



**HAL**  
open science

## **Dal romanzo d'appendice francese a Maciste. Appunti sulla lettura gramsciana del superuomo popolaresco**

Paolo Desogus

### ► **To cite this version:**

Paolo Desogus. Dal romanzo d'appendice francese a Maciste. Appunti sulla lettura gramsciana del superuomo popolaresco. L'Europa di Gramsci. Letteratura, filosofia e critica marxista, a cura di Lelio La Porta e di Francesco Marola, 2022. <hal-04016554>

**HAL Id: hal-04016554**

**<https://hal.science/hal-04016554v1>**

Submitted on 15 Mar 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

# *L'Europa di Gramsci*

## *Filosofia, letteratura e traducibilità*

*a cura di*

Lelio La Porta e Francesco Marola

*prefazione di*

Guido Liguori

«Molto gramsciana è la capacità di indagare pensatori e artisti, romanzi e libri di grandi filosofi, commedie e semplici articoli di giornale, persino motti e citazioni isolate – tutti come portatori più o meno forti di una diversa concezione del mondo, che è sempre anch'essa una filosofia, che va assunta criticamente, destrutturata, dialettizzata col presente.»

*dalla prefazione di Guido Liguori*

Il volume collettaneo si propone di indagare la particolare “traduzione” della cultura europea operata da Antonio Gramsci: ovvero la ricezione e originale riformulazione di temi e autori di differenti nazionalità europee che ha caratterizzato il suo pensiero politico e filosofico; nonché la diretta traduzione linguistica svolta nei *Quaderni di traduzioni*, con il complesso di implicazioni semantiche e culturali che essa comporta.

Saggi di Derek Boothman, Fortunato M. Cacciatore, Mimmo Cangiano, Paolo Desogus, Gianni Fresu, Marco Gatto, Noemi Ghetti, Giuseppe Guida, Lelio La Porta, Pietro Maltese, Lavinia Mannelli, Lorenzo Mari, Francesco Marola.

€ 18,00



9 791259 631442



*Per Gramsci*

Collana della International Gramsci Society Italia (Igs Italia)

*In collaborazione con*

Centro interuniversitario di ricerca per gli studi gramsciani

*Diretta da*

Lea Durante, Fabio Frosini,  
Guido Liguori, Pasquale Voza

*Comitato scientifico*

Javier Balsa (Quilmes, Argentina)  
Alvaro Bianchi (Campinas, Brasile)  
Joseph A. Buttigieg † (Notre Dame, Usa)  
Giuseppe Cospito (Pavia)  
Marcos Del Roio (Marilia, Brasile)  
Renate Holub (Berkeley, Stati Uniti)  
Massimo Modonesi (Ciudad de México, Messico)  
Marina Paladini Musitelli (Trieste)  
Maria Luisa Righi (Roma)  
Ivete Simionatto (Florianopolis, Brasile)  
Peter D. Thomas (London, Regno Unito)

*Per Gramsci* è stata ideata da Giorgio Baratta,  
che l'ha diretta presso i precedenti editori

*a Giorgio querido*  
questa collana è dedicata

# L'Europa di Gramsci

## Filosofia, letteratura e traducibilità

*a cura di*

Lelio La Porta e Francesco Marola

*prefazione di*

Guido Liguori

**bordeaux**

© Bordeaux 2022  
Via Pietro l'Eremita, 1  
00162 Roma

[www.bordeauxedizioni.it](http://www.bordeauxedizioni.it)  
Impaginazione/Plan.ed  
[www.plan-ed.it](http://www.plan-ed.it)

ISBN 979-12-5963-144-2

Questo volume ha usufruito del contributo  
di transform!europe e di AsSUR - Scuola Università Ricerca



## Indice

- 9 Prefazione  
*Guido Liguori*
- 17 Convergenze parallele nei *Quaderni*:  
lo “status” dell’economia classica inglese e la traducibilità  
*Derek Boothman*
- 35 Gramsci, Hegel, l’Europa  
*Fortunato M. Cacciatore*
- 51 Il Marx di Gramsci  
*Pietro Maltese*
- 75 Dialettica ed egemonia:  
Lenin e le categorie della rivoluzione secondo Gramsci  
*Gianni Fresu*
- 95 Alla ricerca di una filosofia della libertà:  
aspetti dell’interlocuzione gramsciana con Bergson e Sorel  
*Giuseppe Guida*
- 117 Gramsci e il “filtro” europeo dei vociano-lacerbiani:  
ruolo dell’intellettuale, oggettività, pragmatismo,  
empiriocriticismo, proudhonismo  
*Mimmo Cangiano*
- 139 Goethe nei *Quaderni* di Gramsci:  
filosofia della praxis e mito letterario  
*Francesco Marola*
- 163 Anglofilia come filosofia. Gramsci, Kipling (e Dickens)  
*Lorenzo Mari*

- 181 Coerenza dello spirito russo.  
Tracce di Dostoevskij nei *Quaderni del carcere*  
*Marco Gatto*
- 195 Dal romanzo d'appendice francese a Maciste.  
Appunti sulla lettura gramsciana del superuomo popolaresco  
*Paolo Desogus*
- 211 «Gli auguriamo un pubblico di proletari»:  
Gramsci, *Casa di bambola* e il valore sociale del teatro  
*Lavinia Mannelli*
- 229 Gramsci, i “bolscevichi di sinistra” e il *Proletkult* torinese  
*Noemi Ghetti*
- 247 Gramsci e Lukács fra storia, filosofia, politica e letteratura  
*Lelio La Porta*
- 269 *Gli Autori*

Dal romanzo d'appendice francese a Maciste.  
Appunti sulla lettura gramsciana del superuomo popolare  
*Paolo Desogus*

Alla nota 13 del sedicesimo quaderno Gramsci si chiede se la fortuna del superomismo nella cultura italiana del primo Novecento abbia avuto come punto di riferimento non tanto lo *Zarathustra* di Nietzsche, a cui si sono richiamati diversi intellettuali e scrittori, quanto invece il feuilleton francese, che conta tra le sue opere più rappresentative *Il conte di Montecristo* di Alexander Dumas, ma il cui raggio di influenza, come si legge in altri passi carcerari<sup>1</sup>, si sarebbe esteso anche fra le opere di alcuni degli autori più rappresentativi del romanticismo europeo, come Honoré de Balzac e persino Victor Hugo. «E lo stesso Nietzsche – aggiunge Gramsci – non sarà stato per nulla influenzato dai romanzi francesi di appendice?»<sup>2</sup>. Da questa, come da un consistente numero di altre note sul tema della letteratura popolare, si ricava un concetto di superuomo mobile, non pienamente fissato da una teoria, capace di ritradursi sia verticalmente, ovvero dal basso romanticismo alla letteratura francese maggiore, e sia orizzontalmente, dalla Francia di Dumas (e come si vedrà di Eugène Sue) per passare appunto alla Germania di Nietzsche, all'Italia e persino alla Russia.

---

<sup>1</sup> A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, p. 1879. I *Quaderni* saranno citati indicando le pagine dell'edizione Gerratana.

<sup>2</sup> Ivi, p. 1879. Oltre all'ascendente del romanzo d'appendice, Gramsci poco oltre aggiunge anche l'influsso del mito di Napoleone nonché «le tendenze razziste che hanno culminato nel Gobineau e quindi nel Chamberlain e nel pangermanismo (Treitschke, la teoria della potenza ecc.)», ivi, p. 1881.

In Italia il caso più emblematico di reimpiego – gramscianamente verrebbe da dire di «traduzione» – della nozione di superuomo, è forse quello di Gabriele D'Annunzio, che ha fatto proprie alcune formulazioni nietzschiane, sia nel lavoro letterario di costruzione di alcuni personaggi, che nei modi in cui ha interpretato il proprio ruolo di poeta vate, di guida spirituale e morale della nazione. È per questo probabile che proprio D'Annunzio sia uno dei bersagli polemici di Gramsci, sebbene nei *Quaderni* il suo nome resti quasi sempre sullo sfondo o più in generale legato alla riflessione sul rapporto tra cultura alta e cultura nazionale. Nei riferimenti più espliciti il superomismo dannunziano viene descritto in ogni caso come un fenomeno più prossimo alla traiettoria «folkloristica» che alla tradizione nietzschiana, a cui D'Annunzio si è tuttavia richiamato<sup>3</sup>.

Questa osservazione, forse anche per le difficili condizioni di redazione dei *Quaderni*, non ha tuttavia trovato un più largo e argomentato approfondimento. Un suo sviluppo avrebbe senz'altro portato Gramsci ad analizzare una declinazione meno nota del superomismo, relativa a un personaggio creato per il cinema, ovvero Maciste, tra i protagonisti di un vero e proprio filone cinematografico che ha preso le mosse da *Cabiria* (1914), diretto da Giovanni Pastrone e da lui sceneggiato insieme a D'Annunzio. In un'ottica gramsciana, questo film – su cui mi soffermerò più avanti – è persino più interessante di quanto lo sia la produzione letteraria dannunziana legata al superomismo aristocratico. *Cabiria*, infatti, non solo rappresenta un utile esempio per lo studio della cultura popolare, ma aiuta a definire il campo di «traducibilità» della nozione di superuomo e a studiare i risvolti politici di questa particolare figura culturale che intrattiene numerosi rapporti con il fascismo.

Nel suo studio sul superomismo popolaresco, oltre al *Conte di Montecristo*, Gramsci menziona diversi altri romanzi, due dei quali dello stesso Dumas, ovvero *I tre moschettieri* e *Giuseppe Balsamo*. Non mancano poi diversi cenni ai *Misteri di Parigi* di Eugène Sue, archetipo del basso romanticismo, ma che con il personaggio di

<sup>3</sup> Cfr. la nota 7 del quattordicesimo quaderno, dove tra le altre cose, Gramsci osserva che «nel rapporto Nietzsche-superuomo, D'Annunzio ha caratteri folkloristici spiccati», ivi, p. 1661.

Rodolphe di Gerolstein presenta numerosi tratti superomistici, come quelli del vendicatore, dell'eroe che agisce per il bene, anche quando trasgredisce le leggi. Seppure transitoriamente, al filone superomistico vengono inoltre ricondotte alcune opere di Balzac, come per esempio *Papà Goriot*, e, come si accennava, di Hugo, quest'ultimo attraverso il personaggio Jean Valjean, protagonista dei *Miserabili*.

Un discorso a parte occupa poi Dostoevskij, a cui Gramsci dedica alcune significative considerazioni. L'opera di Dostoevskij è largamente debitrice nei confronti della letteratura francese e in particolare dei *Misteri di Parigi*, di cui compaiono anche espliciti riferimenti, ad esempio in *Umiliati e offesi* del 1861. Un caso ancora più significativo è poi quello di *Delitto e castigo* (1866), e questo non solo per la rappresentazione dei bassifondi di San Pietroburgo, che ricorda molte pagine di Eugène Sue (la bettola in cui Raskol'nikov incontra Marmeledov, padre di Sonia, somiglia molto a quella in cui lavora Fleur-de-Marie). *Delitto e Castigo* contiene anche ampi e significativi riferimenti al superomismo, seppure presentati in una chiave polemica.

È a questo proposito di grande interesse quanto Gramsci scrive su Raskol'nikov, noto tra le altre cose anche per essere uno studente dalla forte vocazione intellettuale e per aver formulato alcune concezioni con le quali giustifica l'omicidio dell'usuraia e della sorella. Proprio queste pagine di *Delitto e castigo* sono state oggetto di forte attenzione da parte di Gramsci, in particolare nei *Quaderni di traduzioni*, oggi disponibili nella loro integralità. All'interno del quaderno 9, infatti, è presente la traduzione delle pagine in cui Raskol'nikov descrive la sua teoria degli uomini superiori, ovvero degli uomini che hanno «il diritto» di esercitare il male per realizzare pienamente la propria individualità e con essa il bene collettivo. Raskol'nikov cita a questo proposito diversi personaggi illustri, come ad esempio Napoleone, modello anche per il feuilleton, di cui spicca il carattere irregolare, estraneo alle leggi comuni e nondimeno fondatore di una nuova civiltà liberatrice:

In una parola io deduco che tutti non dico già i grandi uomini, ma anche quelli che a pena a pena sono usciti dalla mediocrità, e cioè

tutti quelli che a pena a pena erano capaci di dire qualche cosa di nuovo, dovettero per la loro natura, essere immancabilmente criminali – in misura più o meno grande, si capisce. Altrimenti sarebbe loro stato difficile uscire dalla mediocrità<sup>4</sup>.

Da queste riflessioni, tradotte nei *Quaderni*, Gramsci non giunge a sostenere che Raskol'nikov sia l'epigono o la piatta trasposizione a San Pietroburgo di Montecristo o di altri superuomini popolari. Al contrario rileva che Raskol'nikov è un «Montecristo “criticato” da un panslavista-cristiano»<sup>5</sup>. Si tratta di una considerazione dalle forti implicazioni teoriche. Il riferimento di Gramsci alla «critica» rimanda infatti al concetto di «traducibilità», nozione estremamente duttile e complessa che nei *Quaderni* indica anche le condizioni di possibilità di individuare il conflitto dialettico tra orizzonti culturali differenti. Nel fare propria la letteratura francese di vent'anni prima, Dostoevskij non si sarebbe limitato a prendere un personaggio dalla Francia dei primi anni Quaranta per trasferirlo in Russia, ma in senso gramsciano avrebbe tentato di «tradurlo» in un nuovo contesto, entro un nuovo paradigma; lo avrebbe in altre parole reinterpretato *criticamente* per farlo rivivere all'interno di una realtà diversa, ovvero la Russia dello Zar Alessandro II, la Russia dei nichilisti, degli Oblomov e ancora la Russia che, nel 1861, ha abolito la servitù della gleba provocando un vero e proprio terremoto sociale e culturale nel paese.

Raskol'nikov nasce in questo particolare contesto, segnato dallo choc culturale della fine del vecchio mondo feudale e dal rimescolamento delle classi. Da questa fase nascono nuove opportunità che a loro volta alimentano nuove speranze, ma allo stesso tempo creano anche spaesamento, frustrazioni e lacerazioni identitarie. La nuova Russia si proietta nella modernità non solo abbattendo alcune vecchie istituzioni sociali, ma anche aprendosi alla cultura europea, assorbendo quindi modelli e ideali provenienti in particolare dalla Francia. Raskol'nikov, studente che cerca di emanciparsi

---

<sup>4</sup> A. Gramsci, *Quaderni di traduzioni (1929-1932)*, a cura di G. Cospito e G. Francioni, Treccani, Roma 2007, p. 458.

<sup>5</sup> Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 1882. Cfr. anche la stesura precedente della nota nel quaderno 14, ivi, p. 1685.

socialmente nella tumultuosa Russia degli anni Sessanta dell'Ottocento, è in questo senso una figura di mediazione tra est e ovest, tra tradizione contadina e nuova urbanità cittadina, tra il vecchio mondo russo e la cultura europea<sup>6</sup>.

In termini gramsciani Raskol'nikov *traduce* alcuni significativi ideali sorti in Francia. La sua teoria discende dal mito di Napoleone e dalle sue successive ritraduzioni nel contesto popolare compiute dal romanzo d'appendice per mezzo delle figure di Rodolphe e di Edmond Dantès, capaci di incarnare colui che «ha il diritto di decidere nella propria coscienza», di innalzarsi al di sopra delle leggi, di uscire dall'ordinarietà e dalla mediocrità per esprimere la propria volontà, anche a costo di commettere un delitto<sup>7</sup>. Oltre al crimine effettivamente commesso da Raskol'nikov, queste parole riportano alla mente alcune pagine dei *Misteri di Parigi* che avevano già colpito Marx nella *Sacra famiglia*, in cui Rodolphe acceca il Maître d'École come vendetta per i diversi crimini che ha compiuto: una vendetta che deve coincidere con l'espiazione, con la correzione morale imposta per mezzo della violenza fisica<sup>8</sup>.

Ancor più del romanzo di Sue, *Il conte di Montecristo* può essere riassunto come una lunga serie di vendette che il protagonista, Edmond Dantès, perpetra ai danni di chi, attraverso l'inganno e l'invidia, ha permesso che venisse rinchiuso nella prigione dell'If. Chi ha letto questo romanzo ricorderà che nelle segrete del carcere Edmond conosce però l'abate Faria che gli rivela due segreti:

---

<sup>6</sup> È a questo proposito interessante osservare che tra le letture di Gramsci compare anche il volume di T. G. Masaryk, *La Russia e l'Europa. Studi sulle correnti spirituali in Russia*, 1913, successivamente edito da Massimiliano Boni Editore, Bologna 1971.

<sup>7</sup> La citazione è ripresa da Gramsci, *Quaderni di traduzioni*, cit., p. 457. Il dialogo in cui emerge la teoria degli uomini superiori si trova in F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, Einaudi, Torino 1971, pp. 297-319 e in particolare p. 310.

<sup>8</sup> K. Marx, F. Engels, *Die heilige Familie, oder Kritik der kritischen Kritik. Gegen Bruno Bauer und Consorten*, 1845, trad. it. *La sacra famiglia ovvero Critica della critica critica. Contro Bruno Bauer e soci*, in Id., *Opere di Marx ed Engels. 1844-1845*, vol. IV, a cura di A. Scarponi, Editori Riuniti, Roma 1972, pp. 181-232. Cfr. inoltre S. S. Prawer, *Karl Marx and World Literature*, Oxford University Press, Oxford 1971, trad. it. *Karl Marx e la letteratura mondiale*, a cura di D. Santarone, Bordeaux edizioni, Roma 2021; dalle letture di Marx e di Gramsci ha inoltre preso le mosse Umberto Eco per il suo studio del feuilleton in *Il superuomo massa*, Bompiani, Milano 1976.

il segreto materiale delle immense ricchezze nascoste sull'isola di Montecristo, in Italia, e il segreto del sapere, ovvero la formula che consente a Edmond di trasformarsi in un uomo straordinario, coltissimo, astuto, sagace, cinico con i malvagi, ma infinitamente buono e generoso con gli animi più nobili. Armato di questa sapienza e di questa morale, dopo la rocambolesca evasione, inizia il suo percorso di vendette per ristabilire il bene. La vendetta individuale nel romanzo di Dumas ha però una sorta di valore catartico i cui effetti si estendono alla collettività. Riscattando se stesso, Montecristo salva anche tutte le figure sotto il giogo dei suoi antichi aguzzini.

Anche in Raskol'nikov si rintraccia un movimento mentale simile. Anche per lui la frustrazione individuale, il dramma di emarginato, di giovane in ritardo con gli studi, necessita di una vendetta dal valore collettivo. Come si rileva nelle pagine tradotte da Gramsci, il superuomo popolare è colui la cui ambizione singolare assurge a valore universale: è insomma colui che compie il proprio destino nel destino generale. Sulle orme di Rodolphe e di Montecristo anche Raskol'nikov si assume «il diritto» di spingersi oltre le leggi e di uscire dalla dimensione di «pidocchio» e così diventare veramente un uomo<sup>9</sup>. Come loro, anche Raskol'nikov cerca di elevarsi a uomo superiore, prova a farsi giustizia e di diventare il benefattore degli umiliati che nella nuova Russia riformata vivono ai margini della storia.

Queste sono almeno le intenzioni. Il tentativo di tradurre gli ideali superomistici del vendicatore fallisce e produce un effetto del tutto imprevisto. Raskol'nikov compie il suo delitto, la sua vendetta di uomo superiore: uccide due donne, un'usuraia, che vive delle miserie altrui, insieme alla sorella, capitata per caso. E giustifica questo suo gesto estremo con il bisogno di passare alla pratica, di mettersi alla prova. Nei termini di Gramsci diremmo che cerca di tradurre in prassi la propria visione del mondo. Come però confessa a Sonja, con il suo delitto Raskol'nikov dimostra soltanto la sua fragilità esistenziale, la sua debolezza. Le sue idee non erano altro che una fantasticheria, un insieme di astrattezze prive di un reale valore etico-politico.

---

<sup>9</sup> Cfr. il dialogo tra Raskol'nikov e Sonja, in F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, cit., p. 498.

Per molti versi potremmo dire che Dostoevskij mette in scena il fallimento della traduzione degli ideali superomistici del romanzo di appendice. La vendetta ricercata da Raskol'nikov non c'è. La giustizia a cui aspirava non si verifica, non si compie. Il suo gesto non possiede alcun carattere universale e liberatorio o, ancora, catartico. Non si verifica nulla di quanto si legge nei *Misteri di Parigi*, o nei due capitoli finali del *Conte di Montecristo*, quando il protagonista al culmine della sua complicata trama vendicativa ai danni del Conte di Morcerf e del Barone di Danglars, completa la sua rivalse svelando la propria identità al suo principale nemico, Gérard de Villefort, spingendolo così alla pazzia.

Quando Gramsci afferma che «Raskol'nikov è un Montecristo "criticato"», il riferimento alla critica riguarda proprio il lavoro di traduzione del personaggio di Dumas in un contesto abitato da tensioni sociali e culturali nuove: diverso da quello in cui è sorto ed è nato il superuomo di Dumas e nondimeno fertile per una figura psicologica, sociale e persino filosofica nuova, alternativa a quella di Montecristo. La traduzione dà dunque luogo a un'interazione dialettica che mette in conflitto mondi diversi, realtà non assimilabili, ma da cui nasce un tipo letterario del tutto inedito come Raskol'nikov.

Sulle orme di quanto emerge nelle pagine di un grande studioso francese di Gramsci, André Tosel, possiamo dire che tradurre, non vuol dire istituire delle semplici analogie da un sistema ad un altro, da una cultura a un'altra; né significa incorporare una data forma di senso in un altro contesto. Per Gramsci la traduzione non è un processo irenico, ma è un atto critico: è un lavoro di costruzione di un principio di commensurabilità che scava nelle differenze, trova nessi, allaccia fili ed esibisce elementi di irriducibilità<sup>10</sup>. In questo

---

<sup>10</sup> A. Tosel, *Philosophie marxiste et traducibilité des langues et de pratiques*, in «La Pensée», n. 23 settembre-ottobre 1981, trad. it. *Filosofia marxista e traducibilità dei linguaggi e delle pratiche*, in B. Bacsko e F. Cerutti (a cura di), *Filosofia e politica. Scritti dedicati a Cesare Luporini*, La Nuova Italia, Firenze 1981, ora in R. Descendre, F. Giasi e G. Vacca (a cura di), *Studi Gramsciani nel mondo. Gramsci in Francia*, il Mulino, Bologna 2020. I concetti di «traduzione» e «traducibilità» ricorrono anche in Id., *Étudier Gramsci. Pour une critique continue de la révolution passive capitaliste*, Kimé, Paris 2016. Cfr. inoltre D. Boothman, *Traducibilità e processi traduttivi. Un caso: A. Gramsci linguista*, Guerra Edizioni, Perugia 2004;

modo il lavoro di traduzione alimenta anche il processo di scambio culturale con esiti imprevedibili, proprio come si osserva tra il feuilleton francese e il romanzo Dostoevskij.

Quello di *Delitto e castigo* non è comunque l'unico caso di traduzione. Come accennato in apertura, Gramsci si interroga addirittura sulla possibilità che in questo suo vagabondare il superuomo di origine francese abbia poi ricevuto un ulteriore sviluppo in Nietzsche e in particolare nello *Zarathustra*, redatto tra il 1883 e il 1885, dunque quasi vent'anni dopo l'uscita di *Delitto e castigo* e circa quaranta dall'uscita dei *Misteri di Parigi* e del *Conte di Montecristo*. Alla nota 3 del diciassettesimo quaderno Gramsci rileva che in Nietzsche ha in ogni caso agito anche il forte influsso di Burckhardt e della sua lettura del Rinascimento. Nell'ottica dei *Quaderni* la teoria del superuomo segue dunque un percorso traduttivo irregolare, dal basso verso l'alto e viceversa, attraverso cioè una traiettoria che dagli albori della modernità occidentale conduce alla grande filosofia europea passando per il mito di Napoleone e per il «basso romanticismo». Dopo Nietzsche il pensiero superomistico si sarebbe poi irradiato nella cultura europea fino a giungere anche in Italia, con la mediazione di D'Annunzio, che lo ha adattato al romanzo colto (come ad esempio *Le Vergini delle rocce*) e al teatro con *Più che l'amore*, tragedia peraltro nota a Gramsci<sup>11</sup>. Come segnalato in apertura, il suo superomismo produce inoltre il personaggio di Maciste che, dopo *Cabiria* di Pastrone, ha conosciuto una fortuna enorme attraverso circa una cinquantina di film destinati al pubblico popolare<sup>12</sup>.

---

F. Frosini, *Sulla traducibilità nei Quaderni di Gramsci*, in «Critica Marxista», ns., n. 6, 2003; Id., *Dalla filosofia di Marx alla filosofia della praxis nei Quaderni del carcere*, in A. Bello (a cura di), *Marx e Gramsci. Filologia, filosofia e politica allo specchio*, Liguori, Napoli 2011; G. Cospito, *Traducibilità dei linguaggi scientifici e filosofia della praxis*, in «Filosofia italiana», n. 2, 2017; G. Fresu, *Antonio Gramsci. L'uomo filosofo*, Aipsa, Cagliari 2019, pp. 330-345.

<sup>11</sup> Cfr. A. Gramsci, *Paradossi*, in «Il Grido del Popolo», n. 708, 16 febbraio 1918, ora in Id., *La città futura*, a cura di S. Caprioglio, Einaudi, Torino 1982, p. 665.

<sup>12</sup> Per un dettagliato studio sul personaggio di Maciste vedi J. Reich, *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2015.

Maciste è uno degli anelli di congiunzione tra il superuomo popolare e la cultura fascista. La sua figura nasce alcuni anni prima della salita al potere di Mussolini e proprio per questo permette di risalire al clima culturale, così come alle aspettative superomistiche che ribollivano nel paese sin dagli anni Dieci e che si indirizzavano verso il mito dell'uomo forte, audace, che combatte per il bene collettivo. Una delle scene più rappresentative del film di Pastrone è del resto proprio quella in cui Maciste, con sprezzo del pericolo, salva la giovanissima Cabiria dalle fiamme, accese per un rito pagano cartaginese, e riscatta Roma nel contesto della seconda guerra punica.

Il nome di Maciste negli scritti di Gramsci compare in una sola occasione non molto significativa<sup>13</sup>. D'altra parte nei suoi scritti il cinema ha trovato pochissimo spazio, e questo nonostante l'importanza cruciale che questa nuova arte ha svolto proprio nella Torino degli anni Dieci, conosciuta da Gramsci prima da studente e successivamente da dirigente politico. Almeno per un decennio Torino è stata la capitale europea dell'industria cinematografica, tanto da essere ricordata dagli storici del cinema come la Hollywood italiana. La stessa celebre casa produttrice di *Cabiria*, l'Itala Film, aveva sede in questa antica capitale del regno.

Lo studio di Gramsci della cultura popolare si orienta invece soprattutto sulla letteratura, l'arte prediletta dei suoi studi, considerata centrale per la costruzione del popolo-nazione. La letteratura è del resto il genere espressivo che più interagisce con la lingua nazionale, nei *Quaderni* intesa come il luogo di catalizzazione delle tensioni culturali, ovvero come lo spazio di verifica delle trasformazioni sociali e politiche, e dunque come il punto di osservazione della lotta per l'egemonia<sup>14</sup>. La lingua è inoltre la principale sede del senso comune: pensiamo ed elaboriamo le nostre rappresentazioni del mondo per mezzo della lingua. Per dirla nei termini dei semiologi russi la lingua è il sistema modellizzante primario, ovve-

---

<sup>13</sup> A. Gramsci, *Film «municipale»*, «Avanti!», anno xx, n. 159, 9 giugno 1916, in Id., *Cronache torinesi 1913-1917*, a cura di S. Caprioglio, Einaudi, Torino 1980, pp. 355-356.

<sup>14</sup> Mi riferisco qui ai noti passi del quaderno 29, A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 2346.

ro quello che in senso gramsciano possiede il più potente potere traduttivo<sup>15</sup>.

Se Gramsci si interessa più alla letteratura che al cinema o all'opera o alle altre arti è dunque perché questa forma artistica interagisce direttamente con l'istituto sociale della lingua, ne esplora le potenzialità, ne articola le rappresentazioni, ne allarga lo sguardo sulla realtà. Questo almeno accade quando la lingua letteraria è direttamente coinvolta nei processi sociali, quando perde cioè la sua natura astratta e diventa realtà vivente, realtà dei parlanti. Come scrive alla nota 39 del ventitreesimo quaderno:

Quando si dice che la lingua letteraria ha una grande ricchezza di mezzi espressivi, si afferma una cosa equivoca ed ambigua; si confonde la ricchezza espressiva «possibile» registrata nel vocabolario o contenuta inerte negli «autori», con la ricchezza individuale, che si può spendere individualmente; ma è quest'ultima la sola ricchezza reale e concreta ed è su di essa che si può misurare il grado di unità linguistica nazionale che è data dalla vivente parlata del popolo, dal grado di nazionalizzazione del patrimonio linguistico<sup>16</sup>.

La letteratura nazionale-popolare amplifica il potere della lingua e dunque le potenzialità di arricchimento culturale, morale e politico della civiltà che la parla e se ne serve per costruire il proprio punto di vista sul mondo. In quest'ottica Gramsci si interroga sulla letteratura popolare proprio per sottoporre a verifica lo stato in cui versano le classi subalterne italiane in rapporto alla cultura nazionale.

L'occasione decisiva di riflessione gli è offerta a questo proposito proprio dalla ripubblicazione del *Conte di Montecristo* di Dumas, nei primi anni trenta, e dal dibattito nato all'interno della rivista «Critica fascista», in cui vengono sollevati alcuni dubbi sull'opportunità di dare nuovamente alle stampe un romanzo che

---

<sup>15</sup> Per un confronto con i concetti di traduzione e di lingua come sistema modellizzante primario cfr. ad esempio Yurj Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985; e Id., *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di F. Sedda, Meltemi, Roma 2005.

<sup>16</sup> A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 2235.

all'epoca aveva ormai novant'anni, togliendo spazio alla produzione italiana<sup>17</sup>. Gramsci naturalmente non ha alcuna simpatia per il potere fascista, per la sua idea nazionalistica di cultura e per la sua retorica parolaia. Ma si rende conto che la polemica nata sulle colonne di «Critica fascista» è rivelatrice di molte questioni relative al rapporto tra letteratura e classi popolari. Come spiega in alcune celebri pagine del Quaderno 21, alla nota 5, in Italia

non esiste, di fatto, né una popolarità della letteratura artistica, né una produzione paesana di letteratura “popolare” perché manca una identità di concezione del mondo tra “scrittori” e “popolo”, cioè i sentimenti popolari non sono vissuti come propri dagli scrittori, né gli scrittori hanno una funzione “educatrice nazionale”, cioè non si sono posti e non si pongono il problema di elaborare i sentimenti popolari dopo averli rivissuti e fatti propri<sup>18</sup>.

Secondo Gramsci, i letterati italiani sono separati dal popolo, sono distanti dai suoi bisogni, non ne comprendono le istanze e le necessità. E tuttavia, per ragioni egemoniche il fascismo necessita di una cultura popolare, necessita cioè di prodotti letterari in grado di dare rappresentanza e forma artistica ai sentimenti di quelle classi che, dopo la fine della Prima guerra mondiale, chiedono di partecipare alla vita civile del paese, pretendono di svolgere una funzione nazionale, anche mediante una letteratura nella quale riflettere le proprie aspirazioni.

È importante a questo proposito una precisazione. Non è esatto dire che in Italia non esista o non sia esistita del tutto una cultura nazionale-popolare. Gramsci, che è un osservatore attento, sa benissimo che ad esempio l'opera di Verdi, Mascagni e Puccini è popolare<sup>19</sup>, ovvero esprime e rivive i sentimenti popolari, ed è addirittura capace di imporsi anche all'estero. In Italia il «distacco tra scrittori e pubblico» sussiste soprattutto in ambito letterario

---

<sup>17</sup> Cfr. in particolare la nota polemica contro la ripubblicazione del *Conte di Montecristo* in *Fallimento del romanzo*, in «Critica fascista», a. VIII, n. 15, 1 agosto 1930.

<sup>18</sup> A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 2114.

<sup>19</sup> Ivi, p. 807.

con il risultato che il «pubblico cerca la sua letteratura all'estero, e la sente più sua di quella nazionale»<sup>20</sup>.

Un discorso a parte merita comunque il cinema, che in Italia ha tentato di svolgere una funzione nazionale-popolare, seppure allo stadio germinale, anche in contrasto con le rappresentazioni paternalistiche e profasciste di *Cabira*. Sono diverse le pellicole degli anni Dieci in cui emerge lo sforzo di superare il populismo regressivo, si pensi a un capolavoro di grande successo come *Assunta Spina* di Francesca Bertini e Gustavo Serena (1915) o *Cenere* di Febo Mari (1916) in cui per la prima volta recita al cinema Eleonora Duse.

Gramsci tuttavia non se ne occupa. Nemmeno la grande discussione all'interno del cinema sovietico suscita in lui particolare attenzione. Allo scarso interesse per il film è probabile che abbia concorso non solo il primato accordato alla letteratura, ma anche la rapida trasformazione dell'industria cinematografica avvenuta proprio negli anni in cui il fascismo andava al potere. Da 362 film approvati dalla censura nel 1921, il numero di pellicole crolla verticalmente: 144 film nel 1922 e 124 nel 1923. Nel 1924, quando Gramsci torna in Italia dopo i lunghi soggiorni a Mosca e a Vienna, sono autorizzate a uscire nelle sale 38 pellicole. Mentre nel 1925, anno in cui Mussolini riconosce la propria responsabilità nell'omicidio Matteotti e dà il via alle «leggi fascistissime», la censura approva solo 5 film italiani<sup>21</sup>. Considerando che dopo questa vera e propria "Caporetto" la ricostruzione dell'industria cinematografica avrebbe avuto inizio solo nei primi anni Trenta, dunque dopo l'arresto avvenuto nel 1926, si può supporre che per Gramsci la settima arte non meritasse grande attenzione o comunque non quanta oggi, retrospettivamente, le viene attribuita.

In questi anni di profonda crisi del cinema italiano resiste parzialmente la figura di Maciste, che continua a comparire in alcune pellicole sino alla fine degli anni Venti. Almeno per una certa fase questa figura accompagna l'ascesa e il consolidamento della guida di Mussolini e della cultura fascista. Maciste trasfigura infatti non solo alcuni caratteri riferibili al duce, come ad esempio la prestan-

<sup>20</sup> Ivi, p. 2253.

<sup>21</sup> G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano. 1. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 131

za fisica riconducibile alla forza politica. Con la sua generosità, il buon cuore, il comportamento de-sessualizzato, questo antesignano dei supereroi riproduce per una certa fase i tratti dell'uomo di popolo fascista, ovvero del lavoratore infaticabile, moralmente genuino, privo di fronzoli borghesi. Il risultato di questa sintesi non è tuttavia ottimale. *Maciste* è un personaggio eccessivamente semplice, dotato di una psicologia estremamente elementare, di una morale schematica e grossolana. È fin troppo banale anche per soddisfare le esigenze culturali della nascente società di massa italiana. In un'ottica gramsciana, *Maciste* dovrebbe essere per questo motivo inteso come un esperimento di sintesi non pienamente riuscito, rivelatore dell'incapacità degli intellettuali italiani dell'epoca di dare vita a figure sufficientemente complesse per soddisfare i bisogni culturali delle classi popolari.

È in questo fragile contesto culturale che la ripubblicazione del *Conte di Montecristo* nel 1930 assume la veste di evento culturale meritevole di studio. Riferendosi proprio al romanzo di Dumas, alla nota 134 del quaderno 6, Gramsci scrive:

Il romanzo d'appendice sostituisce (e favorisce nel tempo stesso) il fantasticare dell'uomo del popolo, è un vero sognare ad occhi aperti. [...] In questo caso si può dire che nel popolo il fantasticare è dipendente dal "complesso di inferiorità" (sociale) che determina lunghe fantasticherie sull'idea di vendetta, di punizione dei colpevoli [,] dei mali sopportati, ecc. Nel *Conte di Montecristo* ci sono tutti gli elementi per cullare queste fantasticherie e per quindi propinare un narcotico che attutisca il senso del male<sup>22</sup>.

Nell'Italia degli anni Trenta il *Montecristo* svolge una duplice funzione: da un lato, come si ricava da questa citazione, serve per creare un effetto narcotico e compensatorio. In questo modo catalizza le pulsioni sociali nell'orizzonte mitico del superuomo popolare e realizza uno spazio simbolico in cui è possibile riconfigurare per analogia la figura del duce. Dall'altro lato, il romanzo di Dumas,

---

<sup>22</sup> Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 799.

ripubblicato nel 1930, colma la lacuna lasciata dal momentaneo soffocamento del cinema, e soprattutto supplisce, seppure precariamente, all'incapacità dei letterati italiani di elaborare un prodotto culturale per il popolo<sup>23</sup>.

Da questo quadro mi pare possibile formulare una prima conclusione: l'Italia degli anni Trenta non è in grado di produrre una letteratura nazionale in grado di soddisfare le esigenze del regime fascista, e non ne è capace perché i suoi intellettuali sono separati dal popolo, non parlano la sua lingua, si servono di una sorta di esperanto, una lingua cosmopolita che il popolo non capisce, che non è in grado di far sua e che non capta i suoi sentimenti. Non va molto meglio nel cinema, dove Maciste supplisce solo parzialmente alle carenze culturali nazionali. Il popolo è dunque costretto ad accontentarsi di una letteratura popolare di basso livello artistico e per giunta di importazione francese, che invece di contribuire alla sua crescita culturale, linguistica, morale e politica, ha un effetto narcotizzante. Se ne ricava dunque un circolo vizioso: nella misura in cui svolge un ruolo passivo o semi-passivo, nella misura in cui viene cioè coinvolto nei processi storici come massa strumentalizzata e narcotizzata, secondo i bisogni del regime, il popolo subalterno, il popolo degli «umili» non svolge un ruolo realmente nazionale, non è un protagonista della storia, vive da straniero nel proprio paese e, in quanto straniero, non è in grado di elevarsi a popolo-nazione.

La stessa natura del fascismo, insieme al suo narcotico superomistico, al suo paternalismo, alla sua retorica nazionalistica, non permette dunque che l'Italia superi la sua storica separazione tra intellettuali e popolo. Solo con l'abbattimento del regime mussoliniano questa distinzione ha cominciato ad essere superata. Con la Resistenza, la rinascita dei partiti di massa e la Costituente, le classi popolari hanno recuperato un ruolo attivo, consentendo agli intellettuali di «andare al popolo»<sup>24</sup> e di dare vita alla cultura na-

---

<sup>23</sup> Cfr. R. Descendre, «*Surhorne*», «*bas romantisme*», *fascisme : Antonio Gramsci et le roman populaire français*, in R. Descendre e J.-C. Zancarini (a cura di), *La France d'Antonio Gramsci*, ENS Éditions, Lyon 2021, pp. 113-152.

<sup>24</sup> L'espressione «andare al popolo» ricorre molto frequentemente negli scritti gramsciani, non sempre però in senso positivo, cfr. Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., p. 2186.

zionale-popolare del Neorealismo, soprattutto nel cinema e nella letteratura. Nel secondo dopoguerra il protagonista non è più Montecristo o Rodolphe o Maciste, non è più il superuomo popolare, ma è il popolo-nazione di *Roma città aperta*, *Paisà* o ancora di *Ladri di biciclette*.

Come è stato osservato più volte, il superuomo popolare ha trovato origine nel feuilleton francese, per poi successivamente propagarsi anche altrove, attraverso una traiettoria articolata e dagli esiti estremamente diversi, per non dire opposti. In Italia il superuomo ha dato vita a una letteratura anestetizzante, votata a compensare su un piano simbolico le fantasticherie delle masse da tenere ai margini della storia. Diverso è il caso russo. In *Delitto e Castigo* le fantasticherie sono state messe in bocca a un personaggio del popolo dotato di una psicologia complessa, lacerata, ma feconda e pulsante di vita. Dostoevskij ha in questo modo traplantato *Montecristo* nel contesto russo finendo però per generare un personaggio alquanto diverso come Raskol'nikov. Ne ha in questo modo mostrato la fatuità, lo ha «tradotto» e traducendolo lo ha «criticato», dando vita a un'opera in grado di vedere negli «umili» non una massa da strumentalizzare, ma un popolo in grado di superare la propria condizione di subalternità. Alla nota 3 del ventunesimo quaderno Gramsci scrive:

Questa espressione “gli umili” è caratteristica per comprendere l'atteggiamento tradizionale degli intellettuali italiani verso il popolo e quindi il significato della letteratura per gli “umili”. Non si tratta del rapporto contenuto nell'espressione dostoevschiana di “umiliati e offesi”. In Dostoevskij c'è potente il sentimento nazionale-popolare, cioè la coscienza di una “missione degli intellettuali” verso il popolo che magari è “oggettivamente” costituito di “umili”, ma deve essere liberato da questa “umiltà”, trasformato, rigenerato. Nell'intellettuale italiano l'espressione di “umili” indica un rapporto di protezione paterna e padreternale, il sentimento “sufficiente” di una propria indiscussa superiorità, il rapporto come tra due razze, una ritenuta superiore e l'altra inferiore, il rapporto come tra adulti e bambini nella vecchia pedagogia e peg-

gio ancora, un rapporto da “società protettrice degli animali”, o da esercito della Salute anglosassone verso i cannibali della Papuasìa<sup>25</sup>.

Sebbene Gramsci abbia trascurato il cinema, da queste sue parole si ricava nondimeno una descrizione del percorso seguito dal superuomo popolare in Italia attraverso la figura di Maciste. Questo personaggio riproduce effettivamente una concezione infantile e paternalistica della cultura popolare. Si tratta di un superuomo per gli «umili» intensi in senso deteriore, ovvero come massa condannata alla propria subalternità, alla propria inferiorità culturale e politica, a cui è concesso di poter rispecchiare i propri sentimenti solo nella letteratura di importazione. Ed è proprio in quest’ottica che si può leggere la nota dei *Quaderni* in cui Gramsci afferma che il superuomo di D’Annunzio «ha caratteri folkloristici spiccati»<sup>26</sup>. Là dove Dostoevskij ha dato vita a un personaggio complesso, contraddittorio, capace di esprimere le incertezze dell’individuo di fronte alle trasformazioni sociali della modernità, Maciste appare invece come una figura parziale, come un amalgama regressivo che descrive sul piano della forza fisica un modello di guida protomussoliniana, ma che sul piano individuale appare privo di interiorità, di psicologia, di prossimità al vivere e sentire il mondo delle classi popolari.

---

<sup>25</sup> Ivi, p. 2112. Nelle note di prima stesura, paragrafo 135 del Quaderno 9, “i cannibali” sono della “Guinea” (ivi, p. 1197).

<sup>26</sup> Ivi, p. 1661.

bordeauxedizioni.it  
follow us



Finito di stampare nel mese di settembre 2022  
presso Services4Media srl – Roma