necessario a questo mondo: ma ve n'ha quanto basta, e non fa mestieri che altri si dia la briga di coltivarlo».

¹⁸ Il ricordo impreciso che Gramsci aveva degli affreschi di *Medea* potrebbe essere stato stimolato dalla descrizione di un'anfora fatta dall'articolista di «un uomo con lo scettro nella sinistra [...] e il pugnale nella destra» – «certamente Agamennone» – e di Ifigenia, la quale «spontaneamente» «si offre al coltello sacerdotale in nome del bene della patria» (s.a. 1930).

né «disdegno» ma il «solo *ebbe*» (S21; il corsivo è suo)¹⁹. Sul verbo al preterito, ritiene, «cade l'accento "estetico" e "drammatico" del verso» da cui scaturisce «l'origine del dramma di Cavalcante».

La catarsi

Se lascio l'analisi gramsciana della metrica dantesca ai periti nel campo è per mettere in risalto l'importanza attribuita a Gramsci a «ebbe». Questo vocabolo a suo parere induce «la "catarsi"» (S21), termine che nella sua accezione significa

il passaggio dal momento meramente economico (o egoistico-passionale) al momento etico-politico, cioè l'elaborazione superiore della struttura in superstruttura nella coscienza degli uomini. Ciò significa anche il passaggio dall'«oggettivo al soggettivo» e dalla «necessità alla libertà». La struttura da forza esteriore che schiaccia l'uomo, lo assimila a sé, lo rende passivo, si trasforma in mezzo di libertà, in strumento per creare una nuova forma etico-politica, in origine di nuove iniziative. La fissazione del momento «catartico» diventa così, mi pare, il punto di partenza per tutta la filosofia della praxis; il processo catartico coincide con la catena di sintesi che sono risultato dello svolgimento dialettico. (Q10 II §6, 1244)

La «catarsi», per Gramsci, è «la sintesi del processo dialettico stesso» (Q10 I §6, 1222), «il momento etico-politico». In altre parole, denota il passaggio «molecolare» dell'individuo (partecipe ad uno «svolgimento dialettico») da agito dalla storia in agente della e nella storia²⁰.

Croce, va precisato, si serve del termine in modo diverso. Nella sua *Aesthetica in nuce* afferma che si può distinguere fra il «il sentimento contemplato o poesia» e il «sentimento agito o sofferto»; e lì, sostiene, sta «la virtù che si è attribuita all'arte "liberatrice dagli affetti" e "serenatrice" (catarsi)» (Croce 1928, 199-200). Certo – afferma – anche i sentimenti nella loro immediatezza «si esprimono» («se non si esprimessero, se non fossero al tempo stesso fatti sensibili e corporali [...], non sarebbe cose concrete, cioè non sarebbero punto»). Però soltanto la «espressione spirituale o estetica [...] veramente esprime, cioè dà forma teoretica al sentimento e lo converte in parola e canto e figura» (Croce 1928, 199). La catarsi, cioè, per Croce è il ri-

¹⁹ In questa frase, spiega Cherchi, Dante conserva la preminenza (ovvero, «l'ossessivo pensiero» del padre) mettendo «Guido vostro» (complemento oggetto del «disdegno») in posizione prolettica. Lascia in ombra il vero soggetto della azione (Beatrice, ossia la grazia divina, secondo Cherchi). In altre parole, avvolge il soggetto in una perifrasi («cui»), evitando di dire esplicitamente il nome di lei (Cherchi 1969, 76-77).

²⁰ Come ci ricorda Mustè: «A partire dalle riflessioni su Dante, Gramsci aveva individuato una pregnante analogia tra la catarsi estetica (come quella che accadeva nel dramma di Cavalcante) e la catarsi storica, consistente nel trascendimento della struttura economica nella sfera soggettiva delle superstrutture» (Mustè 2018, 254-55).

sultato del passaggio da ciò che «veramente esprime» – il «fatto estetico» (il sentimento intuito dell'artista) – alla sua manifestazione in «fatto artistico»: nella «scesa» – liberatrice, catartica – dal «sentimento contemplato o poesia [...] al sentimento agito o sofferto» (Croce 1928, 199). Il «fatto artistico» stimola la conoscenza diretta e immediata – intuitiva a sua volta – del «fatto estetico» nei lettori/osservatori, i quali, come l'artista degli «spiriti eletti» (Q8 §145, 1030), dunque non devono sottoporre ciò che è stato compreso intuitivamente all'analisi critica.

Per questo, nel sistema crociano il dolore di Cavalcante non può considerarsi 'poetico' perché non è rappresentato «in atto», così come non può essere 'catartico' perché soggetto alla riflessione.

Ma il Croce, impostando in questo modo il problema estetico, obietta Gramsci, erra nell'equiparare «il momento etico-politico [...] nella storia» (dove «le cose non sono così semplici») e «il momento della "forma"», ossia la «liricità» nell'arte (per Croce, come si è visto, il carattere fondamentale dell'intuizione artistica):

Nell'arte la produzione di "liricità" è individuata perfettamente in un mondo culturale personalizzato, nel quale si può ammettere l'identificazione di contenuto e forma e la così detta dialettica dei distinti nell'unità dello spirito» (Q10.I §7, 1222).

Insomma, si può parlare di «fatto estetico» soltanto in un mondo circoscritto all'individuo; un mondo in cui l'arte ha soltanto un valore d'uso e non un valore di scambio. In un tale mondo l'arte è intuita, colta intellettualmente nella sua essenza, ma non vissuta e quindi non condivisibile perché in fondo la liricità è intra-soggettiva e non elemento di un processo didattico-dialettico, intersoggettiva, storica.

Gramsci come testé si è affermato intende la «catarsi» come «"coscienza morale"», la consapevolezza dell'individuo dei suoi rapporti con gli altri, quindi come «momento dell'egemonia» (Q10.I §7, 1223). Vuol dire, come spiega a Julka, rivivere i sentimenti altrui «come dicevano i greci [...] "artisticamente" come bellezza», come liberazione di negatività. Sicché non può significare sentirsi attratto a o respinto da «un determinato mondo di sentimenti [...] rimanendo però sempre nella sfera del sentimento e della passione immediata», «ancora operante». Vuol dire, quindi, provare quelle emozioni non più nella «posizione di subalterno» (come qualcuno suscettibile di manovre emotive), ma in quella «del dirigente», come soggetto capace di «criticare storicamente le ideologie, dominandole, spiegandole e giustificandole come una necessità storica del passato» (*Ldc*, 1020). Significa provare sentimenti da persona libera, da individuo, per parafrasare il *Purgatorio* dantesco, capace di vivere la propria soggettività da 'signore di sé stesso'²¹.

²¹ Come dice Virgilio al pellegrino nel Giardino Terrestre: «io te sovra te corono e mitrio» (*Purg.* XXVII, 142).

Rastignac *bis*

Argomento del §83, per tornare agli appunti in esame, il sesto di questa rubrica, scritto entro il 13 marzo 1931²² è il libro di Morello, ricevuto a Turi nella prima metà del novembre 1929²³. Questa lunga nota è una stroncatura senza mezzi termini del volume di 'Rastignac', giornalista privo di basilari «scrupoli metodici» (*Ldc*, 614). Nel volumetto, intitolato *Dante Farinata Cavalcanti*, Morello raccoglie il testo di una sua lezione letta nella Casa di Dante di Roma il 25 aprile 1925, "Dante e Farinata", e un altro breve scritto, "Il Cavalcanti e il suo disdegno". Gramsci, colpito dalla superficialità di un discorso tenuto in una prestigiosa sede della cultura ufficiale, sottolinea la mancanza di «*debita preparazione*» da parte di Morello (*Q4*, §83, 522; il corsivo è di Gramsci): «non sarà difficile mostrare», afferma, che l'autore, il quale era venuto avanti con una lettura «politica» del Canto, «non ne ha compreso la lettera più evidente» (*Q4*, §83, 522): «il canto X è politico come politica è tutta la Divina Commedia, ma non è politico per eccellenza» (*Q4*, §83, 522). Nel Canto c'è, come più volte si è affermato, molto di più.

Cosmo

Nel settembre del 1931 Gramsci tira le somme di quanto aveva elaborato fino a quel punto e invia, tramite Tatiana e Sraffa, un prospetto al suo «vecchio professore d'Università» (*Ldc*, 646). Anticipa questo sunto nella sua lettera del 7 settembre alla cognata, missiva, bisogna specificare, nella quale lascia intendere che già sta guardando oltre il Canto X ad «uno studio sugli intellettuali [...] che porta anche a certe determinazioni del concetto di Stato» (*Ldc*, 637-38). Ciononostante, vorrebbe che Cosmo, «specialista in danteria», gli dicesse se le sue idee costituiscano «una falsa scoperta o se realmente meriti la pena di compilarne un contributo, una bricciola da aggiungere ai milioni e milioni di tali note che sono state già scritte» (*Ldc*, 638).

Gramsci verga una sintesi il 21 settembre 1931 («se non lo faccio oggi non lo farò più» [*Ldc*, 646]). È del parere che la sua lettura del canto possa ledere «in modo vitale» un caposaldo della teoria estetica di Benedetto Croce: la distinzione fra poesia e non poesia (*Ldc*, 648)

In questo sunto Gramsci riassume la sostanza degli appunti carcerari già considerati, particolarmente *Q4* §78. Sostiene che la «seconda parte» della conversazione fra Farinata e il protagonista «illumina il dramma del padre di Guido», dando «tutti gli elementi essenziali perché il lettore lo riviva» (*Ldc*, 647). Anche se «Il dramma diretto di Cavalcante è rapidissimo» – si svolge in

²² Data della consegna del volume dal recluso al fratello Carlo (Francioni 2009b, 3).

²³ Si veda la lettera a Tatiana del 18 novembre 1929: «Ho ricevuto anche i libri, ma ti prego di non inviarmene più fino a mio avviso, perché sono al completo, nonostante che Carlo ne abbia portato via seco un certo mucchio» (*Ldc*, 415). Sul libro di Morello è impresso il visto del direttore Giuseppe Galtieri, in carica a Turi dal 31 maggio 1929 al 24 novembre 1930.

sole dieci terzine – è «di una intensità indicibile» (*Ldc*, 647). Insomma, non si può distinguere nella *Commedia* fra poesia e struttura: la cosiddetta «struttura» – la spiegazione del contrappasso in questo caso – ha «un'importanza essenziale» (*Ldc*, 649).

Inoltre, e un po' più a proposito dell'argomento del presente capitolo, Gramsci afferma che «Dante non rinuncia a rappresentare il dramma direttamente, perché questo è appunto il suo modo di rappresentarlo». Dunque, scrive Gramsci riprendendo Luigi Russo, non si tratta né di una «rinuncia» né di un esempio di «una poesia dell'ineffabile, dell'inespresso» (*Ldc*, 647). Secondo Gramsci, è un «modo d'espressione» (*Ldc*, 647), concetto mutuato dallo storico dell'arte Pietro Toesca, come fra poco avremo modo di constatare. L'allusione a un dolore inesprimibile ci commuove a un livello profondo, quasi primordiale, così come l'«espressione di Ugolino: “Pocia più che il dolor poté il digiuno”». La battuta del conte pisano «appartiene a questo linguaggio e il popolo lo ha capito come un velo gettato sul padre che divora il figlio» (*Ldc*, 648).

I «modi d'espressione»

Nella citata lettera del 21 settembre 1931 Gramsci espone a Tatiana le sue riflessioni sull'uso da parte di Dante di «modi d'espressione». Con questo termine Gramsci si riferisce all'abilità del Poeta di dire senza dire esplicitamente, di destare in chi lo legge, senza rappresentarle sulla pagina, delle emozioni profonde. I «modi di espressione, spiega alla cognata, anche se radicati nella storia – nel qui ed ora di una comunità linguistica – possono mutare nel tempo così come la lingua propriamente detta» (*Ldc*, 647)²⁴. Per questo vanno studiati – così come la grammatica e la civiltà di cui quella grammatica è una «fotografia»²⁵ – in una prospettiva diacronica (come, per continuare la metafora, uno di una serie di fotogrammi visionati al rallentatore).

Come Gramsci si appunta nei quaderni, «la grammatica è “storia” o “documento storico”». È il riflesso linguistico della forma mentis di una comunità «formatosi storicamente» e 'fotografata' in «una fase determinata» del suo sviluppo storico-linguistico. La grammatica e, quindi, i modi di espressione possono servire «per fare la storia di un aspetto» di una civiltà, e, in un secondo tempo, «per modificare un aspetto» di quella civiltà (*Q29 §1*, 2341-42).

Quindi, si tratta di 'leggere' questi documenti servendoci di un metodo critico (che si sovrappone a quello appreso all'università come studente di glotto-

²⁴ Per questo si può dire che il manuale di Bartoli è il punto di partenza (cfr. la lettera alla signora Passarge e il quindicesimo argomento elencato sulla prima pagina del primo quaderno [“Neo-grammatici e neo-linguisti”]) e di arrivo (il ventinovesimo quaderno: “Note per una introduzione allo studio della grammatica”) dei quaderni carcerari.

²⁵ Tali «fotografie», come Gramsci scrive a Tatiana il 7 settembre 1931, esigono in primo luogo una lettura attenta, così come «ogni periodo della [...] storia svoltasi in Italia, dall'Impero romano al Risorgimento deve essere guardato da[1] punto di vista monografico» (*Ldc*, 638).

logia²⁶) che permette di capire il «processo attraverso il quale la realtà storica viene assimilata e trasformata dall'immaginazione» dell'artista (Rosengarten 1986, 79), e per capire il modo di pensare, ragionare ed esprimersi di quella comunità storico-linguistica (Q3, §74, 352) di cui l'artista è espressione.

Servirsi del termine «modo d'espressione» in una disamina di un canto dantesco mette in luce il recupero da parte di Gramsci della necessità di 'saper vedere' come esso era stato impartito dal Toesca, il quale (secondo l'insigne storico dell'arte Roberto Longhi, allievo del Toesca) insisteva nel suo insegnamento sull'importanza di essere «“prima conoscitori, poi storici”» (Longhi 1950, VIII). Cioè a dire, l'analisi formale per Toesca viene prima ma non è disgiunta dalla ricerca storica; è un modo di osservare un'opera d'arte: prima al di fuori del flusso, poi nel divenire storico dell'arte²⁷.

Il connubio fra testo e fruitore

Dunque, i drammi rappresentati nella *Commedia*, così come quelli a Pompei raffiguranti Ifigenia e Medea, sono emblematici di un'umanità condivisa. Per questo, perché cioè risuonano emotivamente nel connubio che viene a stabilirsi tra testo e fruitore (cfr. Paternostro 1993, 16) sono particolarmente efficaci, intensi, ancorché – è il caso di Cavalcante – a posteriori, indiretti.

Sicché per apprezzarli pienamente occorre considerarli come elementi del loro contesto storico. Come Gramsci scrive, a proposito delle traduzioni, a Julka il 5 settembre 1932, bisogna saper andare oltre il significato letterale dei testi e comprendere «i termini, anche concettuali, di una determinata cultura nazionale nei termini» suoi propri. Cioè bisogna «conoscere criticamente due civiltà ed essere in grado di far conoscere l'una all'altra servendosi del linguaggio storicamente determinato di quella civiltà alla quale fornisce il materiale d'informazione» (*Ldc*, 842).

Nel sunto inviato a Cosmo nella già citata lettera a Tatiana del 21 settembre 1931 Gramsci, per precisare cosa è un «modo d'espressione», afferma che Giulio Bertoni – coautore con Matteo Bartoli di un *Breviario di linguistica*²⁸ – invece di contestualizzare storicamente, «rimett[e] fuori la vecchia teoria delle paro-

²⁶ Il termine glottologia, coniata da Graziadio Isaia Ascoli (d'Orsi 2024, 96), indica, spiega Frétigné, una forma di linguistica non ridotta alla storia comparata di lingue morte. Le lingue sono viste come radicate nella storia, nel 'qui ed ora' delle comunità che le parlano, e pertanto devono essere studiate in una prospettiva diacronica, risalire nel tempo e contro lo sfondo della varietà dei luoghi (Frétigné 29). Cfr. Q23 §40, 2237 dove un elemento caratterizzante di Ascoli è il suo «non crede[re] alle egemonie [culturali] per decreto, non corrette cioè da una funzione nazionale più profonda e necessaria».

²⁷ “Saper vedere”, titolo di un importante scritto di Toesca del 1932, significa «penetr[are] nel mondo creato dall'artista» (Toesca 1932, 13), «immedesimarsi», ossia, «trovare nell'arte non un riflesso della nostra quotidiana sensibilità ma una realtà creata dall'artista con gli elementi adatti perché essa sussista e s'imponga» (Toesca 1932, 14).

²⁸ Bertoni è autore della prima parte del volumetto, “Principi generali” (5-59), Bartoli della seconda, “Criteri tecnici” (61-126).

le belle e delle parole brutte come una novità linguistica dedotta dalla *Estetica crociana*» (*Ldc*, 647).

In altre parole, come leggiamo nell'undicesimo quaderno, Bertoni, in *Linguaggio e poesia*²⁹, commette «l'errore» di ritenere metastoricamente «“belle” in sé certe espressioni a differenza di altre in quanto sono metafore cristallizzate». In questo modo «confonde la “gioia” tutta libresca del filologo che spasima per il risultato di certe sue analisi etimologiche o semantiche con il godimento propriamente artistico» (§24, 1427).

Il ricordo del libro di Bertoni, mentre compone la sua sintesi per Cosmo, riporta Gramsci ai suoi giorni universitari:

Ricordo che nel 1912 seguendo il corso del professor Toesca di Storia dell'Arte³⁰ conobbi la riproduzione del quadro pompeiano in cui Medea assiste all'uccisione dei figli avuti da Giasone; assiste con gli occhi bendati e mi pare di ricordare che il Toesca dicesse che questo era un modo di esprimersi degli antichi e che il Lessing nel Laocoonte (cito a memoria da quelle lezioni) non riteneva ciò un artificio da impotenti ma anzi il modo migliore di dare l'impressione dell'infinito dolore di un genitore, che rappresentato materialmente si sarebbe cristallizzato in una smorfia. (*Ldc*, 647-48)

A prescindere dall'equivoco intorno al viso di Medea negli affreschi pompeiani, ciò che conta, come già affermato, è che si raggiunge una maggiore efficacia lasciando il dramma – in questi casi il dolore del genitore che attende l'uccisione della propria prole – all'immaginazione dell'osservatore, il quale, anche quello meno colto, condivide, ossia sente; poi comprende; e poi sa (Q4 §33, 451).

Toesca

Pietro Toesca (1877-1962), se posso ritornare sui miei passi, nel 1907 ottiene di esercitare l'insegnamento nella cattedra di nuova istituzione di storia dell'arte medievale e moderna all'Università di Torino (Longhi 1987, 3347). Quando Gramsci immatricola nell'ottobre 1911 il docente sta elaborando

²⁹ Un «caso patologico», a parere di Gramsci (Q11 §24, 1427).

³⁰ Gramsci avrà seguito come uditore le lezioni di Toesca nell'a.a. 1912-1913, dato l'onere di corsi obbligatori e complementari seguiti nel primo anno (si veda d'Orsi, 96-102). In merito all'insegnamento della Storia dell'arte, si veda Aldi: «Nelle università [...] il regolamento vigente per la laurea in Lettere prevedeva la Storia dell'arte come materia complementare, non caratterizzante un determinato curriculum. A Torino, in particolare, poteva essere scelta dallo studente con altri quattro corsi facoltativi o essere seguita liberamente in qualità di uditore. [...] Qualche cambiamento sopraggiunge con la suddivisione, approvata per l'anno accademico 1911-1912, del corso di laurea in Lettere in tre rami. Per quanto riguarda la Storia dell'arte le deliberazioni sono di una certa importanza» ma rimaneva «esclusa dall'indirizzo filologico-classico». L'insegnamento da facoltativo diveniva costitutivo di un curriculum, ma nonostante questo continuava ad essere considerato, in conformità della legge Rava del 1909, tra i complementari» (Aldi 1993, 104-5).

l'“Introduzione” al primo volume della sua *Storia dell'arte italiana* (d'ora in poi *Il Medioevo*)³¹, contributo che uscirà «per la prima volta in dispensa» il 20 giugno 1913 (Del Monaco 2022, 107). Quando nell'anno accademico 1912-1913 Gramsci frequenta da uditore le lezioni di Toesca, gli studenti possono leggere in anticipo le sue prolusioni, e in esse si trovano «le stesse dichiarazioni programmatiche consegnate alle *Note* poste in apertura del *Medioevo*» (Aldi 1993, 114).

Dalle trascrizioni di Longhi delle lezioni tenute da Toesca dal 1907-1908 al 1913-1914, «risulta evidente come l'attività di ricerca del docente non fosse disgiunta dall'insegnamento, anzi, lo animasse» (Aldi 1993, 112-13)³². Inoltre, le suddivisioni tematiche non solo sono «fedeli alla impostazione che il docente stesso doveva aver elaborato per i suoi corsi,» sono «pressapoco identiche a quelle che scandiscono *Il Medioevo*» (Aldi 1993, 110)³³.

Insomma, dalla lettura dell'“Introduzione” a *Il Medioevo* si ricava una buona idea di ciò che Gramsci ha avuto modo di mutuare dal Toesca.

In quell'“Introduzione”, Toesca, dopo aver posto in rilievo l'importanza delle tradizioni nazionali e il periodo storico in cui un'opera è prodotta, sostiene che chi si occupa dei periodi antecedenti al Rinascimento (fase storica in Italia e in Europa in cui si asserisce l'individualità dell'artista) necessita di «un metodo di ricerca» che apprezzi e valuti in base alle «emozioni estetiche» che le opere «vogliono esprimere e comunicare» (Toesca 1927, 3). Bisogna indagare, cioè, le opere d'arte prima «e soprattutto, nel loro particolare contenuto e valore estetico» (Toesca 1927, 6). A quel fine «non bisogna non trascurare nessun segno». In modo particolare «è da considerare quello che le opere hanno di più intrinseco, e perciò di più sicuro: il loro stile» (Toesca 1927, 3).

³¹ Le lezioni tenute da Toesca nell'a.a. 1907-1908 (Toesca 1908) sono state raccolte in dispense da Roberto Longhi, «esperto stenografo» (https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-longhi_%28Dizionario-Biografico%29/) [30 luglio 2025]. *Il Medioevo*, come nota Longhi – il quale nel 1907-1908 immatricolò e frequentò le lezioni di Toesca (https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-longhi_%28Dizionario-Biografico%29/) [30 luglio 2025]) e con cui si laureò nel 1911– esce prima a puntate (Longhi 1950, VI). La pubblicazione del volume, ritardata dalla Prima guerra mondiale, è completa in stampa nel 1927 (Longhi 1987, 3348).

³² Alla conclusione del corso, difatti, Toesca si sentì in dovere di tracciare un bilancio consuntivo da cui traspare un'applicazione di metodo fondamentale: «Affermai spesso la necessità di studiare l'opera d'arte in relazione con le precedenti, ma affermai anche e sempre come l'opera d'arte abbia un valore intrinseco, presa in se stessa, in quanto solo l'artefice l'ha creata. Esaminare le opere, scoprire l'occulto legame tra l'esteriore e l'intento dell'artefice doveva essere uno dei nostri fini. Ho cercato di mantenere ciò che mi proponevo, ma forse le opere seppero parlare a voi meglio ch'io non vi dicessi» (Toesca 1908, 638).

³³ Il primo tema ad essere affrontato nel 1908-1909, secondo Aldi, è «lo studio dei motivi iconografici, ritenuto di più facile per chi si trovasse all'esordio della propria formazione di storico dell'arte. [...] In accordo con i suoi scritti, anche in veste di cattedratico Toesca si trova ad insistere sul ruolo dell'iconografia, presentata come uno dei principali strumenti di controllo e di verifica a disposizione dell'analisi stilistica, criterio suppletivo nel “misurare” il grado di originalità e di trasgressione di un artista, utile a stabilire limiti cronologici ed ambiti culturali» (Aldi 1993, 112).

Una volta compiuto un tale giudizio stilistico, secondo Toesca, può iniziarsi la ricerca storica³⁴, ossia, la ricostruzione degli «aspetti esteriori», lessico che nella sua accezione significa la considerazione di «tutti quelli studi che giovino a chiarire l'opera d'arte nel suo essere» (Toesca 1927, 6), non solo la tradizione su cui l'opera s'innesta e lo *Zeitgeist* («la diffusa coltura del tempo, le credenze religiose, le fonti letterarie, ecc.» [6]) ma anche, per esempio, la biografia – particolarmente in tempi più recenti – dell'artista – la sua volontà «di esprimere un proprio mondo interiore» (Toesca 1929, 219), «la storia della sua arte» (Toesca 1929, 217).

Comunque, ed è questo che vorrei sottolineare, perché ci riporta a quanto rappresenta Dante nel Canto X, privilegiare l'analisi stilistica porta Toesca a fare attenzione «in primo luogo» alla «presenza dei personaggi che inscenano il 'dramma'» rappresentato (Del Monaco 2022, 112-13). Ne consegue l'importanza del «contenuto» – dell'iconografia, detto diversamente, «l'osservazione e descrizione delle rappresentazioni» –: «sussidio e complemento necessario» a codesti studi stilistici (Toesca 1927, 5)³⁵. Occorre, sostiene Toesca, sottoporre il testo pittorico ad una visione attentissima che considera anche il «modo di concezione dei soggetti», il «disporsi delle scene» nonché gli atteggiamenti e le espressioni delle figure (Toesca 1927, 5). Le singole opere danno luogo ad altre ricerche, aggiunge, «specialmente se vengano considerate come documenti storici che illustrano le vicende politiche civili religiose del passato» (Toesca 1927, 6).

Così, quando Gramsci, pensando al Cavalcante dantesco, si riferisce a «modi di espressione», vuol dire che bisogna servirsene come punto di partenza dell'analisi del dramma umano trasmesso implicitamente nella rappresentazione poetica.

Cosmo bis

Il sunto di Gramsci passa da Tatiana a Sraffa il quale lo inoltra a Cosmo. Il 29 dicembre 1931 (*GSL*, 944 n. 1) il professore stende il suo riscontro; l'invia a Sraffa, il quale trascrive per Tatiana ed ella l'inoltra a Turi il 9 marzo 1932 (*GSL*, 942-44).

³⁴ In un importante contributo alla conoscenza dell'opera di Giotto di Bondone, Toesca pone in rilievo come l'aspetto esteriore delle figure della *Resurrezione di Lazzaro* è reso dall'artista con una noncuranza tale da attirare l'attenzione agli «intimi affetti degli animi», facendo, a sua volta, sì che l'osservatore non può fare a meno di «conoscere in sommo grado» il Giotto «drammaturgo [...] cui poco importa lo scenario perché [...] gli consente di definire con più fermezza i moti intimi quasi inafferrabili» (Toesca 1929, 215).

³⁵ Per Toesca «per giungere ad una vera estetica storica» occorre «far grandeggiare il poeta nel momento stesso del suo creare [...] stabil[endo] l'origine intima dell'opera d'arte» perché «coscienza ed incoscienza, ragione e sentimento coesistono nelle psiche, producono una doppia serie di fenomeni distinti ma concatenate nella unità della natura umana». Poi, «l'esame oggettivo», ovvero iconografico, dell'opera «è la prima base per ritrovare le leggi che nel corso del tempo hanno regolato l'apparire in diverse forme, più che l'evoluzione» della tradizione artistica (Toesca 1904).

Cosmo, insomma, non è convinto «che l'interpretazione – di Gramsci – «led[a] in modo vitale la tesi del Croce sulla poesia e la struttura della *Commedia*», come il recluso si era augurato (*Ldc*, 648). Ciò nonostante, dà ragione al vecchio alunno: Farinata, come Cavalcante, «soffre il proprio dramma». Al contempo, i due «sono di parte avversa» e per questo «non s'incontrano». «È la loro forza come dramatis personae; è il loro torto come uomini» (*GSL*, 943).

Tutto sommato, ed è ciò che per Gramsci più importa, Cosmo è d'accordo: «Senza dubbio anche la struttura dell'opera ha valore di poesia» (*GSL*, 943).

A parere di Cosmo «il ravvicinamento con le didascalie dei drammi propriamente detti è arguto» (*GSL*, 943). Non solo: «pare l'amico abbia colpito giusto – afferma nella risposta affidata a Sraffa – farebbe dunque opera ottima a lumeggiarlo». A quel fine, precisa, «bisognerebbe discendere un po' più nell'anima medievale» (*GSL*, 942-43). Cioè, per «raggiungere più sicuro l'effetto» sarebbe doveroso «mettere bene in chiaro che tale virtù di suggestione che promana dal dramma di Cavalcante promana dalla struttura dell'opera». A quel fine Gramsci cioè non dovrebbe limitarsi ad approfondire e ultimare quanto già abbozzato, ma «riprovare la tesi con qualche altro esempio [...] plastico dell'*Inferno* o del *Purgatorio*» (*GSL*, 943). Per facilitare la ricerca dell'ex alunno invia delle indicazioni bibliografiche ragionate.

Mentre attende questo riscontro del Cosmo, Sraffa ha modo di condividere le «idee di Nino sul canto di Farinata» con Togliatti. Il 27 dicembre 1931 Sraffa, come già accennato, scrive a Tatiana dello scambio con il dirigente comunista dicendole che Togliatti «mi disse che gli pare di aver sentito qualche cosa di simile una volta, non si ricorda se da Nino stesso, o da Gobetti o da un certo Calosso, credo un suo compagno di scuola» (*LTG*, 42). Questa notizia, girata da Tatiana il 16 febbraio (*GSL*, 925), è accusata da Gramsci il 22 dello stesso mese: «Ciò che mi scrivi sul mio schema per il canto di Farinata, mi ha fatto ricordare che infatti posso averne parlato con qualcuno negli anni passati» (*Ldc*, 738).

Il 2 maggio 1932 Sraffa dà seguito a questa missiva facendo sapere a Tatiana come nel frattempo «l'amico piemontese» «ha fatto delle ricerche ed ha trovato che della cosa si parla in un numero di un giornale torinese uscito nel 1918» – in un articolo di Gramsci pubblicato nella rubrica “Sotto la mole” – intitolato “Il cieco Tiresia”. Alla fine di questo intervento, scrive Sraffa, «si espone la teoria di Antonio a proposito del canto di Farinata e Cavalcante nel modo su per giù come è esposto in una sua recente lettera, ma in non più di dieci righe a stampa. Il ricordo diventerà certo Nino» (*LTG*, 64).

Non ci è dato sapere se Gramsci si sia compiaciuto del ricordo oppure no. Però sappiamo che se ne occupa nella sezione del quarto quaderno intitolato “Il canto decimo dell'*Inferno*”, nell'appunto §85, di cui si tornerà a parlare fra non molto.

Il 21 marzo 1932 Gramsci risponde ai commenti del vecchio professore. È «soddisfatto – scrive a Tatiana – di sapere che la interpretazione del Canto che ho abbozzato sia relativamente nuova e degna di trattazione». Anzi, aggiunge,

«per la mia umanità da carcerato questo è sufficiente per farmi distillare qualche pagina di appunti che a priori non mi sembrano una superfetazione» (*Ldc*, 755).

Però non intende proseguire. Non ha mai ambito essere dantista, «di fare delle grandi scoperte ermeneutiche in questo campo» (*Ldc*, 738); per questo non ritiene conveniente fornirsi dei materiali suggeriti dal vecchio professore. Le letture necessarie secondo Cosmo per portare a termine un serio contributo accademico sono tante e, particolarmente per un recluso, di non facile reperibilità. Anche se così non fosse, non basterebbero per «scrivere un saggio per la pubblicazione» degno di «disturbare così solenni monumenti come gli *Studi danteschi* di Michele Barbi» (*Ldc*, 755).

Tuttavia, per avere accesso relativamente facile alla missiva di Cosmo, nella nota §86 ricopia quasi *verbatim* la valutazione del letterato, aggiungendo alla fine, «Ci sarebbe da osservare molte cose su queste note del prof. Cosmo».

Gramsci ha, quindi, il testo di quella lettera sotto gli occhi mentre scrive il §87. Rileggere che nel parere di uno studioso del calibro del Cosmo Gramsci aveva «colpito nel giusto» e farebbe bene a «illuminare» la sua tesi non poteva non ravvivare nel prigioniero un senso attutito di inappagamento, uno «stato d'animo di raffrenamento e di insoddisfazione» (*Ldc*, 755), causato dai limiti imposti alla sua esistenza dal carcere che a sua volta non solo condiziona il paragrafo §87: ne induce la scrittura.

Per tornare alla nota §83, si può dire è l'abbozzo di una recensione negatissima al volume di Morello, di cui «non sarà difficile mostrare» la mancanza di «scrupoli metodici». Nel paragrafo §87, come avremo modo di constatare, contempla ma non ultima un commento del genere.

La tensione fra e la sintesi di forma e contenuto

Le note §84-§87 sono da ritenersi, secondo Francioni, «temporalmente contigue»; sono state scritte – ovvero, per dirla con il medesimo Gramsci, «distillate», nel senso direi di 'stillate', 'pensate intensamente' – «nello scorcio di maggio [1932] o poco più tardi» (Francioni 2009b, 4), due o tre mesi, cioè, dopo l'arrivo a Turi della valutazione di Cosmo³⁶.

Il dubbio sollevato nel §79 è risolto nel §84. In questo appunto Gramsci riprende un intervento di Luigi Russo dell'agosto del 1927 che collima con la

³⁶ L'undicesimo, e ultimo, appunto di questa rubrica – Q4 §88, *Shaw e Gordon Craig* (530), stilato nell'estate 1932 (Francioni 2009b, 6) – è una sorta di epilogo ai paragrafi dedicati al Canto X. Prende spunto da un *review article* – *Gordon Craig and the Theatre: A Record and an Interpretation* di Enid Rose – il cui l'autore, Aldo Sorani, accenna a una polemica sulle didascalie teatrali fra Craig e George Bernard Shaw. Per Rose, riporta Sorani, Shaw è un «razionalista», non «un vero e proprio artista». Comunque, ciò che interessa a Gramsci è il nocciolo della polemica: se «le didascalie interminabili di cui Shaw correda l'opera sua», come si legge su *Il Marzocco*, servono soltanto «alla lettura» del copione, oppure se siano utili alla rappresentazione sul palcoscenico. Dopo la conclusione della nota, Gramsci lascia vuoto quasi l'intero verso della pagina 7 del quaderno, per poi cominciare una nuova rubrica, *Argomenti di cultura* (Q4 §89, 530; EA v. 8, p. 32) in cima al recto della pagina successiva.

ipotesi che il recluso va elaborando. A parere del letterato nisseno, le cosiddette «“rinunzie espressive”» nella *Commedia* – per esempio «Qui vince la memoria lo ingegno» (*Par. XIV, 103*) – non sono «confessioni d’impotenza fantastica» (202 cit. §84, 526). Invece, «vanno considerate non nel loro contenuto (che è negativo)», in quello esplicito, «ma nel loro tono lirico»: in quello che lasciano intendere, «che è positivo, e qualche volta iperbolicamente positivo». Difatti, a parere dello studioso, «mai il Poeta riesce tanto espressivo» come quando si serve delle cosiddette «rinunzie espressive» (202, cit. §84, 527), dell’*understatement*, potremmo dire. Sono anch’esse ‘poesia’: «poesia dell’ineffabile», nelle sue parole, da non confondere, ingiunge, «per ineffabilità poetica» (202, cit. §84, 527).

Nella «poesia dell’ineffabile» inerisce, implicito, afferma Russo, un dramma, «quello del «travaglio artistico», ovvero il desiderio di Dante di destare nel lettore sentimenti che esistono in natura ma che, preciserei, non si possono «significar per verba» (*Par. I, 70*) perché parole adeguate nella lingua non si trovano. Dunque, sebbene rimanga nel Poeta – e lo stesso possiamo dire per il pittore pompeiano il cui *Sacrificio di Ifigenia* riecheggia quello di Timante, nonché i dipintori dei due affreschi di Medea (*La pittura pompeiana*; 332-33, 239, 316-17) – «il dubbio che all’alta fantasia manchi la possa, [...] in quel suo dubbio immanente pur egli viene riaffermando sempre la sua vittoria espressiva» (Russo 1927, 202).

Così, codeste «rinunzie espressive» sollevano la questione della tensione fra/sintesi di forma e contenuto all’interno di un’opera d’arte, che a sua volta rammenta quanto già riportato dell’insegnamento del Toesca, il quale sosteneva che l’esplicazione del contenuto («l’iconografia») va mano nella mano con l’analisi formale.

Come leggiamo nel quattordicesimo quaderno, «Contenuto e forma sono la stessa cosa» (affermazione in cui riecheggia il recupero del *De Sanctis*³⁷), cioè costituiscono un tutt’uno, sebbene siano entità distinte. È «“più facile” parlare di contenuto che di forma, perché il contenuto può essere “riassunto” logicamente» (Q14 §72, 1737). Per questo, a livello pratico-didattico un’analisi del contenuto può dare adito ad un’attenta indagine sulla forma, cioè le tecniche di cui lo scrittore o il pittore si è servito per realizzare e condividere quel contenuto³⁸.

³⁷ Secondo il quale, «la scienza comincia quando il contenuto vive e si move nel cervello dell’artista e diventa forma, la quale è perciò il contenuto esso medesimo in quanto è arte. La forma non è ‘a priori’, non è qualcosa che stia da sé e diversa dal contenuto, quasi ornamento o veste, o apparenza, o aggiunta di esso; anzi è essa generata dal contenuto, attivo nella mente dell’artista; tal contenuto, tal forma. Ed il contenuto è attivo, appunto perché ha la sua poesia, il suo bello naturale, come la natura ha il suo bello reale, ha qualcosa di propria che fa impressione e mette in movimento il cervello dell’artista, ed apparisce nella forma. Ivi, nella forma, il critico ritrova il contenuto, “da lui esaminato come un antecedente”: lo ritrova non più natura, ma arte» (*De Sanctis* 1869, 268).

³⁸ Come scrive Mustè, il «momento della forma [...] sorge [...] dal processo di elaborazione del contenuto, dai mutamenti del segno e della struttura, ma pure si solleva sopra di esso, generando una schietta arte, nella figura peculiare e insopprimibile del bello» (Mustè 2018, 253).

Inoltre, poiché «il popolo non è letterato, [...] “contenuto e forma”, oltre che un significato “estetico”, hanno anche un significato “storico”». Ossia, «forma “storica” significa un determinato linguaggio, come “contenuto” indica un determinato modo di pensare» (Q14 §72, 1738). Insomma, l'opera, unione dialettica di forma e contenuto, è, come si è detto, una fotografia ‘scattata’ da un artista di un popolo nel suo qui e ora.

E se «la storia è sempre storia contemporanea, cioè politica» (Q10 §2, 1242), l'opera letteraria è a sua volta ‘sempre letteratura contemporanea’. Di qui ‘l'eternità’ del capolavoro: benché del passato, parla all'attuale; e in questo senso si può dire è anch'esso ‘politico’.

Ne consegue che «insistere sulla “forma” non è che un mezzo pratico per lavorare sul contenuto» (Q14 §72, 1739), a sua volta parte integrante della lotta per un nuovo modo di leggere, e dunque di pensare, di mettersi in rapporto con il mondo. È «lotta per una determinata cultura, per una determinata concezione del mondo contro altre culture e altre concezioni del mondo» (Q14 §72, 1737). È anche lotta per una «critica letteraria», modellata su quella del De Sanctis, in cui si fondono «la lotta per una nuova cultura, cioè per un nuovo umanesimo, la critica del costume, dei sentimenti e delle concezioni del mondo con la critica estetica o puramente artistica» (Q23, §2, 2188), una critica che vede l'opera d'arte attraverso la lente di uno «storicismo assoluto» (Q15, §61 1826), ossia come una «delle molteplici, organicamente interconnesse manifestazioni della realtà, realtà che circonda e circoscrive l'opera e pertanto aiuta a definirla» (Sapengo, 183).

Dunque, il «problema artistico», come Gramsci lo sintetizza, è quello di fondere «con la critica estetica o puramente artistica» – un mezzo per aiutare i «molti a ritrovare se stessi», a «suscit[are] un maggior bisogno di interiorità e di espressione sincera di essa» – la critica del contenuto – «la critica della “struttura” delle opere; cioè della coerenza logica e storico-attuale delle masse di sentimenti rappresentati artisticamente» (Q23 §3; 2188).

Trasformare le idee «in elementi di civiltà»

Gramsci – stimolato, come si è visto, dall'«amico piemontese» – riconosce come in un suo corsivo del 1918 c'è «un cenno dell'interpretazione data» sulle prime pagine del quarto quaderno alla «figura di Cavalcante». Ma pone in rilievo nel paragrafo §85 «il nesso [...] evidente» fra la chiarezza di una ragazzina «in un paesello d'Italia» e la sua perdita della vista perché rivela un punto di contatto fra la cultura alta, «la tradizione letteraria», e quella bassa, «il folclore». Argomento questo, il folclore, a sua volta direttamente connesso, ci ricorda Liguori (2009a, 122), sia sulla prima pagina del primo quaderno (fra i sedici “Argomenti principali”) sia sulla prima pagina dell'ottavo (in un elenco rivisto di “Saggi principali”) al «senso comune».

La presenza di questo nesso fra «Il dono della previsione» e «l'infermità attuale del veggente» sia nella tradizione colta sia in quella popolare è di nuovo sottolineato nel §85. Si verifica a livello primordiale, forse, Gramsci si appunta,

per la paura esistenziale di «turbare l'ordine naturale delle cose [...] i veggenti non sono creduti, come Cassandra» (Q4 §85, 527).

Nel paragrafo §87, Gramsci non specifica per iscritto nessuno dei pensieri deformati dalle «note del prof. Cosmo» riportate nel §86 perché, come scrive all'inizio della nota successiva, «occorre infischiarci del gravissimo compito di far progredire la critica dantesca o di portare la propria pietruzza all'edificio commentatorio e chiarificatorio del divino poema» (Q4 §87, 529).

Questo incipit sarcastico³⁹ dà il tono ad un appunto, il §87, in cui Gramsci contempla un pezzo polemico per «stroncare un filisteo classico», Morello. Bisognerebbe, afferma, «dimostrare, in modo drastico e fulminante, e sia pure demagogico, che i rappresentanti di un gruppo sociale subalterno possono fare le fiche, scientificamente e come gusto artistico, a ruffiani intellettuali come Rastignac» (Q4 §87, 529)⁴⁰.

Un metodo critico «subalterno»

Questa notevole caduta di registro stilistico merita una lettura ravvicinata non solo perché si tratta di un esempio più unico che raro nei quaderni della frustrazione causata dall'incarcerazione ma anche e più importantemente fa capire cosa intende Gramsci per un metodo critico «subalterno».

Ma prima, per farsi un'idea un po' più chiara della portata dell'irritazione provocata dalle sbarre della prigione bisogna tener presente come Gramsci, secondo il Cosmo, con la sua «piccola scoperta» aveva, come si è detto, «colpito giusto» e, volendo, avrebbe dovuto «lumeggiarlo». Ovviamente, da carcerato non poteva «trasformare» questa sua idea «in elemento di civiltà» (Q6 §77, 745), perché

Creare una nuova cultura non significa solo fare individualmente delle scoperte «originali», significa anche e specialmente diffondere criticamente delle verità già scoperte, «socializzarle» per così dire e pertanto farle diventare base di azioni vitali, elemento di coordinamento e di ordine intellettuale e morale. (Q11 §12, 1377-78)

³⁹ Per l'utilizzo del «sarcasmo» appassionatamente «positivo» come espressione di transizione» si veda Q1 §29, 23, appunto poi rielaborato nel Q26: «Nel caso dell'azione storico-politica l'elemento stilistico adeguato, l'atteggiamento caratteristico del distacco-comprensione, è [...] il [...] sarcasmo appassionatamente «positivo», creatore, progressivo: [...] non si vuol dileggiare il sentimento più intimo di quelle illusioni e credenze, – precisa – ma la loro forma immediata, connesso a un determinato mondo «perituro», il puzzo di cadavere che trapela attraverso il belletto umanitario dei professionisti degli «immortali principii» (§5, 2300).

⁴⁰ E anche se Morello «conta meno di un fucello nel mondo culturale ufficiale», Gramsci non può fare a meno di chiedersi cosa pensa «la grande cultura» non solo di Morello, ma anche di chi l'aveva invitato, la direzione della Casa di Dante. Gramsci vorrebbe sapere altresì se «ne ha parlato il Barbi, nelle sue rassegne degli *Studi danteschi* per mostrane la deficienza ecc.» (*Ldc*, 529-30). Infatti, il 3 aprile 1933, Gramsci, benché la sua salute sia in declino (il 7 marzo aveva subito una seconda grave crisi [*Cronologia*, LXXXIX]), chiede a Tatiana di inviargli «il recente volumetto del prof. Michele Barbi» su Dante: «Non so resistere alla tentazione di avere questo lavoro, anche se non sarò in grado, ancora per qualche mese, di studiarlo» (*Ldc*, 963-64). L'avesse consultato, avrebbe visto Barbi dedicare ampio spazio (Barbi 1933, 247-70) alla «lettera bella e eloquente fatta alla Casa di Dante a Roma» da Morello (1933, 247-48).

Un tale ragionamento spiega a posteriori, infatti, l'abbandono di Gramsci delle aule universitarie – scelta di vita che procurò, come si sa, un «dolore profondo» al suo mentore, il «buon professor Bartoli» (*Ldc*, 75) – per la vita di uomo politico e giornalista militante: «Che una massa di uomini sia condotta a pensare coerentemente e in modo unitario il reale presente è fatto “filosofico” ben più importante e “originale” che non sia il ritrovamento da parte di un “genio” filosofico di una nuova verità che rimane patrimonio di piccoli gruppi intellettuali» (Q11 §12, 1378).

Insomma, Gramsci ha nelle mani tutto quello che occorre per «prendere per il bavero un uomo come Rastignac e servirsene da palla per un gioco solitario del calcio». Sa che non ci vorrebbe «molta bravura per mostrar[e] l'inettitudine e la zerità» di Morello: basterebbe rielaborare l'appunto §83, una spietata stroncatura del volumetto. Ma ora, con davanti l'«avversario in concreto» (*Ldc*, 528) gli è preclusa la facoltà di intervenire.

La tesi di Morello, come leggiamo nel §83, si impenna sulla presunta ignoranza di Farinata dell'esistenza di Guido, a cui attribuisce l'impassibilità del grande ghibellino «durante lo svolgimento “dell'episodio” di Cavalcante» (Morello 35, cit. Q4 §83, 523; il corsivo è di Gramsci). Farinata, scrive Morello, «muore nel 1264, tre anni prima del ritorno dei Cavalcanti a Firenze, quando Guido aveva sette anni» e cinque anni prima del fidanzamento del poeta con la figlia di Farinata nel 1269. Pertanto, Morello ipotizza:

Se è vero che i morti non possono conoscere da sé i fatti dei vivi, ma soltanto per mezzo delle anime che li avvicinano, o degli angeli e dei demoni, Farinata può non conoscere la sua parentela con Guido e rimanere indifferente alle sorti di lui, se nessun'anima o nessun angelo o demone gliene abbiano portata notizia. Cosa che non pare avvenuta. (Morello 1927, 35; cit. Q4 §83, 523; i corsivi sono di Gramsci)

Morello da vero «dilettante», nota Gramsci, proietta dentro il poema delle informazioni ripescate dalla «vita concreta di Farinata» là dove sarebbe dovuto aderire alla «portata della espressione letterale dello scritto» (Q4 §83, 524). Pensare «alla vita concreta di Farinata nell'Inferno oltre il canto di Dante» porta Morello a fare la «poco probabile» congettura «che i demoni o gli angeli abbiano potuto, a tempo perso, informare Farinata di ciò che gli era ignoto» (Q4 §83, 524). Morello, cioè, confonde il protagonista del Poema (il quale 'vive' la vicenda nel presente) con l'onniscente voce poetante (la quale racconta in prima persona eventi vissuti nel passato) nonché con il personaggio storico-autobiografo.

Questa «aggiunta cervelotica» al testo, afferma Gramsci, è sintomatica della «mentalità dell'uomo del popolo» (in senso dispregiativo) il quale «quando ha letto un romanzo vorrebbe sapere cosa hanno fatto ulteriormente tutti i personaggi» (Q4 §83, 524) e 'accrescere' il piacere del testo. Inoltre, questa proposta «strabiliante» dimostra a chiare lettere la deficienza di «disciplina intellettuale del Morello» (Q4 §83, 523), là dove la «serietà critica» (Q4, §83, 524) l'avrebbe indotto a scegliere e approfondire i «risultati raggiunti dalla critica storica ed estetica» (Q4, §83, 522), a prendere conoscenza cioè della bibliografia esistente.

Insomma, la lettura di Morello del Canto X può servire da esempio negativo per un metodo critico «subalterno»: ‘Rastignac’ ha sollecitato il testo: cioè, gli ha fatto dire «per amor di tesi, più di quanto realmente dice», errore di metodo filologico criticato altrove, nel sesto quaderno⁴¹. Ovvero, anche se non è «palese la volontà di ingannare» da parte di Morello (e quindi quanto ha fatto non può ritenersi «un crimine»), le sue «trascuratezza» e «incompetenza» meriterebbero «almeno una sanzione intellettuale e morale se non giudiziaria» (Q6 §198, 838), azione che a Gramsci, come or ora ricordato, non è permesso comminargli.

Trasformare il senso comune

Come si è detto, Gramsci non può fare di Morello oggetto di scherno a livello scientifico perché avrebbe bisogno di «raccolgere gli elementi storici che provano come, per tradizione, dall’arte classica al medioevo – la materia del corso di Toesca – i pittori rifiutassero di riprodurre il dolore nelle sue forme più elementari e profonde» (*Ldc*, 403).

Nemmeno può mettere alla berlina – come esempio di pessimo «gusto artistico» (Q4 §87, 529), come fa nel §83 – a livello divulgativo il vecchio bersaglio polemico⁴². Manca a Gramsci la possibilità di pubblicare un corsivo del tipo de “Il cieco Tiresia”, intervento in cui contrappone al dramma individuale di Cassandra, «creazione di poesia colta» (in quanto profetessa condannata a non essere mai creduta), a quello «plastico» dell’oracolo cieco Tiresia (la cui sorte è facilmente accessibile al vasto pubblico perché riflessa nell’«aspetto esteriore nella sua persona»).

Poiché il dramma dell’inventore dell’arte divinatoria è «fisico prima e più che interiore»

la pietà è immediata, non ha bisogno di riflessioni e di ragionamenti per sorgere. Sembra una cosa da nulla: è invece un’enorme esperienza, che solo la tradizione popolare poteva riuscire a provare e concretare. (*E3*, 334)

Invece, quello di Cavalcante – come Gramsci scriveva nel 1918, in, appunto “Il cieco Tiresia” – è un «dramma *difficile*, complicato, che per essere compreso ha bisogno di riflessione e ragionamento». Cavalcante, a differenza di Tiresia, non ha «una plastica evidenza corporale della sua sventura» (*S3*, 335; il corsivo è di Gramsci). In parole povere, «non è cieco» (*S3*, 335). Alla stregua della «raffinata letterariamente» Cassandra mitologica, Cavalcante «vive un dramma [...] individuale» (*S3*, 334). Dunque, Dante si dimostra «un poeta colto in questo caso» (*S3*, 335).

⁴¹ Una fondamentale «questione di metodo», come scriverà nel sedicesimo quaderno, è la necessità di «fare preliminarmente un lavoro filologico minuzioso e condotto col massimo scrupolo di esattezza, di onestà scientifica, di lealtà intellettuale, di assenza di ogni preconcetto ed apriorismo o partito preso» (§2, 1840-41).

⁴² Il *nom de plume* del giornalista, come si è già precisato *supra*, nella nota 14, è presa da un personaggio del Balzac.

Poi, «dopo esame critico» – occasionato dalla spiegazione di Farinata – il castigo del padre di Guido diventa comprensibile, ‘accessibile’ all’ampio pubblico, ovvero ‘popolare’. «La tradizione popolare vuole la plasticità, [...] una poesia più ingenua e immediata». Il tormento di Cavalcante, una volta chiarito, «agghiaccia d’orrore per la sua rapidità e intensità» (S3, 334-35) e coinvolge a livello emotivo il lettore, anche quello comune. Insomma, nel linguaggio del Cosmo, Gramsci «colpi[sce] giusto» (§86, 527-28): Dante colma il divario fra poesia colta e poesia popolare. Ognuno può partecipare al dolore viscerale di Cavalcante; bisogna soltanto capire il suo dramma, quello di un genitore angosciato dal dubbio sulla sorte del figlio disperso e presunto morto. Sentita la spiegazione di Farinata, il dramma di Cavalcante si capisce immediatamente, e a livello esistenziale.

Così, possiamo distillare dagli appunti sul Canto X come Gramsci pensava di far leva su ciò che coinvolge le masse emotivamente per iniziare alla cultura ‘alta’ ed integrare in essa le classi subalterne, innalzando il senso comune – in questo caso artistico – del popolo, fondamento di una lotta per una nuova cultura, là dove per cultura

nel significato più nobile del termine [...] intendiamo non semplicemente ricchezza di cognizioni intellettuali, ma capacità di compiere il proprio dovere e di comprendere i propri simili, rispettando ogni principio, ogni opinione, ogni fede che sia sinceramente professata. (Q4 §93, 533-34)

Inoltre, là dove la «lotta per una nuova cultura» – o, meglio «per un nuovo modo di vivere» (Q23 §3, 2190), «per una nuova vita morale che non può non essere intimamente legata a una nuova intuizione della vita, fino a che essa diventi un nuovo modo di sentire e di vedere la realtà» (Q23 6, 2192) – è lotta per il rinnovamento della società e, di conseguenza lotta per «democratizzare» – e non semplicemente divulgare *ipse dixit*– ciò che in una società divisa in classi economiche «necessariamente era stato “aristocratico”» (Q23 §3, 2189).

Un nuovo modo di leggere, e di essere

Un elemento della lotta per creare «una nuova cultura» è la lotta per «un nuovo modo di leggere», di valutare le opere, per «il tipo di critica letteraria [...] offerto dal De Sanctis» in cui si fondono «la lotta per una nuova cultura, cioè per un nuovo umanesimo, la critica del costume, dei sentimenti e delle concezioni del mondo con la critica estetica o puramente artistica nel fervore appassionato» (Q23 §3, 2188)⁴³.

⁴³ Per Dombroski «the preoccupation in the *Prison Notebooks* with De Sanctis’s political and critical militancy was crucial to underlining the moral and intellectual interests at the heart of the cultural struggle as Gramsci saw it. This entailed, above all, opposing Croce’s assessment of De Sanctis as a forerunner of his own philosophy of the spirit, as well as Gentile’s much less influential, irrationalist interpretation of the critic’s later phase» (Dombroski 1989, 54).

Gli appunti sul Canto X gli servono da punto di partenza; ma dopo aver abbozzato queste idee, Gramsci non ha bisogno di elaborarle ulteriormente.

Uno scopo della lotta per una nuova cultura è di fare sì «che una massa di uomini sia condotta a pensare coerentemente e in modo unitario il reale presente», per stabilire con il senso comune un rapporto dialettico e maieutico affinché ne prevalga uno nuovo, elemento critico nella lotta per l'egemonia (Liguori 2009a, 124).

Dal senso comune a «un “gusto” nuovo e un linguaggio nuovo»

Dunque, il 3 agosto 1931, un mese e mezzo prima di vergare la sintesi della «piccola scoperta» per Cosmo, Gramsci riconosce le limitazioni imposte al suo «programma di studi e di lavoro». Si era «proposto – scrive a Tatiana – di riflettere su una certa serie di quistioni, ma doveva avvenire che a un certo punto queste riflessioni avrebbero dovuto passare alla fase di una documentazione e quindi ad una fase di lavoro e di elaborazione che domanda grandi biblioteche» (*Ldc*, 613). Non sorprende, quindi, se Gramsci accantona il progetto dantesco, lasciando queste note in unica stesura. Anzi, nella già citata lettera del 22 febbraio 1932 (scritta qualche settimana prima di ricevere la lettera in cui Tatiana aveva ricopiato i commenti del Cosmo) Gramsci chiede alla cognata di inviargli dei quaderni nuovi affinché possa cominciare a dare «un certo ordine intellettuale» ai suoi appunti, per poter riorganizzarli tematicamente ed elaborarli. È proprio in questo periodo, la primavera del 1932 che inizia i «quaderni speciali», ovvero monografici (Q15 §1 bis, 1748). Ciononostante, come già detto, ci tiene a conservare per iscritto i suoi pensieri sul Canto X.

Sebbene l'analisi gramsciana del Canto X non leda «in modo vitale» il sistema estetico-filosofico del grande intellettuale abruzzese, le quattro note stilate come riscontro alla lettera del Cosmo (§§84-87) danno l'avvio – secondo La Porta – a ciò che Gramsci, nel decimo quaderno, designa «un *Anti-Croce*» (Q10 §11, 1234)⁴⁴. Inoltre, fanno intravedere, anche in forma incipiente, un concetto fondamentale dei quaderni carcerari: come Gramsci pensa di trasformare il senso comune, «la concezione del mondo assorbita acriticamente dai vari ambienti sociali e culturali in cui si sviluppa l'individualità morale dell'uomo medio» (Q11 §13, 1396).

I «modi di espressione» evidenziati negli affreschi antichi discussi nelle lezioni del Toesca fanno capire implicitamente molto più di quanto non rappresentino. Il dolore di genitori che contemplano l'imminente morte dei figli permette all'osservatore di poter confrontare quanto percepito alla propria esperienza, e farlo proprio.

⁴⁴ «Si può dire – spiega La Porta – che le note dantesche costituiscono il terreno di coltura del ragionamento gramsciano intorno a Croce e individuino il campo entro il quale si eserciterà la fatica concettuale che condurrà al superamento, nel senso della *Aufhebung*, della filosofia crociana» (La Porta 2025, 126).

Come scrive il Cosmo nel suo riscontro alla sintesi di Gramsci, «La virtù della grande poesia è di suggerire più che non dica, e suggerire sempre cose nuove. Di qui la sua eternità» (*GSL*, 943). Come già accennato, ciò che distingue capolavori come la *Commedia* è la capacità di 'parlare' attraverso i secoli, di far «scorgere i momenti della dialettica di [una] particolare cultura con chiarezza maggiore» (Q23 §3, 2189), di far sì che il microcosmo risuoni nel macrocosmo, e, in questo modo, dar luogo ad un incontro in assenza fra «l'universo linguistico-espressivo dell'autore e quello del lettore» [...] fa[cendo] del testo il luogo privilegiato di quell'incontro dell'*hic et nunc* dell'autore» e sempre nuove leve di lettori (Paternostro 1993, 17)⁴⁵. «Un nuovo tipo» di lettore, se mi è permesso parafrasare, un 'filologo democratico' consapevole della propria *situatedness* (ovverosia inserimento in uno specifico contesto sociale e culturale), «convinto che la sua personalità [...] è un rapporto sociale attivo di modificazione dell'ambiente culturale» (Q10 II §44, 1332).

Poiché un nuovo senso comune deve radicarsi «nella coscienza popolare con la stessa saldezza e imperatività delle credenze tradizionali» (Q11 §13,1400), Gramsci, da uomo libero, aveva cercato di perfezionare un metodo didattico 'peripatetico', quello caratteristico degli incontri del Club di vita morale. Anche all'*Ordine Nuovo* settimanale lavorava «per sviluppare certe forme di nuovo intellettualismo e per determinarne i nuovi concetti» facendo leva su «aspirazioni latenti» in conformità «allo sviluppo delle forme reali di vita», dove centrale era «il problema della creazione di un nuovo ceto intellettuale» dotato «di una nuova e integrale concezione del mondo» (Q12 §3, 1551).

L'insegnamento, come Gramsci l'intende, è inteso a formare il discente «culturalmente, ad aiutarlo a elaborare criticamente il proprio pensiero per partecipare a una comunità ideologica e culturale» (Q11 §13, 1401). Non tutti sono uguali e occorre prendere atto dalla consapevolezza realistica delle disuguaglianze (culturali e intellettuali) esistenti (Liguori 2009a, 123). Perciò, sostiene

è necessario prendere le mosse da ciò che il discente già conosce, dalla sua esperienza. [...] E poiché si presuppone una certa media intellettuale e culturale di discenti, che verosimilmente non hanno avuto ancora che informazioni saltuarie e frammentarie, e mancano di ogni preparazione metodologica e critica, e non si può non prendere le mosse dal «senso comune», in primo luogo. (Q11 §13, 1401)⁴⁶

⁴⁵ Come dimostra Binni, occorre conoscere una civiltà passata nella propria perché non esistono 'forever' artistici. La keatsiana «gioia per sempre» si valorizza soltanto con «la collaborazione del lettore in tutta la sua nuova situazione personale-storica [...] Solo attraverso quest'operazione storico-critica – scrive – si fa concretamente vivere l'«eternità», cioè l'estetico significato» (Binni 1963, 8).

⁴⁶ Gramsci ordinovista ha provato anche con la musica. Come ricorda il suo compagno di lotta Vincenzo Bianco, «Gramsci si proponeva di portare avanti anche un'azione culturale di massa e quando Toscanini venne al teatro Regio di Torino, si diede tanto da fare per ottenere tramite l'Alleanza cooperativa uno spettacolo a prezzi ridotti. Si offriva così anche a noi operai la possibilità di ascoltare e capire la musica sinfonica» (Bianco 1977, 44). Per Righi,

Si parte, cioè, dal senso comune al fine di creare «un “gusto” nuovo e un linguaggio nuovo (Q1 §29, 24), di «dare al nucleo vivo» delle credenze ‘folkloristiche’ del popolo «una nuova forma»⁴⁷:

si cerca di mantenere il contatto con le espressioni subalterne umane delle vecchie concezioni e nello stesso tempo si accentua il distacco da quelle dominanti e dirigenti, in attesa che le nuove concezioni, con la saldezza acquistata attraverso lo sviluppo storico, dominino fino ad acquistare la forza delle «credenze popolari». (Q26 §5, 2300)

Insomma, quando «Dante si corregge, toglie dalla pena Cavalcante, cioè interrompe la sua punizione in *atto*» (Q4, §82, 521; il corsivo è di Gramsci) «c’è la catarsi» nel lettore. Il dramma di Cavalcante, come letto da Gramsci, contiene *in nuce* l’idea di insegnare un nuovo modo di leggere, un metodo critico letterario e artistico storicista come punto archimedeo per la trasformazione del senso comune.

organizzare un concerto per gli operai è stato «una professione di fede nel potere del linguaggio universale della musica» che veniva incontro al «“bisogno di unificare gli uomini, di associarli liberamente intorno a un’idea e a un fatto generale”, individuato dall’autore “nella musica, linguaggio universale, nel quale possono trovare uguale sorgente di eguale sentire i popoli più distinti per civiltà e storia”» (Righi 2020, 34).

⁴⁷ Come sostiene Pala, «Gramsci afferma che ogni uomo è un filosofo, nel senso che può risolvere le contraddizioni e incongruenze del reale servendosi degli strumenti logici della lingua e acquisire così un livello di conoscenza che ha valore culturale e politico» (Pala 2023, 205).