

PRATICA, FUNZIONE, RAZIONALITÀ. LA «NUOVA ARCHITETTURA» NEI QUADERNI DEL CARCERE*

Giuliano Guzzone

1. *Considerazioni introduttive.* La presenza di testi dedicati alla «nuova architettura» nei *Quaderni del carcere* costituisce uno degli argomenti più enigmatici e meno battuti dagli studi gramsciani: a datare dalla pubblicazione del volume *Letteratura e vita nazionale* (1950), nel quale i testi in questione sono stati editi per la prima volta¹, hanno esplorato l'argomento soltanto quattro studi², cui si sono recentemente aggiunte la voce *Architettura* del *Dizionario gramsciano* e le ricerche di Marina Paladini Musitelli sul «nazionale popolare»³. Questo dato quantitativo è spiegato da almeno due

* Nel redigere la versione definitiva di questo saggio, ho tenuto conto, al meglio delle mie possibilità, dei consigli e dei suggerimenti del prof. Giuseppe Cospito. Ringrazio, inoltre, la dottoressa Francesca Antonini, il prof. Romain Descendre, il prof. Gianni Francioni, il prof. Fabio Frosini, la dottoressa Natalia Gaboardi, il prof. Guido Liguori, per le feconde e stimolanti discussioni dell'aprile e del settembre-ottobre 2016, anch'esse ampiamente valorizzate in queste pagine.

¹ In un ordine che non riflette la cronologia della loro redazione: cfr. A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950, pp. 28-31; V. Gerratana, *Sulla preparazione di un'edizione critica dei «Quaderni del carcere»*, in *Gramsci e la cultura contemporanea*, a cura di P. Rossi, vol. II, Roma, Editori Riuniti, 1970, pp. 455-476: 455-456.

² Si tratta di: R. Badas, *L'architetto Antonio Gramsci*, in «Nuova Rinascita sarda», II, 1987, n. 10, p. 38; C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Roma-Bari, Laterza, 1989, pp. 295-306; A. Mariotti, *Gramsci e la pratica dell'architettura* (1971), in Id., *Gramsci e l'architettura e altri scritti*, Bari, Dedalo, 1978, pp. 41-64; A. Romagnino, *Antonio Gramsci e l'architettura*, in *Il pensiero permanente. Gramsci oltre il suo tempo*, a cura di E. Orrú, N. Rudas, Cagliari, Tema, 1999, pp. 303-309. La bibliografia gramsciana online (<http://bg.fondazionegramsci.org/biblio-gramsci/>), da cui desumo i dati, menziona anche A. Mariotti, *Permanenze ideologiche e prodotti critici* (1969), in Id., *Gramsci e l'architettura e altri scritti*, cit., pp. 23-40, che estende alla critica architettonica contemporanea alcuni motivi della teoria gramsciana della critica letteraria e che dunque non ha stretta attinenza con l'argomento del presente saggio.

³ Cfr. L. Durante, *Architettura*, in *Dizionario gramsciano. 1926-1937*, a cura di G. Liguori, P. Voza, Roma, Carocci, 2009, pp. 46-47; M. Paladini Musitelli, *La funzione della letteratura*

circostanze: in primo luogo, Gramsci ha dedicato all'architettura soltanto cinque testi, su due dei quali grava peraltro un problema di datazione⁴; in secondo luogo, la riflessione gramsciana sull'architettura, oltre ad essere quantitativamente esigua e cronologicamente discontinua, non costituisce, con l'eccezione di un solo testo (il primo, in ordine cronologico di redazione), l'oggetto di una rubrica tematica specifica, ma si colloca in una cornice più ampia, dominata dall'indagine sul carattere non nazionale-popolare della letteratura italiana. D'altra parte, tali circostanze inducono a domandarsi, in primo luogo, se la riflessione sull'architettura costituisca una peculiarità dei *Quaderni del carcere*, o se sia possibile ricondurla ad esperienze, letture e pensieri del periodo precarcerario; in secondo luogo, perché, in una determinata fase dell'elaborazione carceraria, l'architettura diventi l'angolo visuale privilegiato dal quale riconsiderare il ragionamento sin lì svolto sui caratteri della letteratura nazionale, sul rapporto fra politica culturale e critica artistico-letteraria, sul nesso fra artisti e pubblico. Per quanto riguarda il primo interrogativo, si può affermare sin d'ora che la riflessione sull'architettura rappresenta una novità dei *Quaderni del carcere* e che, né negli scritti né nella corrispondenza del periodo precarcerario, si ravvisa alcun indizio di un interesse specifico del giovane Gramsci per la teoria, la prassi e la storia di tale disciplina⁵. Non mancano, negli scritti

e il concetto di nazionale-popolare, in *Gramsci nel suo tempo*, a cura di F. Giasi, vol. II, Roma, Carocci, 2008, pp. 817-837: 829, 834-835.

⁴ L'ipotesi della redazione in due tempi (dicembre 1932-febbraio 1933 e marzo 1935) del *Quaderno 14* è stata proposta per la prima volta da V. Gerratana, *Descrizione dei «Quaderni»*, in A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, edizione critica a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, pp. 2411-2412 (d'ora in avanti, questa edizione verrà indicata dall'abbreviazione QC, eventualmente seguita da numero di *Quaderno*, numero di paragrafo, numero di pagina); è stata recepita da: G. Francioni, *L'officina gramsciana. Ipotesi sulla struttura dei «Quaderni del carcere»*, Napoli, Bibliopolis, 1984, pp. 116-117; Id., *Nota introduttiva al «Quaderno 14»*, in A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, edizione anastatica dei manoscritti, vol. XVI, Roma-Cagliari, Istituto dell'Enciclopedia Italiana-L'Unione Sarda, 2009, pp. 1-11: 2-3; G. Cospito, *Verso l'edizione critica e integrale dei «Quaderni del carcere»*, in «Studi Storici», LII, 2011, n. 4, pp. 881-904: 902. Francioni l'ha tuttavia rimessa in discussione nel corso di un seminario di ricerca sugli ultimi «quaderni miscellanei» (Urbino, 8-9 aprile 2016): la presente ricerca si colloca nel solco di tale ripensamento e adotta i criteri metodologici che presiedono alla preparazione dell'Edizione Nazionale delle opere di Gramsci. Cfr. G. Cospito, *Il ritmo del pensiero. Per una lettura diacronica dei «Quaderni del carcere» di Gramsci*, Napoli, Bibliopolis, 2011, pp. 11-13.

⁵ È da ritenersi indiretta e del tutto congiunturale la menzione della rivista francese di architettura «La maison française» in A. Gramsci, *Le riviste dei giovani francesi* (marzo 1918), in Id., *La città futura 1917-1918*, a cura di S. Caprioglio, Torino, Einaudi, 1982, pp. 753-754.

giornalistici del periodo torinese, sporadiche osservazioni sul modo in cui la realtà della lotta di classe si riflette nell'architettura, nell'urbanistica e nella topografia del capoluogo piemontese⁶, in particolare nell'opposizione fra il centro della città, con il suo «carnevaleto delle vecchie case nobiliari, dei grandi caffè, dei teatri, degli istituti di credito», e le periferie, dove invece «sorgono i quartieri popolari»⁷ e i «villaggi di casette operaie, strette intorno alla fabbrica»⁸; non mancano gli spunti critici e polemici, ad esempio su John Ruskin, notissimo critico d'arte e teorico dell'architettura di età vittoriana⁹, sull'opera e sull'ideologia dello scultore torinese Leonardo Bistolfi¹⁰, sulla distinzione fra «arte disinteressata» e «arte decorativa», quest'ultima intesa come produzione in serie di oggetti d'abbellimento destinati ad un pubblico di acquirenti economicamente agiati¹¹. Ma si tratta, per l'appunto, di accenni, che non vengono sviluppati nei posteriori scritti dedicati alla rappresentativa e paradigmatica modernità della città di Torino¹², che non trascendono l'orizzonte dell'estetica crociana¹³ e che non scalfiscono una sensibilità intellettuale orientata, in misura prevalente se non esclusiva, alla letteratura, al teatro e, in certa misura, alla musica¹⁴. Analogamente,

⁶ Che tra il 1911 e il 1915 conosce l'ultima fase della sua stagione Liberty, peraltro contrassegnata dall'affiorare di elementi di razionalismo e funzionalismo; cfr. M. Leva Pistoi, *Torino, mezzo secolo di architettura 1865-1915. Dalle suggestioni post-risorgimentali ai fermenti del nuovo secolo*, Torino, Tipografia torinese editrice, 1969, pp. 193, 257-258.

⁷ A. Gramsci, *Due assedi* (maggio 1916), in Id., *Cronache torinesi 1913-1917*, a cura di S. Caprioglio, Torino, Einaudi, 1980, p. 294.

⁸ A. Gramsci, *Piazza della Pace* (maggio 1916), ivi, p. 297.

⁹ Cfr. A. Gramsci, *Il profumo e il decotto* (giugno 1916), ivi, p. 412.

¹⁰ Cfr. A. Gramsci, *Giocattoli e La lampada di Bistolfi* (marzo 1916), *Fede, speranza, carità* (aprile 1916), *Il sacro cuore di Gesù* (maggio 1916), ivi, rispettivamente alle pp. 182-183, 197-198, 242-243, 343-344.

¹¹ Cfr. A. Gramsci, *L'esposizione degli «amici dell'arte»* (giugno 1916), ivi, pp. 386-388.

¹² Cfr. ad esempio A. Gramsci, *Torino, città di provincia* (agosto 1918), in Id., *Il nostro Marx 1918-1919*, a cura di S. Caprioglio, Torino, Einaudi, 1984, pp. 255-258; Id., *Torino e l'Italia* (aprile 1920), in Id., *L'Ordine nuovo 1919-1920*, a cura di V. Gerratana, A.A. Santucci, Torino, Einaudi, 1987, pp. 479-481.

¹³ Cfr. A. Gramsci, *Sull'esposizione al circolo degli artisti* (gennaio 1917), in Id., *Cronache torinesi*, cit., pp. 683-686, il cui trasparente richiamo all'*Estetica* di Croce è stato colto ed esplicitato da Sergio Caprioglio (ivi, p. 686, n. 1).

¹⁴ Mi limito qui soltanto a segnalare la cospicua messe di *Cronache teatrali* redatte da Gramsci tra il dicembre 1915 e il dicembre 1920. Il precoce interesse per la musica, testimoniato dagli scritti torinesi, si prolunga nelle annotazioni carcerarie sul melodramma, inteso come equivalente musicale del romanzo d'appendice, come espressione tipicamente italiana della «democrazia» artistica», e in due singolari lettere (agosto 1927 e febbraio 1928) che men-

gli scritti dedicati da Gramsci al futurismo, nell'arco del ventennio che va dal maggio 1913 al gennaio 1933, privilegiano le manifestazioni letterarie e pittoriche del movimento¹⁵, ma non fanno cenno ad Antonio Sant'Elia e al suo *Manifesto dell'architettura futurista*. Non si vuole, con ciò, escludere in maniera categorica e dogmatica che Gramsci possa aver letto tale manifesto su una rivista a lui familiare come «Lacerba»¹⁶, o che le città da lui frequentate e vissute prima e dopo Torino (Cagliari, Mosca, Vienna, Roma) possano aver suscitato riflessioni relative al rapporto fra società e architettura, fra società e urbanistica¹⁷. Si vuole soltanto puntualizzare che queste letture e questi pensieri sembrano non aver lasciato traccia in un documento che possa essere oggettivamente considerato e studiato. Di conseguenza, per capire cosa Gramsci pensasse dell'architettura del suo tempo, occorre rifarsi a quanto egli ha scritto in carcere, in un determinato periodo della sua biografia, ed è ciò che si propone quale fine della presente ricerca. Venendo, a tal proposito, al secondo degli interrogativi posti in apertura, nelle pagine a seguire si cercherà di dimostrare, in primo luogo, che la riflessione

zionano il genere jazz: cfr. A. Gramsci, *Omaggio a Toscanini* (maggio 1916), *Demagogia artistica* (gennaio 1917), «La nemica» di Dario Niccodemi (novembre 1916), in Id., *Cronache torinesi*, cit., pp. 295-296, 705-707, 817-818; QC 8, 46, p. 969; QC 8, 145, p. 1030; QC 9, 66, pp. 1136-1137; QC 9, 132, pp. 1192-1194; QC 9, 134, pp. 1195-1196; QC 14, 7, pp. 1660-1661; QC 14, 19, pp. 1676-1677; QC 14, 72, pp. 1737-1739; QC 21, 1, pp. 2107-2110; QC 23, 7, pp. 2193-2195; A. Gramsci, *Lettere dal carcere*, a cura di S. Caprioglio, E. Fubini, Torino, Einaudi, 1968, pp. 111-113, 178-180.

¹⁵ A. Gramsci, *I futuristi* (maggio 1913), in Id., *Cronache torinesi*, cit., pp. 6-9; A. Gramsci, *Cavour e Marinetti* (marzo 1918), in Id., *La città futura*, cit., pp. 749-750; A. Gramsci, *Marinetti rivoluzionario* (gennaio 1921), *Lettera sul futurismo italiano* (settembre 1922), in Id., *Socialismo e fascismo: l'Ordine nuovo 1921-1922*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 20-22, 527-528. Per quanto riguarda i *Quaderni*, mi limito a segnalare il punto di approdo, costituito da QC 14, 14, pp. 1669-1670 (dicembre 1932-gennaio 1933), dove Gramsci prende definitivamente congedo dal futurismo di Marinetti e delle riviste militanti, denunciando «l'assenza di carattere dei loro protagonisti e le loro tendenze carnevalesche e pagliaccesche, da piccoli borghesi scettici e aridi». Sul giudizio riservato da Gramsci al futurismo, cfr. De Seta, *La cultura architettonica in Italia*, cit., pp. 39-46; M. Paladini Musitelli, *Futurismo*, in *Dizionario gramsciano*, cit., pp. 339-341.

¹⁶ Un collegamento tra il § 155 del *Quaderno 3* e le tesi di Sant'Elia sulla «caducità» e «transitorietà» dell'«ambiente architettonico» è stato ipotizzato da Mariotti, *Gramsci e la pratica dell'architettura*, cit., p. 55. Cfr. A. Sant'Elia, *L'architettura futurista. Manifesto*, in «Lacerba», II, n. 15, 1° agosto 1914, pp. 4-7: 6. Sull'architettura futurista, sull'opera di Sant'Elia e sulla scarsa risonanza del suo manifesto, cfr. B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, vol. I, Torino, Einaudi, 2010, pp. 173-182.

¹⁷ Come congettura Romagnino, *Antonio Gramsci e l'architettura*, cit., pp. 303-305.

gramsciana sull'architettura è alimentata prevalentemente dal dibattito suscitato dalla seconda Esposizione di architettura razionale (Roma, marzo 1931) e prolungatosi sino al febbraio-marzo 1933, quando un consorzio di architetti razionalisti, il Gruppo Toscano coordinato da Giovanni Michelucci, vince il concorso bandito per la progettazione della nuova stazione ferroviaria di Firenze¹⁸; in secondo luogo, che questo dibattito intercetta il ragionamento di Gramsci intorno al nesso fra l'affermazione di un nuovo «mondo culturale», esprimente la «vita morale» e le aspirazioni dei subalterni, e la sua traduzione nei sentimenti, nella creatività e nel linguaggio degli artisti¹⁹; in terzo luogo, che questo intreccio tra elaborazione autonoma e suggestioni provenienti dall'esterno consente di ripensare, in una certa misura, la datazione del *Quaderno 14*²⁰.

2. *Primi testi sull'architettura: il «Quaderno 3» e il «Quaderno 5» (settembre-dicembre 1930)*

2.1. *Tra estetica crociana e americanismo: il § 155 del «Quaderno 3».* Tra il settembre e l'ottobre 1930, dopo avere dedicato un consistente blocco di note al carattere non nazionale-popolare della letteratura italiana, Gramsci si volge alla stesura di un testo, il § 155, il cui titolo (*L'architettura nuova*), non più ripreso nel prosieguo del lavoro carcerario e quindi non associato ad una rubrica tematica autonoma, ha indotto alcuni interpreti²¹ a cercarvi l'anticipazione di questioni affrontate in seguito: un'anticipazione contrastante, peraltro, con una residuale e visibile, ma non pedissequa e acritica, fedeltà a Croce. In effetti, il § 155 esordisce con un esplicito tentativo di interpretare l'architettura alla luce dell'estetica crociana:

Speciale carattere obbiettivo dell'architettura. Realmente l'«opera d'arte» è il «progetto» (l'insieme dei disegni e dei piani e dei calcoli, coi quali persone diverse dall'architetto «artista-progettista» possono realizzare l'edifizio, ecc.): un architetto può essere giudicato grande artista dai suoi piani, anche senza aver edificato materialmente nulla. Il progetto sta all'edifizio materiale come il «manoscritto» sta al

¹⁸ Cfr. G.K. Koenig, *Architettura in Toscana 1931-1968*, Torino, Eri, 1968, pp. 22, 25-26; Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, cit., pp. 184-187.

¹⁹ Cfr QC 9, 124, pp. 1188-1189.

²⁰ Se per il *Quaderno 14* si ipotizza, nelle pagine a seguire, una diversa datazione, per tutti gli altri *Quaderni* ci si attiene alla cronologia delineata da Francioni e perfezionata da Cospito: cfr. Francioni, *L'officina gramsciana*, cit., pp. 140-146; Cospito, *Verso l'edizione critica e integrale dei «Quaderni del carcere»*, cit., pp. 897-904.

²¹ Cfr. Mariotti, *Gramsci e la pratica dell'architettura*, cit., pp. 52-53.

libro stampato: l'edifizio è l'estrinsecazione sociale dell'arte, la sua «diffusione», la possibilità data al pubblico di partecipare alla bellezza (quando è tale), così come il libro stampato²².

Gramsci si riferisce, in queste righe, a un'obiezione di Adriano Tilgher, secondo cui l'architettura pone in scacco la concezione estetica di Croce, e, in particolare, la sua distinzione tra intuizione-espressione artistica e «tecnica di estrinsecazione»²³, nella misura in cui non sembra possibile concepire un architetto che non edifichi (e, più in generale, un artista che non materializzi i propri «fantasmi»), né ridurre l'edificio (più ancora che la tela o la scultura) a mero sussidio mnemonico²⁴. La medesima obiezione è discussa anche in un altro testo – il § 103 del *Quaderno 2*, redatto, con tutta probabilità, pochi giorni prima – nel quale il prigioniero evidenzia il significato non puramente «individuale» e «personale», ma sociale e «di gruppo», della «memoria» crociana, la sua relazione con la fruizione collettiva dell'opera d'arte²⁵: questo significato e questa relazione riaffiorano nel § 155 del *Quaderno 3*, a proposito dell'analogia fra l'edificio finito e il libro stampato. Ma, individuando nel «progetto», piuttosto che nell'«edifizio», l'opera propria di quel particolare artista che è l'architetto, e stabilendo un parallelismo fra «progetto» e «manoscritto», Gramsci sembra qui prospettare la presenza di un momento realizzativo interno all'arte stessa, non coincidente con il momento dell'estrinsecazione/riproduzione sociale. Questa incipiente complicazione del discorso estetico crociano è segnalata dalla scelta di porre tra virgolette la locuzione «artista progettista» impiegata per designare l'architetto²⁶. In entrambi i testi, in altre parole, Gramsci non mette radicalmente in discussione la distinzione crociana tra intuizione-espressione ed estrinsecazione fisica, tra creazione artistica e artificio mnemonico, ma tenta di modificarla e arricchirla dall'interno. Peraltro, l'a-

²² QC 3, 155, pp. 406-407.

²³ Cfr. B. Croce, *Recensione* a L.B. Budden, *An Introduction to the Theory of Architecture*, in «La Critica», XXII, 1924, n. 6, pp. 374-376: 375-376; Id., *Recensione* a A.E. Powell, *The Romantic Theory of Poetry*, ivi, XXVI, 1928, n. 2, pp. 119-122: 120-121; Id., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: teoria e storia*, Bari, Laterza, 1928⁶, pp. 105-107, 122-123.

²⁴ A. Tilgher, *Perché l'artista scrive, o dipinge, o scolpisce, ecc.?*, in «L'Italia che scrive», XII, 1929, n. 2, pp. 31-32.

²⁵ Cfr. QC 2, 103, pp. 252-253.

²⁶ Condivido, su questo punto, l'osservazione di De Seta, *La cultura architettonica in Italia*, cit., p. 297.

nalogia stabilità fra architettura e letteratura non esclude la loro differenza. La specificità dell’architettura è tuttavia individuata non nell’irriducibilità della realizzazione architettonica alla nozione crociana di «memoria», quanto nell’intrinsecità vigente tra progettazione ed edificazione. Il progetto architettonico, se esprime un valore artistico ed estetico proprio, non si limita all’esteriorità dell’edificio, ai motivi decorativi e ornamentali, ma investe la sua unità strutturale e i suoi rapporti («adattamenti») con il «panorama» che ne costituisce la destinazione, tenendo conto che di un edificio non si possono agevolmente produrre diverse «edizioni» corrette, come avviene per i libri²⁷. In estrema sintesi, il progetto è in funzione dell’edificio più di quanto il manoscritto sia in funzione del libro edito, e questa funzionalità è il riflesso della correlazione esistente fra la singola realizzazione architettonica e il panorama urbano, sulla quale Gramsci si sofferma nella seconda parte del § 155:

In una civiltà a rapido sviluppo, in cui il «panorama» urbano deve essere molto «elastico», non può nascere una grande arte architettonica, perché è più difficile pensare edifici fatti per l’«eternità». In America si calcola che un grattacielo debba durare non più di 25 anni, perché si suppone che in 25 anni l’intera città «possa» mutare fisionomia, ecc. ecc. Secondo me, una grande arte architettonica può nascere solo dopo una fase transitoria di carattere «pratico», in cui cioè si cerchi solo di raggiungere la massima soddisfazione ai bisogni elementari del popolo col massimo di convenienze: ciò inteso in senso largo, non cioè solo per quanto riguarda il singolo edifizio, la singola abitazione o il singolo luogo di riunione per grandi masse, ma in quanto riguarda un complesso architettonico, con strade, piazze, giardini, parchi, ecc.²⁸.

Questa riflessione sul rapporto tra vita utile dell’edificio moderno e varietà del paesaggio cittadino è suscitata da un articolo di Pietro Lanino sui caratteri della «civilizzazione» americana²⁹. Il collegamento, qui istitu-

²⁷ QC 3, 155, p. 407.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Cfr. P. Lanino, *Civiltà americana (Impressioni di vita americana)*, in «Nuova Antologia», CCLXXIII, n. 1404, 16 settembre 1930, pp. 234-248: 241: «Il grande *building* americano che costa decine di milioni di dollari viene costruito spesso su un terreno preso a *lease*, con affitto cioè a termine e la sua finanza si dispone su un ammortamento in venticinque anni, comprendendo nel conto finale anche la demolizione. L’edificio non deve durare per sua natura troppo a lungo, altrimenti diviene un ingombro, un impedimento alle successive mutazioni ed a questo adatta la sua struttura. Con questi criteri non si costruiscono certo delle nuove Piramidi, né si rifa il Partenone, il Colosseo od il S. Pietro di Roma. Sono civiltà che questi edifici esprimono e non civilizzazioni. Lo *skyscraper* è la espressione invece di una

ito, tra architettura e americanismo non comporta tuttavia l'abbandono dell'impostazione crociana³⁰, in quanto Gramsci, affermando che nei momenti di lotta e di transizione l'architettura deve ridursi alla pratica, alla «soddisfazione [dei] bisogni elementari del popolo col massimo di convenienze», mentre la nuova forma artistica sorgerà nelle fasi di espansione, prospetta, sí, l'antecedenza e la precedenza della pratica rispetto alle altre “manifestazioni storiche”, ma non si discosta ancora né da una connotazione puramente utilitaria di ciò che è «pratico»³¹, né dall'ottimismo speculativo crociano³² secondo cui la sintesi artistica, quando occorre, è sempre in grado di congiungere ed armonizzare valore estetico e fine pratico, forma e contenuto. Tale posizione, d'altra parte, non gli consente (come non consentiva a Croce)³³ di prendere posizione su determinate avanguardie artistiche del suo tempo: tutto ciò suggerisce che, parlando di «architettura nuova», Gramsci non si riferisca, in questo testo, ad una particolare corrente o tendenza (l'architettura razionale), ma, piú in generale, all'arte architettonica che corrisponderà ad una nuova civiltà, esprimendone i bisogni e le esigenze opportunamente liberati dall'involucro delle vecchie e tradizionali forme artistiche.

civilizzazione, americana, semplicemente, resa strutturalmente tangibile. La struttura ne è un'ossatura d'acciaio, baraccata: è magnifica, ma destinata a passare, a scomparire». Gramsci commenta un altro scritto di Lanino in *QC* 2, 138, pp. 274-275 (dicembre 1930), addibitandogli una sostanziale incomprensione della razionalizzazione fordista: cfr. P. Lanino, *La rivoluzione industriale degli Stati Uniti*, in «Nuova Antologia», CCLXIX, n. 1390, 16 febbraio 1930, pp. 477-480. Un accenno al problema della variabilità del paesaggio urbano si trova anche in M. Pasolini Ponti, *Intorno all'arte industriale*, ivi, CCLXXII, n. 1399, 1º luglio 1930, pp. 109-120: 118-119. Di questo saggio, Gramsci riporta gli estremi in *QC* 2, 143, p. 276. Sull'importanza della «Nuova Antologia» come fonte di Gramsci sull'americанизmo e sul fordismo nel periodo 1927-1930, cfr. G. Baratta, *Le rose e i quaderni. Il pensiero dialogico di Antonio Gramsci*, Roma, Carocci, 2003, p. 142, nota 8.

³⁰ Su questo punto dissentiva Mariotti, che ha invece rilevato uno scarto tale tra le due sezioni di 3,155 da considerarle come testi indipendenti e cronologicamente distanti. Cfr. Mariotti, *Gramsci e la pratica dell'architettura*, cit., pp. 48-49, 54.

³¹ Cfr. *QC* 4, 56, p. 503. Sulla permanenza di questo Gramsci nell'orizzonte della definizione crociana dell'«utile», cfr. F. Frosini, *La religione dell'uomo moderno. Politica e verità nei «Quaderni del carcere» di Antonio Gramsci*, Roma, Carocci, 2010, pp. 82-83.

³² B. Croce, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 1923², pp. 233-234; Id., *Estetica*, cit., pp. 110-112.

³³ Cfr. B. Croce, *Recensione a S. Vitale, L'estetica dell'architettura*, in «La Critica», XXVII, 1929, n. 3, pp. 215-216: 215; Id., *Recensione ad A. Kingsley Porter, Beyond Architecture*, ivi, XXVII, 1929, n. 6, pp. 463-465. Cfr. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, cit., pp. 166-167.

2.2. *L'architettura nel Rinascimento: il § 123 del «Quaderno 5».* A distanza di poche settimane dalla stesura dei §§ 2,103 e 3,155, Gramsci redige il § 123 del *Quaderno 5*, in cui si intrecciano i ragionamenti sul rapporto fra Rinascimento e Riforma, sull'orientamento cosmopolita e antipopolare dell'intellettualità italiana, sul carattere economico-corporativo della borghesia comunale, sulla tardiva costituzione di uno Stato nazionale in Italia. Di questa ricca e complessa argomentazione, interessa in questa sede un singolo passaggio, che riguarda l'architettura romanica:

L'Architettura romanica. Il Rossi ha molta ragione di affermare che tutte queste manifestazioni dal 1000 al 1300 non sono frutto di artificiosa volontà imitatrice, ma spontanea manifestazione d'una energia creativa, che scaturisce dal profondo e mette quegli uomini in grado di sentire e di rivivere l'antichità. Questa ultima proposizione è però erronea, perché quegli uomini, in realtà, si mettono in grado di [sentire e] vivere intensamente il presente, mentre successivamente si forma uno strato di intellettuali che sente e rivive l'antichità e che si allontana sempre più dalla vita popolare, perché la borghesia [in Italia] decade o si degrada fino a tutto il Settecento³⁴.

Gramsci si riferisce all'articolo *Il Rinascimento* di Vittorio Rossi, del quale il § 123 costituisce un puntuale commento critico, e, in particolare, alla tesi secondo cui gli uomini del Basso medioevo sono venuti «riplasmando nelle nuove forme romaniche i ricordi dell'architettura classica»³⁵. Respingendo il tentativo di Rossi di conciliare la «concezione realistica e storisticista del Rinascimento» con «la vecchia concezione retorica e letteraria»³⁶, secondo la quale il Rinascimento è essenzialmente riscoperta dell'antichità classica, Gramsci scorge, sul terreno dell'architettura, un conflitto fra la novità del romanico, espressione e fermento di una nuova civiltà in gestazione, e il richiamo all'antichità: un conflitto analogo a quello tra la letteratura in volgare e il latino umanistico, in cui si esprime la lotta fra l'egemonia «mancata» della borghesia comunale e la rivoluzione passiva patrocinata dagli intellettuali italiani e culminata nel rilancio del cosmopolitismo imperiale-pontificio³⁷. Con la stesura del § 123, in altre parole, il discorso dell'ar-

³⁴ QC 5, 123, p. 644.

³⁵ Cfr. V. Rossi, *Il Rinascimento*, in «Nuova Antologia», CCLXVIII, n. 1384, 16 novembre 1929, pp. 137-150: 138.

³⁶ QC 5, 123, p. 644.

³⁷ Ivi, p. 645. Cfr. F. Frosini, *Riforma e Rinascimento*, in *Le parole di Gramsci. Per un lessico dei «Quaderni del carcere»*, a cura di F. Frosini, G. Liguori, Roma, Carocci, 2004, pp. 170-188: 174-178.

chitettura si discosta dal solco crociano delle precedenti annotazioni e si ricolloca in una nuova costellazione concettuale, dominata dalle nozioni di traducibilità dei linguaggi, Stato allargato, rivoluzione passiva ed egemonia.

3. L'architettura razionale nel «Quaderno 14» (febbraio 1933)

3.1. *Il «razionalismo» come nuovo «gusto di massa»* (§ 65). Sebbene la rubrica *Letteratura popolare* risalga ai primordi del lavoro di Gramsci in carcere³⁸, essa si arricchisce della meditazione sull'architettura soltanto in una fase piuttosto tarda, nel febbraio 1933. È in questo periodo, presumibilmente dopo il 15 febbraio ma prima della fine del mese³⁹, che Gramsci redige il § 65 del *Quaderno 14*, introducendo un nuovo oggetto di riflessione:

Cosa corrisponde in letteratura al «razionalismo» architettonico? Certamente la letteratura «secondo un piano», cioè la letteratura «funzionale», secondo un indirizzo sociale prestabilito. È strano che in architettura il razionalismo sia acclamato e giustificato e non nelle altre arti. Ci deve essere un equivoco. Forse che l'architettura sola ha scopi pratici? Certo apparentemente così pare, perché l'architettura costruisce le case d'abitazione, ma non si tratta di questo: si tratta di «necessità». Si dirà che le case sono più necessarie che non le altre arti e si vuol dire solo che le case sono necessarie per tutti, mentre le altre arti sono necessarie solo per gli intellettuali, per gli uomini di cultura. Si dovrebbe concludere che proprio i «pratici» si propongono di rendere necessarie tutte le arti per tutti gli uomini, di rendere tutti «artisti»⁴⁰.

L'argomentazione di questa nota è da ricollegare a due precedenti annotazioni del *Quaderno 14*: in primo luogo, al § 28, che riprende dai §§ 2,103 e 3,155 la tesi sul carattere storico-sociale dell'«estrinsecazione» artistica giocandola contro l'«individualismo» estetico crociano, onde la partecipazione dell'artista alla vita sociale e alla cultura del proprio tempo diventa la

³⁸ Se ne trova avviso nel primo «piano di lavoro», comunicato a Tania con la lettera del 19 marzo 1927 (in Gramsci, *Lettere dal carcere*, cit., pp. 56-57), e nell'elenco degli *Argomenti principali* (8 febbraio 1929) del *Primo quaderno* (QC, p. 5). Cfr. M. Paladini Musitelli, *Letteratura popolare*, in *Dizionario gramsciano*, cit., pp. 465-469: 465-466.

³⁹ La datazione di massima dipende dalle fonti dichiarate o utilizzate nei §§ 44-58 del *Quaderno 14* e nei §§ 1-8 del *Quaderno 15*. Cfr. Cospito, *Verso l'edizione critica e integrale dei «Quaderni del carcere»*, cit., p. 902; Francioni, *L'officina gramsciana*, cit., pp. 117, 144; V. Gerratana, *Note al testo*, in QC, pp. 2932-2935. Non risulta quindi accettabile l'ipotesi di datazione bassa (seconda metà del 1933) avanzata da De Seta, *La cultura architettonica in Italia*, cit., p. 302, nota 27.

⁴⁰ QC 14, 65, p. 1724.

condizione stessa della creazione artistica⁴¹; in secondo luogo, al § 61, nel quale Gramsci torna ad interrogarsi sul rapporto tra «socialità» e «originalità» nell'arte e nella letteratura, prospettando l'introiezione sincera e spontanea di un determinato «conformismo» da parte del singolo artista-letterato come una forma di autodisciplina della propria personalità⁴². Nell'estendere questa riflessione al «“razionalismo” architettonico», menzionato per la prima volta in questa nota, Gramsci respinge la riduzione di esso a pratica costruttiva-edilizia, esteticamente arida, operata dai critici tradizionalisti⁴³ nel tentativo di negare il valore artistico del nuovo movimento. A suo giudizio, esso costituisce non semplicemente la risposta a inedite esigenze di tipo utilitario e tecnico-costruttivo, ma lo sforzo di introdurre nuovi valori

⁴¹ Cfr. *QC* 14, 28, p. 1686: «L'artista pertanto non scrive o dipinge, ecc., cioè non “segna” esteriormente i suoi fantasmi solo per “un suo ricordo”, per poter rivivere l'istante della creazione, ma è artista solo in quanto “segna” esteriormente, oggettivizza, storizza i suoi fantasmi. Ma ogni individuo-artista è tale in modo più o meno largo e comprensivo, più o meno “storico” o “sociale”». L'esigenza di tradurre il linguaggio estetico di Croce, considerato come un «valore strumentale», in termini storistici era stata prospettata da Gramsci in *QC* 10.I, 7, p. 1221. Sul tentativo gramsciano di ridefinire il senso della distinzione crociana tra «intuizione» ed «estrinsecazione» cfr. M. Mustè, *Gramsci, Croce e il canto decimo dell'Inferno di Dante*, in «Giornale critico della filosofia italiana», XCVI (XCVIII), 2017, n. 1, pp. 34-63: 60-63.

⁴² Cfr. *QC* 14, 61, pp. 1719-1721.

⁴³ Per la distinzione fra architettura e scienza del costruire che s'impara «nella pratica», cfr. U. Ojetto, *Lettera a Marcello Piacentini sulle colonne e gli archi*, in «Pegaso», V, 1933, n. 2, pp. 213-215: 215. Per la sprezzante critica rivolta da Alberto Calza Bini, segretario del sindacato degli architetti, all'architettura «così detta funzionale, dove tutto deve rispondere di costruzione e di tecnica», cfr. *Architetti e ingegneri. Un discorso dell'onorevole Calza-Bini*, in «Corriere della Sera», LVIII, n. 44, 21 febbraio 1933, p. 3. Cfr. Il Saggiatore, *Architettura senza aggettivi*, in «Educazione fascista», X, 1932, n. 12 pp. 1021-1022: 1021: «Razionale, funzionale l'architettura ha da essere e sta bene: ma questo è un problema d'ingegneria o di tecnica, non d'arte». Il punto di vista de «La Civiltà cattolica» è espresso da G. Busnelli, *L'arte indipendente e l'architettura sacra*, in «La Civiltà cattolica», LXXXIV, n. 1985, 23 febbraio 1933, pp. 417-432: 419: «In questa inquieta indagine del nuovo e del razionale nell'architettura, gli inizi e le spinte sembrano venuti più dall'ardore degl'ingegneri, che dalla fantasia degli architetti; e il difetto che ne è apparso in certi edifici sacri, per tacer de' profani, palesa più l'impazienza di norme e l'aridità artistica dell'ingegnere [...] quasiché l'ingegneria e l'altre arti ancelle e serve dell'architettura [...] s'argomentassero di confinarla e relegarla entro i puri loro confini materiali ed economici. Ne è nata [...] un'arte, che [...] si fa altera della propria nudità e povertà sdegnosa, e si prefigge un fine proprio [...] gabellando per bello ciò che è rudimentale nello studio tecnico ed economico nella spesa, contemplato più con l'occhio ristretto dell'ingegnere che del nobile architetto».

estetici a partire dal riconoscimento e dall'assunzione di tali esigenze⁴⁴. La specificità dell'architettura rispetto alla letteratura, ciò che la rende suscettibile di sviluppo «razionale» e «funzionale», risiede non nel fine pratico delle sue realizzazioni, contrapposto al fine puramente estetico delle opere letterarie, quanto piuttosto nella «necessità»⁴⁵, ossia nella destinazione col-

⁴⁴ Alcune affermazioni programmatiche del Miar (Movimento italiano di architettura razionale) sono riportate, in un'ottica polemica e critica, da G. Busnelli, *Il razionale nell'arte sacra*, in «La Civiltà cattolica», LXXXIV, n. 1983, 26 gennaio 1933, pp. 209-220: 210: «L'architettura razionale come noi la intendiamo [...] ritrova le armonie, i ritmi, le simmetrie, nei nuovi schemi costruttivi, nei caratteri dei materiali e nella rispondenza perfetta alle esigenze cui l'edificio è destinato» (dal *Catalogo della prima Esposizione italiana di architettura razionale*); «Certo la sola razionalità non basta a produrre arte: occorre che intervenga l'emozione creativa non disgiunta dal più severo controllo estetico, perché si realizzi al modo più completo il binomio inscindibile *Costruzione-Arte*» (da «Il Popolo d'Italia» del 30 marzo 1930). Nell'Introduzione a *Gli elementi dell'architettura funzionale* di Alberto Sartoris, Carlo Ciucci osservava che «la moderna architettura è scienza ed arte, logica ed estetica», soggiungendo che «la casa non può che piegarsi alle necessità dell'individuo [...]. Restava, stando così le cose, da risolvere il problema in modo che la bellezza architettonica non fosse sacrificata alle esigenze pratiche»: cfr. C. Ciucci, *Architettura funzionale*, in «L'Italia letteraria», IV, n. 28, 10 luglio 1932, p. 4. Cfr. anche G. Dorfles, *Trieste e la nuova architettura*, ivi, IV, n. 43, 23 ottobre 1932, p. 4: «I principi che hanno guidato gli architetti nella costruzione di questi edifici s'ispirano al più stretto funzionalismo [...]. Esteticamente, poi, queste nuove case [...] rappresentano un simpatico esempio di abitazione comoda e linda; e anche se per mancanza di maggiori possibilità finanziarie il loro stile è restato un po' rigido e monotono, dobbiamo tuttavia elogiarlo e apprezzarlo pensando a quello che ancor oggi si va costruendo da parte di altri architetti che hanno gli occhi bendati ad ogni raggio di luce moderna».

⁴⁵ Nel prospettare la «necessità» come fondamento di nuovi valori estetici e nuove forme architettoniche, questo testo gramsciano esibisce non poche affinità, anche di carattere lessicale, con le *Aspirazioni del Gruppo 7* (1926-1927): «La nuova architettura, la vera architettura, deve risultare da una stretta aderenza alla logica, alla razionalità. Un rigido costruttivismo deve dettare le regole. Le nuove forme dell'architettura dovranno ricevere il valore estetico dal solo carattere di *necessità*, e solo in seguito, per via di *selezione*, nascerà lo stile. Poiché noi non pretendiamo affatto creare uno stile (simili tentativi di creazione dal nulla portano a risultati come il "liberty"); ma dall'uso costante della razionalità, dalla perfetta rispondenza della struttura dell'edificio agli scopi che si propone, risulterà per selezione lo stile» (citato da P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti*, vol. III, t. 1, Torino, Einaudi, 1990, pp. 141-158: 144). Sebbene Gramsci conoscesse la «Rassegna italiana», di cui chiede un fascicolo del 1925 nella lettera a Tania del 25 marzo 1929 (Gramsci, *Lettere dal carcere*, cit., p. 264), non è possibile documentare, sulla base della sola corrispondenza, se egli abbia intercettato i quattro scritti programmatici del Gruppo 7 nei mesi della permanenza a Ustica o in seguito: se cosí fosse (come ritiene De Seta, *La cultura architettonica in Italia*, cit., p. 300), sarebbe da spiegare perché non ve ne sia traccia nel § 155 del *Quaderno 3*, che, come si è visto in precedenza, ha fonti diverse, e perché la «Rassegna italiana» non sia mai utilizzata come fonte dei *Quaderni*. Ad ogni modo, le somiglianze

lettiva e «di massa» di tali realizzazioni. Di conseguenza, il valore culturale ed artistico dell’architettura razionale consiste nell’aver presentito, e formulato come programma, come «piano, la tesi secondo cui le esigenze, utilitarie ed estetiche, di un pubblico di massa debbano costituire il limite critico e la disciplina creativa del lavoro degli artisti, nell’essersi autoregolata ed organizzata secondo un criterio di leggibilità e sociabilità delle proprie opere⁴⁶, nell’aver assunto un «indirizzo sociale» come «terreno di selezione» dei propri «addetti»:

La coercizione, l’indirizzo, il piano, sono semplicemente un terreno di selezione degli artisti, nulla più: e da scegliere per scopi pratici, cioè in un campo in cui la volontà e la coercizione sono perfettamente giustificate. Sarebbe da vedere se la coercizione non è sempre esistita! Perché è esercitata inconsciamente dall’ambiente e dai singoli e non da un potere centrale o da una forza centralizzata non sarebbe forse coercizione? Si tratta in fondo sempre di «razionalismo» contro l’arbitrio individuale. Allora la quistione non verte sulla coercizione, ma sul fatto se si tratta di razionalismo autentico, di reale funzionalità, o di atto d’arbitrio, ecco tutto. La coercizione è tale solo per chi non l’accetta, non per chi l’accetta: se la coercizione si sviluppa secondo lo sviluppo delle forze sociali non è coercizione, ma «rivelazione» di verità culturale ottenuta con un metodo accelerato. Si può dire della coercizione ciò che i religiosi dicono della determinazione divina: per i «volenti» essa non è determinazione, ma libera volontà. In realtà la coercizione in parola è combattuta perché si tratta di una lotta contro gli intellettuali e contro certi intellettuali, quelli tradizionali e tradizionalisti, i quali, tutto al più, ammettono che le novità si facciano strada a poco a poco, gradualmente⁴⁷.

Nel prosieguo del § 65, Gramsci abbandona temporaneamente il discorso sull’architettura razionale e procede ad una risemantizzazione del concetto di «coercizione», assimilandolo a quelli di «indirizzo» e di «piano». Dal punto di vista lessicale, questa operazione sembra debitrice del § 8 della seconda sezione del *Quaderno 10*, nel quale Gramsci aveva distinto libertà da arbitrio sulla base delle nozioni di «automatismo» e di «razionalità», argo-

terminologiche sono notevoli, e ringrazio Chiara Pazzaglia (Scuola Normale Superiore) per averle portate alla mia attenzione.

⁴⁶ Sulla coincidenza, in Gramsci, tra «organizzabilità potenziale» del fatto artistico e «concreta leggibilità e sociabilità dell’arte», cfr. G. Scalia, *Metodologia e sociologia della letteratura in Gramsci*, in *La città futura. Saggi sulla figura e il pensiero di Antonio Gramsci*, a cura di A. Carraciolo, G. Scalia, Milano, Feltrinelli, 1959, pp. 331-368: 337. L’analogia tra architettura razionale e letteratura funzionale è letta nell’ottica di un’incomprensione o di un disinteresse di Gramsci per gli aspetti tecnici e formali della prima da De Seta, *La cultura architettonica in Italia*, cit., pp. 304, 306.

⁴⁷ QC 14, 65, pp. 1724-1725.

mentando che scelta, libertà e iniziativa, se sono razionali e non arbitrarie, si producono sempre entro «linee direttive identiche per una gran massa di individui», ossia in un «clima etico-politico»⁴⁸ omogeneo. Analogamente, l'indirizzo sociale promosso e imposto da un potere centrale può diventare, da coercizione esterna, disciplina etica interiore per i singoli artisti soltanto se si produce un'omogeneità culturale e ideologica tra questi e il loro pubblico, che quell'indirizzo formula ed esprime, se si consegue una compiuta traducibilità di linguaggi politici e culturali⁴⁹. Alla luce della traducibilità va perciò letto il parallelo tra coercizione e «determinazione divina», la cui formulazione da parte di Gramsci non costituisce un ritorno alle posizioni fatalistiche di fatto superate nel *Quaderno 11*⁵⁰. Il processo attraverso il quale gli artisti introiettano un determinato indirizzo o piano e lo assumono, liberamente e consapevolmente, quale fondamento del loro lavoro, innescando una dialettica virtuosa fra lo sviluppo di esigenze collettive, pratiche ed etiche, estetiche e culturali, sempre più articolate e la loro interpretazione relativamente originale da parte del singolo artista, tra gusto di massa e stile, è messo a fuoco nella parte conclusiva del § 65:

È curioso che in architettura si contrappone il razionalismo al «decorativismo», e questo viene chiamato «arte industriale». È curioso, ma giusto. Infatti dovrebbe chiamarsi sempre industriale qualsiasi manifestazione artistica che è diretta a soddisfare i gusti di singoli compratori ricchi, ad «abbellire» la loro vita, come si dice. Quando l'arte, specialmente nelle sue forme collettive, è diretta a creare un gusto di massa, ad elevare questo gusto, non è «industriale», ma disinteressata, cioè arte.

Gramsci si riferisce presumibilmente a Ugo Ojetti che, nel gennaio 1933, aveva identificato l'arte decorativa con l'«arte industriale»⁵¹, ossia con la riproduzione in serie di oggetti di lusso che l'artista crea secondo il gusto delle classi sociali più agiate, e l'aveva contrapposta alle «mostre coi modesti e rustici mobili pensati benignamente da architetti borghesi per le case de-

⁴⁸ QC 10.II, 8, pp. 1245-1246.

⁴⁹ Sul nesso fra la nozione di «conformismo» e la «traducibilità dei linguaggi», cfr. Scalia, *Metodologia e sociologia della letteratura in Gramsci*, cit., p. 352.

⁵⁰ QC 11, 12, pp. 1387-1390.

⁵¹ Cfr. U. Ojetti, *Lettera a Giovanni Ponti, sul lusso necessario*, in «Pegaso», V, 1933, n. 1, pp. 97-99: 99: «L'arte decorativa è arte industriale, e chi la fabbrica deve, di quel modello esser capace d'offrire tante repliche quante il mercato glie ne chiede». Per un'analogia contrapposizione fra arte *tout court* e «arti minori», «applicate e decorative», cfr. V. Guzzi, *Fascismo e arti decorative*, in «Educazione fascista», X, 1932, n. 11, pp. 873-878: 875.

gli operai, per le case dei contadini, per le case degli impiegati»⁵². Tuttavia, ne capovolge radicalmente il giudizio di valore: se, per Ojetti, il razionalismo rappresenta una sorta di utopia democratica trasposta nell'arte, che ha come conseguenza inevitabile l'impoverimento del gusto, per Gramsci esso costituisce invece l'autentica «arte disinteressata», l'arte senz'altro, in quanto si propone di istituire ed affinare un «gusto di massa»⁵³ sulla base

⁵² Ojetti, *Lettera a Giovanni Ponti*, cit., p. 97.

⁵³ Per quanto concerne l'insistenza di questa nota sul motivo del «gusto», è stata ipotizzata, ma non documentata, un'influenza di Edoardo Persico da De Seta, *La cultura architettonica in Italia*, cit., p. 301; Mariotti, *Gramsci e la pratica dell'architettura*, cit., pp. 58-61. In una precedente versione di questo studio, congetturavo che Gramsci avesse desunto tale elemento da Lionello Venturi attraverso un articolo de «La Stampa» che ne riportava il seguente giudizio: «Si può forse scoprire un fondamento comune al modo di sentire negli autori dell'architettura nuova. Essi detestano gli ornamenti, gli abbellimenti, il superfluo; i migliori di essi detestano l'eleganza, l'inganno, i segreti. Che interpretino il loro sentimento come una lotta contro l'estetica, poco importa. Quel loro sentimento può essere il contenuto morale di un'opera estetica. È la volontà del semplice, il disgusto di ogni esteriore ricchezza; insomma è l'orgoglio della modestia» (M. Bernardi, *Le arti. Ancora l'architettura*, in «La Stampa», LXVII, n. 48, 25 febbraio 1933, p. 3). Va osservato, tuttavia, che il regolamento carcerario del 1931, cui Gramsci era sottoposto, consentiva la lettura di un solo quotidiano: poiché la preferenza del prigioniero va, malgrado alcune riserve, al «Corriere della Sera» (come si evince dalla lettera a Tania del 16 novembre 1931, in Gramsci, *Lettere dal carcere*, cit., p. 523), tale ipotesi risulta implausibile. Peraltra la concessione di leggere i giornali quotidiani viene sospesa nel giugno 1932: cfr. le lettere del 6 e del 19 giugno 1932, in Gramsci, *Lettere dal carcere*, cit., p. 634, nota 1, e p. 639. Il succitato giudizio di Venturi è ripreso anche da Persico, in un articolo sul «gusto moderno» che, a sua volta, è posteriore alla redazione del § 65: cfr. E. Persico, *Il gusto italiano*, in «L'Italia letteraria», IX, n. 23, 4 giugno 1933, poi in Id., *Scritti d'architettura (1927-1935)*, a cura di G. Veronesi, Firenze, Vallecchi, 1968, pp. 57-60: 58. Di conseguenza, si ipotizza che il nesso fra razionalismo architettonico e riforma del gusto di massa derivi dai seguenti giudizi di Dorfles: «Tutto questo risveglio edilizio, sorto quasi sotto i nostri occhi, amorosamente covato dai pochi che fino a qualche anno fa s'interessavano di razionalismo in Italia, ha ormai raggiunto una diffusione generale, è diventato il pasto quotidiano di ognuno: e vediamo trasformarsi lentamente il volto delle vecchie città italiane» (G. Dorfles, *Panorama della nuova architettura*, in «L'Italia letteraria», IX, n. 6, 5 febbraio 1933, p. 4); «Ormai l'architettura anche in Italia è riuscita a calpestare gli ultimi preconcetti del rettoricismo ottocentesco, ha rigettato le colonne e i timpani e si protende verso gli ideali di pura semplicità» (Dorfles, *Trieste e la nuova architettura*, cit., p. 4); «un'ondata di semplicità ha invaso il gusto dei popoli che sentono la necessità delle livellazioni sociali e della liberazione dalla cultura classica» (G. Dorfles, *La nuova architettura a Roma*, in «L'Italia letteraria», IV, n. 25, 19 giugno 1932, p. 4). Sul rapporto tra artisti e gusto del pubblico accenna, in chiave critico-polemica, cfr. anche *Dogana. Anarchia dell'arte*, in «Critica fascista», XI, n. 4, 15 febbraio 1933, p. 71: «L'artista è in contrasto col gusto del pubblico, nella maggioranza dei casi: e il pubblico è considerato idiota, perché si disinteressa alle cose dell'arte»; «trovare giustificazione nelle necessità spirituali di tutto un popolo ed

di un linguaggio comune agli artisti e al loro pubblico. Da ciò, la sua fecondità sul versante della «politica culturale» e la sua piena rispondenza ad un'epoca di «“socializzazioni” (in senso vasto)» e di declino delle «estetiche individualistiche». Rovesciando, in altre parole, il punto di vista di Ojetti, Gramsci si ricongiunge idealmente, ancora una volta, con il programma del Gruppo 7, in cui era fissata con chiarezza la contrapposizione fra lo «spirito nuovo» dell'architettura europea, che si caratterizza per il rifiuto dell'«individualismo» e dell'«originalità ad ogni costo», e la «mentalità borghese», che si esprime nel «desiderio di una falsa e pomposa ricchezza all'interno e all'esterno delle abitazioni»⁵⁴.

3.2. Fruzione e funzione dell'opera architettonica (§ 2-1). Stando alla cronologia ipotizzata da Gerratana, il processo redazionale del *Quaderno 14* terminerebbe, prima della fine del febbraio 1933, con la stesura del § 73, cui seguirebbe l'avvio del suo «successore» immediato, il *Quaderno 15*. Soltanto due anni dopo, nel marzo 1935, Gramsci avrebbe aggiunto i due blocchi costituiti dai §§ 74-80 e 1-3, occupando alcune pagine lasciate in bianco, tra cui le prime due facciate, del *Quaderno 14*⁵⁵. Stando così le cose, la riflessione di Gramsci sull'architettura si interromperebbe di colpo, malgrado la sua ricchezza critica e concettuale, e riprenderebbe a distanza di due anni con la redazione del § 2:

È evidente che in architettura «razionalismo» significa semplicemente «moderno»: è anche evidente che «razionale» non è altro che un modo di esprimere il bello secondo il gusto di un certo tempo. Che ciò sia avvenuto nell'architettura prima che in altre arti si capisce, perché l'architettura è «collettiva» non solo come «impiego», ma come «giudizio». Si potrebbe dire che il «razionalismo» è sempre esistito, cioè che si è sempre cercato di raggiungere un certo fine secondo un certo gusto e secondo le conoscenze tecniche della resistenza e dell'adattabilità del «materiale». Di quanto e del come il «razionalismo» dell'architettura possa diffondersi nelle altre arti è quistione difficile e che sarà risolta dalla «critica dei fatti» (ciò che non vuol dire che sia inutile la critica intellettuale ed estetica che prepara quella dei fatti).

anzi definirle: questo io credo che sia la principale funzione dell'arte e anzi la condizione per cui un'arte può essere vitale». Sul concetto venturiano di «gusto», si tenga presente, infine, B. Croce, *Recensione a L. Venturi, Il gusto dei primitivi*, in «La Critica», XXV, 1927, n. 1, pp. 56-59: 57.

⁵⁴ Cfr. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia*, cit., pp. 147, 151-152.

⁵⁵ La datazione tarda dei due blocchi costituiti dai §§ 74-80 e 1-3 si regge sulla congettura che la fonte del § 74 sia costituita da «Critica fascista» del marzo 1935. Cfr. Gerratana, *Note al testo*, cit., p. 2412.

Certo è che l'architettura pare di per sé, e per le sue connessioni immediate col resto della vita, la più riformabile e «discutibile» delle arti. Un quadro o un libro o una statuina, può tenersi in luogo «personale» per il gusto personale; non così una costruzione architettonica⁵⁶.

Un importante elemento di continuità con il § 65 è costituito dall'esplicitazione della destinazione «collettiva» delle opere architettoniche, sotto il duplice profilo della fruizione pratica («impiego») ed estetica («giudizio»). Tale esplicitazione induce Gramsci, in fin di nota, a recepire la tesi di Tilgher sulla specificità dell'opera architettonica rispetto alle altre opere d'arte, già valorizzata in 3,155 nel tentativo di complicare la formulazione crociana del problema estetico in architettura⁵⁷. Sono in sintonia con il testo precedente anche le osservazioni sulla «diffusione» del razionalismo in tutte le arti e sulla connessione immediata dell'architettura con la vita pratica, che ne determina la riformabilità secondo esigenze di massa senza attenuarne o deprimerne la dignità artistica. Si direbbe, quindi, che Gramsci riprenda il suo discorso sull'architettura esattamente dal punto in cui l'aveva interrotto. Un primo, sensibile arricchimento rispetto al § 65 è costituito dal conguagliamento tra «razionalismo» e «modernità» in architettura: tuttavia, esso può essere stato suggerito a Gramsci dalle stesse fonti che alimentano la redazione del § 65⁵⁸, prima ancora che dai saggi di Persico sul gusto italiano e sull'architettura mondiale del giugno-luglio 1933⁵⁹ o dall'articolo di Giovanni Ponti sulla «tradizione moderna» del febbraio 1935⁶⁰. Un secondo, controverso arricchimento è costituito dal

⁵⁶ QC 14, 2, p. 1656.

⁵⁷ Per il riferimento di Gramsci al «costo» e all'«ingombro» degli edifici, cfr. Tilgher, *Perché l'artista scrive, o dipinge, o scolpisce, ecc.?*, cit., p. 32: «Chi crederà mai che la costruzione di edifici imponenti e costosi non abbia altro scopo che di riparare alle defezioni della nostra memoria?».

⁵⁸ In particolare, Ciucci individua nel «richiamo alla pratica, cioè alla semplicità armoniosa» il «segreto dell'architettura razionalista, funzionale, utilitaria, moderna insomma»; Dorfles parla di «architettura moderna» con riferimento al «funzionalismo» e al «razionalismo» di Alberto Sartoris. Cfr. Ciucci, *Architettura funzionale*, cit., p. 4; Dorfles, *Panorama della nuova architettura*, cit., p. 4.

⁵⁹ Cfr. E. Persico, *L'architettura mondiale*, in «L'Italia letteraria», IX, n. 27, 2 luglio 1933, ora in Id., *Scritti d'architettura*, cit., pp. 61-64.

⁶⁰ G. Ponti, *La casa d'oggi. Architettura per noi*, in «Corriere della Sera», LX, n. 41, 10 febbraio 1935, p. 5: «Queste "case 900", contro le quali è insorto in un coraggioso recente articolo l'architetto Pagano, non hanno nulla, ahimè, a che fare con quel fenomeno di "creazione concettuale" artistica e tecnica che solo può rappresentare un'architettura moderna, quella che si va formando e costituendo da noi attraverso lo sforzo di una ristretta classe di artisti

tentativo di estendere al fatto artistico come tale una definizione della razionalità come conformità reciproca tra il fine e i mezzi tecnici ed espresivi impiegati: Gramsci, in altri termini, dopo aver stabilito che l'architettura razionale è arte, cerca di argomentare che l'arte esprime sempre, in maniera più o meno cosciente, un grado, più o meno elevato, di razionalità⁶¹. Tale estensione dipende, con tutta evidenza, dal § 67, nel quale Gramsci, ricollegandosi all'analisi terminologica avviata con il § 165 del *Quaderno 6*⁶², aveva dilatato i concetti di razionalità e funzionalità sino ad identificarli con la conformità a fini: mentre, tuttavia, nel § 67 Gramsci distingueva ancora il piano dell'utilità, dell'economicità e della conformità a fini da quello della forma o «moda»⁶³, nel § 2 la razionalità dell'arte sembra ricongiungere estetica e utilità, gusto e tecnica-materialità. Gli interpreti non hanno mancato di soffermarsi su queste righe, scorgendovi i sintomi di una scarsa padronanza della storia dell'architettura da parte di Gramsci, che lo indurrebbe a perdere di vista le peculiarità del razionalismo italiano inteso come movimento, come determinata corrente artistica⁶⁴. Non pare, tuttavia, che questa critica renda giustizia a Gramsci: l'affermazione secondo cui il fatto artistico è sempre, in una certa misura, razionale, non esclude che un determinato movimento abbia esplicitato quella razionalità sul piano teorico e programmatico e l'abbia coerentemente perseguita sul piano pratico, in relazione a nuovi materiali (ad esempio, il cemento), a nuove tecniche costruttive, a nuove coordinate di gusto (proporzione, armonia e simmetria dell'insieme architettonico; semplicità e sobrietà decorativa) condivise con il proprio pubblico. In conclusione, le innovazioni apportate da Gramsci con la redazione del §

e di tecnici, e che istituirà la formazione tecnico-estetica che Edoardo Persico acutamente ha definito “tradizione moderna”, cioè rappresenterà l'assimilamento, nel concepirla e nel realizzarla, delle “condizioni” dettate dalla vita d'oggi, e della tecnica d'oggi, espressa con purezza, sincerità, competenza».

⁶¹ Nel gennaio-febbraio 1933, «La Civiltà cattolica» cercava di riassorbire nell'alveo della Scolastica i motivi «moderni» della razionalità dell'arte e del primato dell'architettura: cfr. Busnelli, *Il razionale nell'arte sacra*, cit., p. 209; Id., *L'arte indipendente e l'architettura sacra*, cit., pp. 417-418.

⁶² Cfr. QC 6, 165, p. 817: «Scientifico significa “razionale” e più precisamente “razionalmente conforme al fine” da raggiungere, cioè di produrre il massimo col minimo sforzo, di ottenere il massimo di efficienza economica, ecc. razionalmente [scegliendo e] fissando tutte le operazioni e gli atti che conducono al fine».

⁶³ QC 14, 67, pp. 1727-1728.

⁶⁴ Cfr. Mariotti, *Gramsci e la pratica dell'architettura*, cit., pp. 62-64.

2 non offrono alcun riscontro decisivo alla cronologia proposta da Geratana, né segnalano una discontinuità o una cesura rispetto ai contenuti dell'annotazione precedente. Ciò che il § 2 testimonia è, al contrario, lo sviluppo continuo, coerente e ravvicinato delle premesse poste nel § 65, il che autorizza a ipotizzare che il § 2, ancorché posteriore ai §§ 65 e 67⁶⁵, sia stato scritto entro la fine del febbraio 1933, sulla base delle medesime fonti⁶⁶. Tale ipotesi può essere estesa al § 1, nel quale Gramsci si interroga sul concetto di «funzione»:

È giusto che lo studio della funzione non è sufficiente, pur essendo necessario, per creare la bellezza: intanto sulla stessa «funzione» nascono discordie, cioè anche l'idea e il fatto di funzione è individuale o dà luogo a interpretazioni individuali. Non è poi detto che la «decorazione» non sia «funzionale» e si intende «decorazione» in senso largo, per tutto ciò che non è strettamente «funzionale» come la matematica. Intanto la «razionalità» porta alla «semplificazione», ciò che è già molto. (Lotta contro il secentismo estetico che appunto è caratterizzato dal prevalere dell'elemento esternamente decorativo su quello «funzionale» sia pure in senso largo, cioè di funzione in cui sia compresa la «funzione estetica»)⁶⁷.

⁶⁵ Si accetta dunque la nuova numerazione dei testi del *Quaderno 14* proposta dai curatori dell'Edizione Nazionale: in particolare, QC 14, 65 = EN 14, 62; QC 14, 2 = EN 14, 78; QC 14, 1 = EN 14, 80. Cfr. Cospito, *Verso l'edizione critica e integrale dei «Quaderni del carcere»*, cit., p. 902.

⁶⁶ Il corollario di tale ipotesi è la retrodatazione del § 74-76 (e, *a fortiori*, dei §§ 75-80 e 3), di cui non ci si può qui occupare diffusamente per ragioni di aderenza all'argomento. Mi limito a segnalare alcune possibili fonti che, opportunamente vagliate, autorizzerebbero tale retrodatazione: sull'autocritica, cfr. A. Nasti, *Problemi del secondo decennio*, in «Critica fascista», XI, n. 4, 15 febbraio 1933, pp. 61-63: 61: «Qui si parla per quella scelta minoranza che è la classe dirigente, la quale non deve ignorare nessuno dei problemi della propria azione, pena il proprio decadimento; si parla per quelle persone il cui compito educativo-direttivo deve essere una continua adeguazione ai fini da realizzare, e quindi una continua *autocritica*»; sulla crisi e sul superamento del parlamentarismo, cfr. l'osservazione di Chimienti secondo la quale il «regime parlamentare [...] non poteva più essere la sede costituzionale della politica nazionale», da cui deriva la definizione del regime fascista come «regime politico di partito senza regime parlamentare» (P. Chimienti, *Il regime degli Stati Uniti ed il regime fascista*, in «Gerarchia», XII, 1933, n. 2, pp. 96-106: 101-102), e la tesi di Roux secondo cui «il parlamentarismo nella sua forma attuale pare condannato a sparire in un tempo più o meno lungo» (G. Roux, *Il fascismo e la Francia d'oggi*, ivi, pp. 107-111: 108); sul «corporativismo di "funzione sociale"», cfr. U. Spirito, *L'iniziativa individuale*, in «Nuovi studi di diritto, economia e politica», V, 1932, n. 6, pp. 345-352: 351: «Gerarchia spirituale vuol dire gerarchia *funzionale*»; infine, sulla «liquidazione» politica di «Leone Davidov» e dell'Opposizione di sinistra, cfr. P. Sessa, *Il Bolscevismo alla sua quarta fase*, in «Politica», XIV, 1932, n. 103-104 (pubblicato nel novembre 1932), pp. 314-344: 339.

⁶⁷ QC 14, 1, p. 1655.

La peculiarità del nuovo gusto è individuata nella semplificazione decorativa, nel rifiuto del secentismo estetico, ossia del decorativismo eccessivo, plenastico e fine a se stesso, non corrispondente cioè ad un linguaggio tecnico ed estetico universalmente comprensibile. Questa conclusione sembrerebbe influenzata, per un verso, dal giudizio di Venturi, rievocato in precedenza, secondo cui la lotta contro l'estetica del superfluo, sebbene interpretata come una lotta contro l'estetica come tale, è suscettibile di fondare una nuova estetica⁶⁸; per un altro verso, dalla tesi di Giuseppe Pagano secondo le quali «il “razionalismo” si è eletto come limite di gusto la “funzione” dell’edificio» in conseguenza dell’acquisizione di un ruolo attivo nella creazione artistica da parte del pubblico⁶⁹. Tuttavia, l’istanza «semplificatrice» e antidecorativa, cui fa riscontro la vigorosa ed energica riaffermazione del carattere duplice, pratico ed estetico, utilitario ed architettonico, della funzione dell’edificio, emerge con nettezza anche negli scritti precedentemente indicati come possibili fonti dei §§ 65 e 2⁷⁰. Di conseguenza, sebbene la critica abbia scorto in questo testo un ulteriore scostamento dai contenuti del § 65 e un riaffioramento di motivi crociani⁷¹, le puntualizzazioni di Gramsci sulle nozioni di funzione sono del tutto giustificate dalle fonti che egli aveva a disposizione, e sono perfettamente in sintonia con i contenuti delle annotazioni precedenti, nella misura in cui il carattere duplice della «funzione» è consequenziale al carattere duplice della «fruizione». Porsi il

⁶⁸ Cfr. Bernardi, *Le arti. Ancora l’architettura*, cit., p. 3; Persico, *Il gusto italiano*, cit., p. 58.

⁶⁹ Cfr. G. Pagano, *L’internazionale del cattivo gusto* (1934), in Id., *Architettura e città durante il fascismo*, a cura di C. De Seta, Roma-Bari, Laterza, 1976, pp. 16-18: 18. Poiché le riviste specializzate non possono essere annoverate fra le fonti di Gramsci, non è possibile considerare questo scritto (pubblicato su «Casabella») come una fonte diretta. Ci si limita soltanto a segnalare alcune analogie lessicali.

⁷⁰ Cfr. Busnelli, *Il razionale nell’arte sacra*, cit., p. 210: «Per la parte decorativa si proclamano aboliti quei particolari ornamentali, che non prendono parte attiva all’insieme architettonico» (con riferimento ad un articolo apparso su «Il lavoro fascista» del 5 gennaio 1933); Ciucci, *Architettura funzionale*, cit., p. 4: «L’architettura nuova non può assoggettarsi a nessuna decorazione, intesa per sé stante»; «ogni costruzione ha un carattere utilitario [...]. Tutto sta nell’adattare la costruzione ad una propria funzione architettonica e a considerarla come un elemento di un insieme urbanistico»; Dorfles, *Trieste e la nuova architettura*, cit., p. 4: «L’utilità ogni giorno di più sta per uccidere gli elementi del godimento estetico e l’architetto spesso si scorda che – se la costruzione ideale è quella che corrisponde in tutto al suo scopo – non bisogna dimenticare che non si tratta sempre soltanto d’uno scopo tecnico e materiale ma certe volte anche di un fine estetico e spirituale». Sull’«abolizione del decorativo», cfr. anche Sant’Elia, *L’architettura futurista. Manifesto*, cit., p. 5.

⁷¹ Cfr. Mariotti, *Gramsci e la pratica dell’architettura*, cit., pp. 62-63.

problema della funzione estetica significa ricercare un linguaggio estetico che sia compreso dal pubblico, e conferire a questa ricerca, come riven-dicato in seguito da Edoardo Persico⁷², un connotato etico, regolativo per il singolo artista. All'esplorazione dell'interna complessità del concetto di «funzione» corrisponde, nel prosieguo del § 1, un'analogia complicazione del concetto di «pratica»:

È molto che si sia giunti ad ammettere che l'«architettura è l'interpretazione di ciò che è pratico». Forse questo potrebbe dirsi di tutte le arti che sono una «determi-nata interpretazione di ciò che è pratico», dato che all'espressione «pratico» si tolga ogni significato «deteriore, giudaico» (o piattamente borghese: è da notare che «borghese» in molti linguaggi significa solo «piatto, mediocre, interessato», cioè ha assunto il significato che una volta aveva l'espressione «giudaico»: tuttavia questi problemi di linguaggio hanno importanza, perché linguaggio = pensiero, modo di parlare indica modo di pensare e di sentire non solo ma anche di esprimersi, cioè di far capire e sentire)⁷³.

Lo scarto che si produce in questo testo rispetto a 3,155 è segnalato, innanzitutto, dall'affermazione secondo cui è da respingere l'identità di «pratico» e «utilitario» – in quanto tale identità veicola quella concezione della sepa-ratezza dell'individualità artistica dalla società che, si potrebbe aggiungere, Croce aveva tradotto in termini speculativi attraverso i propri «distinti» (l'Utile e il Bello)⁷⁴ – a favore di una definizione del «pratico» in termini di rapporti sociali, di concezione del mondo, di cultura. In altri termini, la «pratica», intesa come articolazione di rapporti sociali della quale anche gli artisti sono sempre, in qualche modo, partecipi, non è distinta o separata dall'arte, ma è suscettibile di tradursi nell'arte, a sua volta considerata come un modo della *praxis*, come un rapporto sociale. Da questo punto di vista,

⁷² E. Persico, *Per la VI Triennale*, in «L'Italia letteraria», X, n. 21, 26 maggio 1934, ora in Id., *Scritti d'architettura*, cit., pp. 68-69: «Nemmeno l'architettura e la decorazione si sottraggono a questo dramma dell'antitesi fra pubblico ed artisti. [...] La VI Triennale deve assumersi [...] la lotta contro il mercato, e battersi contro l'unanimità dei consensi: tenendo presente che se non saprà diventare soprattutto una guida del gusto dovrà rassegnarsi, per restare sul terreno della realtà, alle pretese della borghesia, e agli interessi delle industrie d'arte inadatte ad ogni esperienza concretamente moderna. [...] in Italia, il successo di un'architettura e di una decorazione moderne è vincolato a un problema di autonomia e di intransigenza».

⁷³ QC 14, 1, p. 1655.

⁷⁴ Sul versante della critica letteraria, le riserve di Gramsci nei confronti della soluzione spe-culativa data da Croce al problema della «distinzione delle forme spirituali» non escludono la ricerca di un rapporto tra critica estetica e critica politico-culturale, che ne preservi sia la differenza funzionale sia l'inestricabile intreccio. Cfr. QC 15, 38, pp. 1793-1794.

la critica mossa da Gramsci all’Utile di Croce è analoga a quella che Marx aveva indirizzato alla prassi «schmutzig-jüdisch» di Feuerbach. A seguire, Gramsci estende ad ogni arte la tesi secondo cui «l’architettura è l’interpretazione di ciò che è pratico». Già Gerratana, nel 1975, aveva segnalato la difficoltà di ricostruirne la provenienza, o anche solo di stabilire se si trattava di una citazione esatta o di una libera parafrasi⁷⁵. Non se ne può tuttavia sottovalutare la ricchezza di implicazioni: fare dell’architettura l’interpretazione di ciò che è pratico significa affermare che nell’architettura, come nelle altre arti, conta sia l’omogeneità culturale tra gli artisti e il loro pubblico, sia l’interpretazione, entro certi limiti⁷⁶ originale e creativa, che ciascun artista è in grado di produrre. Gramsci rimane dunque fedele all’analogia fra l’architettura e le altre arti: tale analogia va accolta e gestita con cautela, nella misura in cui nelle «altre arti le quistioni di “razionalismo” non si pongono nello stesso modo che per l’architettura»; essa tuttavia risulta giustificata e fondata dall’evidenza che «il bello è sempre tale e presenta gli stessi problemi, qualunque sia l’espressione formale particolare di esso»⁷⁷. Quest’ultima affermazione implica non un ritorno all’estetica crociana e alla metastoricità del Bello, bensì il riconoscimento che la produzione del «bello» conforme allo spirito (gusto) del tempo implica problemi (di rapporto tra mezzo e fine) che sono analoghi per tutte le sue diverse specificazioni formali.

4. *Considerazioni conclusive.* Assumendo ipoteticamente e con riserva che l’intero processo redazionale del *Quaderno 14* si esaurisca entro la fine del febbraio 1933, senza aggiunte posteriori, si è cercato di dimostrare, nelle pagine precedenti, che le fonti acquisite da Gramsci nella seconda metà del 1932 e nelle prime settimane del 1933, attraverso la stampa periodica a lui effettivamente accessibile, spiegano e giustificano tutto ciò che egli scrive sull’architettura nell’ultima fase creativa del suo lavoro in carcere. Questa congettura comporta l’impossibilità di annoverare fra le sue fonti i commenti relativi al progetto del Gruppo Toscano per la nuova stazione ferroviaria di Firenze⁷⁸ e alla nuova cittadella universitaria di Roma, realizzata

⁷⁵ Gerratana, *Note al testo*, cit., p. 2920.

⁷⁶ Superati i quali l’originalità e creatività dell’artista divengono «neolalismo» culturale, espressione arbitraria e incomprensibile; cfr. *QC 14*, 61, p. 1685.

⁷⁷ *QC 14*, 1, pp. 1655-1656.

⁷⁸ Commenta positivamente tale progetto, cercando peraltro di ricondurre il razionalismo nell’alveo di una «tradizione italiana», C. Pavolini, *Una stazione assediata*, in «L’Italia lette-

da Marcello Piacentini con la collaborazione di alcuni architetti razionalisti (Aschieri, Michelucci, Pagano)⁷⁹, nonché gli articoli che Persico pubblica su «L’Italia letteraria» tra il maggio 1933 e il settembre 1934. D’altro canto, il fatto che Gramsci non scriva più di architettura dopo il febbraio 1933 non esclude che gli articoli di Persico possano aver suscitato il suo interesse e la sua curiosità, al punto da indurlo da ritagliarli, ma spiega perché non se ne sia esplicitamente servito in seguito e li abbia, di conseguenza, conservati⁸⁰. Ad ogni modo, l’analisi e il commento dei testi del *Quaderno 14* dedicati all’architettura, se non confermano la cronologia disegnata da Gerratana, nemmeno sono in grado di smentirla al di là di ogni ragionevole dubbio. Nell’eventualità che la proposta alternativa qui avanzata risulti fondata, e che altre ricerche contribuiscano a convalidarla ed accreditarla, rimane da chiedersi perché Gramsci, malgrado la relativa disponibilità di fonti, non torni ad occuparsi di architettura nei suoi due ultimi quaderni miscellanei, avviati rispettivamente nel febbraio e nel settembre del 1933. La prima e più stringente motivazione sta nel drammatico deterioramento delle condizioni psico-fisiche di Gramsci, che gli impedisce materialmente di ampliare l’orizzonte della ricerca carceraria e lo induce a dedicare le energie residue all’ordinamento delle precedenti scritture⁸¹. Una seconda motivazione risiede nella difficoltà a svolgere un discorso critico interno alla disciplina architettonica in assenza di strumenti critici adeguati e di quelle riviste di settore che il regime detentivo impediva a Gramsci di raggiungere e conoscere. Una terza motivazione consiste, infine, nell’arretramento

raria», IX, n. 11, 12 marzo 1933, pp. 1-2. Si muove in una direzione analoga, postulando la compatibilità tra razionalismo e ricerca del «monumentale», P. Marconi, *Architettura moderna e polemiche*, in «Educazione fascista», XI, 1933, n. 3, pp. 206-228: 225-228.

⁷⁹ Cfr. G. Dorfles, *La grande città universitaria*, in «L’Italia letteraria», IX, n. 15, 9 aprile 1933, p. 1.

⁸⁰ Tra i ritagli di Gramsci sono conservati i primi due articoli pubblicati da Persico su «L’Italia letteraria»: E. Persico, *Errori stranieri*, in «L’Italia letteraria», IX, 22, 28 maggio 1933, ora in Id., *Scritti d’architettura*, cit., pp. 54-57; Id., *Il gusto italiano*, cit., pp. 57-60. Sulla funzione di promemoria dei «ritagli» gramsciani, cfr. G. Cospito, *Dopo i «Quaderni». Le ultime letture di Gramsci (agosto 1935-aprile 1937)*, in «Critica marxista», XXV, 2016, n. 4-5, pp. 72-80: 78.

⁸¹ Cfr. le lettere a Tania Schucht del 14 e del 21 marzo 1933, in Gramsci, *Lettere dal carcere*, cit., pp. 761-763. Su questa «terza fase» del lavoro carcerario di Gramsci, sul metodo che la caratterizza e sulle cause mediche della «svolta» che ha luogo nel corso del 1933, cfr. F. Frosini, *Gramsci e la filosofia. Saggio sui «Quaderni del carcere»*, Roma, Carocci, 2003, pp. 23, 28; G. Francioni, *Nota introduttiva al «Quaderno 15»*, in Gramsci, *Quaderni del carcere*, edizione anastatica dei manoscritti, vol. XVI, cit., pp. 97-108: 100.

e nella crisi che il razionalismo italiano registra nel momento in cui sembra aver conseguito un accomodamento con il regime fascista e un compromesso con le sue esigenze di politica culturale (ricerca di una nuova monumentalità, riaffermazione dei caratteri di italianità e mediterraneità dell'arte): questo compromesso è sancito dall'avvio della collaborazione con Piacentini⁸², cui segue lo scioglimento senza clamore del Miar (dicembre 1932), ed è denunciato con estrema durezza ed intransigenza dallo stesso Persico, che nell'estate del 1933 constata la «morte» del movimento⁸³. Volendo concludere la ricostruzione tentata nelle pagine precedenti, si possono individuare, entro il discorso gramsciano sull'architettura, tre fasi: nella prima, Gramsci pone a confronto architettura e letteratura nel quadro di una riflessione sull'opera d'arte, in particolare sul rapporto fra la sua realizzazione e la sua fruizione, fra il fine pratico e il valore estetico di cui essa costituisce la sintesi; nella seconda, tenta una prima saldatura tra l'architettura e il nuovo universo concettuale della filosofia della *praxis* dominato dalla «traducibilità dei linguaggi»; nella terza, Gramsci riflette, a partire dall'architettura razionale, sulla possibilità di tradurre un principio organizzativo e direttivo della cultura, un indirizzo sociale dell'arte, in una norma, regolativa e creativa al tempo stesso, del lavoro artistico e letterario, individuale e di gruppo.

⁸² Sarebbe del massimo interesse studiare il compromesso fra Piacentini e gli architetti razionalisti alla luce della categoria gramsciana di «rivoluzione passiva», ovvero come un tentativo di rilanciare il *vetus* (inteso sia come una struttura di potere sia come una determinata tradizione culturale) assorbendo, subordinando e neutralizzando alcuni elementi del *novus*. Sono particolarmente significative, in quest'ottica, le osservazioni di P.M. Bardi, *Polemiche dell'architettura, ogni tanto*, in «Critica fascista», XIII, n. 8, 15 febbraio 1935, p. 157.

⁸³ Cfr. E. Persico, *Gli architetti italiani*, in «L'Italia letteraria», IX, n. 33, 6 agosto 1933; Id., *Capocronaca dell'architettura*, ivi, X, n. 14, 8 aprile 1934; Id., *Bilancio a Roma*, ivi, X, n. 39, 29 settembre 1934, in Id., *Scritti d'architettura*, cit., rispettivamente alle pp. 64-67, 129-130, 144-147. Cfr. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, cit., pp. 200-202.