

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**IL CONCETTO DI GRAZIA NEL PENSIERO  
DEL PRIMO LUKÁCS**

BRUNO GIANCARLI

Tese orientada pelo Prof. Doutor José Barata-Moura, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia

2016

BRUNO GIANCARLI

## IL CONCETTO DI GRAZIA NEL PENSIERO DEL PRIMO LUKÁCS

Riassunto della tesi

(capitolo I)

Il primo punto che deve affrontare la tesi è giustificare la divisione tra primo e secondo Lukács. Pur negando la sua validità in termini, per così dire, ontologici, essa può essere spiegata attraverso la categoria di Grazia. Essa può essere definita preliminarmente in questa maniera: nella misura in cui si avverte un impasse nella filosofia della storia, e non si avvertono agenti capaci di redimere il mondo, la soluzione può essere trovata solo in una prospettiva escatologica, ossia extra-storica. La Grazia, cioè, significa attesa, fiducia, fede, che il mondo torni ad essere dotato di senso. Essa rappresenta l'espressione più caratteristica di un espressionismo declinato come anticapitalismo romantico, *Weltanschauung* fondamentale della prima parte del secolo XX. Sono tre gli elementi che la definiscono: nostalgia per un passato irrecuperabile, disperazione per il presente, speranza in un futuro che distrugga l'inautenticità del mondo borghese. Nella prima parte della produzione di Lukács, che si muove in queste coordinate ciò significa relazionarsi con la trascendenza – tanto con la sua presenza che con la sua assenza –, in forme che differiscono a seconda del tipo di genere che si considera (dramma, epos ecc). Nella seconda parte, nella misura in cui appare la classe messianica della storia, il proletariato, si avvertirà un cambio totale di paradigma, dovuto all'iscrizione nel partito comunista. Nonostante ciò, vi è una fase, che dura fino a *Storia e coscienza di classe*, dove si mantiene una sorta di ambiguità. Nei suoi primi scritti comunisti, Lukács può essere ancora descritto attraverso i termini di un “messianismo utopistico”: nonostante siano cambiate le radici della sua filosofia della storia, la sua prima fase marxista vede ancora un influsso decisivo della Grazia: il proletariato è classe messianica, che redime l'umanità. Solo dopo la condanna da parte del *Comintern* di *Storia e coscienza di classe*, che accuserà Lukács di idealismo, la Grazia inizierà a sparire per trasformarsi in redenzione, cioè nella modificazione attiva del mondo. Per quanto la tesi non tratti di questa seconda fase, è solo attraverso il concetto di Grazia che si può comprendere quella che altrimenti apparirebbe come una conversione inspiegabile. Grazia e redenzione sono termini equivalenti, ma con l'iscrizione al partito comunista inizieranno a dividersi: la differenza, che inizia a manifestarsi solo nel 1918, sta proprio nel fatto che, se la Grazia presenta una sfumatura passiva ineliminabile, cioè può solo essere attesa, la Redenzione può essere operata attivamente.

(capitolo II – opere di riferimento: Il dramma moderno, L'anima e le forme)

Il primo luogo in cui Lukács cerca la Grazia è il dramma, tanto tragico quanto non-tragico. Ciò perché il dramma esprime la vita come dovrebbe essere, è l'ideale platonico della vita, e quindi il luogo privilegiato per incontrare la redenzione del presente inautentico. Il dramma risponde alla domanda: come l'essenza può farsi plasticamente vivente? Attraverso un'analisi che vede in Hebbel, Ibsen e Ernst i suoi momenti principali, Lukács indaga come la Grazia cerchi questa traduzione. Se la tragedia classica, però, può contare su un sostrato religioso, la tragedia moderna cerca di fondarsi su una individualità che non ha più alcuna certezza di riuscire a tradurre l'essenza, e di conseguenza cerca di realizzarsi nella lotta contro lo Spirito oggettivo. L'eroe tragico non accetta compromessi con il presente: la grazia si definisce quindi come miracolo, come dono della trascendenza che permetta di accordare vita e destino dell'eroe. Egli però è destinato alla sconfitta, perché il presente in cui agisce non gli permette di incontrare redenzione: Dio non risponde agli appelli degli eroi. La morte dell'eroe rappresenta, quindi, la denuncia più radicale del mondo. Se la trascendenza è sorda, se il presente – borghese – non permette alcuna redenzione, tanto triviale è l'esistenza, la tragedia non permette di trovare la Grazia. Le forme – cioè lo spirito oggettivo – sorte dalla vita, non riescono a redimerla, e denunciano se stesse come inautentiche.

(capitolo III – opera di riferimento: Scritti sul romance)

Il dramma non-tragico parte dalle conclusioni della tragedia e le trasforma in premesse: la Grazia rimane comunque attesa della trascendenza, ma a partire da un mondo visto come non-essente: come nelle fiabe, a cui si ricollega, il mondo cessa di esistere, perché totalmente perduto. Non vi è destino, né unità dell'eroe: l'irrazionalità domina il mondo, e la Grazia divina diventa protagonista del dramma: se il risultato della tragedia è che lo spirito non possa redimersi da sé, il dramma non-tragico chiama un nuovo Dio che superi il presente perduto. Il dramma non-tragico, però, non riesce a mostrare la necessità dialettica della venuta del nuovo Dio, e la Grazia che pure dipinge come la forza che redime il mondo, non resta che una possibilità: quel che manca, ovverosia, è una fondazione in una filosofia della storia.

(capitolo IV – opera di riferimento: Teoria del romanzo)

Il cammino dell'epos è antitetico, ma parallelo, rispetto a quello del dramma: la domanda fondamentale qui è: come la vita può farsi essenziale? La categoria – hegeliana – di riferimento è dunque quella della totalità: a partire dalla totalità della vita si cerca una redenzione che sia immanente. La Grazia, di conseguenza, è già in partenza destinata a non essere incontrata: non si dà più totalità della vita nella forma epica della modernità, il romanzo, a differenza dell'epos classico, ovverosia quello omerico e quello dantesco. Di conseguenza, la posizione del romanzo nella teoria lukácsiana è del tutto particolare: esso è momento dell'antitesi, e il suo senso consiste nel preparare un'inversione dialettica affinché possa sorgere un nuovo epos, dove la Redenzione sia attuale. La

forma in cui si dà Grazia in questo genere, pertanto, coincide con la sua negazione, ovverosia l'ironia. Categoria romantica e hegeliana per eccellenza, essa rappresenta la totalità in quanto finzione autodenunciante, ed esprime la massima libertà concessa all'uomo in un mondo senza Dio. L'esempio più caratteristico di questo ruolo dell'ironia è l'Educazione sentimentale di Flaubert. Attraverso un cammino che da Cervantes arriva a Tolstoj, il romanzo arriverà ad esprimere la sua volontà di essere superato, e con esso la fichtiana epoca della compiuta peccaminosità.

(capitolo V – opera di riferimento: Dostoevskij)

L'opera fondamentale sul ruolo della Grazia nella filosofia della storia di Lukács non è stata da lui completata: si tratta del manoscritto-Dostoevskij. Nonostante la sua forma frammentaria, e spesso oscura, è possibile vedere in cosa consista la rinascita dell'epos operata dallo scrittore russo. Aniché appellarsi a una trascendenza, o a un accordo con lo Spirito Oggettivo, Dostoevskij riesce a dipingere il mondo della seconda etica. Questo, in contrapposizione a quello della prima, il mondo dell'etica dei doveri, è il regno dello Spirito assoluto, dove quello oggettivo non riesce più a far presa: la Grazia si rivela nei “santi” di Dostoevskij, ovverosia in uomini come Alësa, Son'ja, Myskin – i personaggi dotati del miracolo della bontà. La Grazia che si rivela nel mondo di Dostoevskij è sì esistente, ma manca di necessità metafisica: essa può soccombere alla forza dell'esistente come tale. Il problema è quello di tradurre la seconda etica nella prima: se Dostoevskij ha creato un mondo dove la Grazia è attuale, manca da un lato un modo per rendere questo stesso mondo necessario dal punto di vista storico, dall'altro, parallelamente, occorre estendere la redenzione che i suoi santi sperimentano all'intero genere umano.

(capitolo V – opera di riferimento: Sulla povertà in spirito)

A partire da riferimenti puntuali con il diario e con le lettere, è possibile vedere come uno dei temi principali della produzione di Lukács sia quello dell'idea della bontà come Grazia. La bontà, ovverosia, è quel dono, quel miracolo, che consente di sentire il prossimo in se stessi, di aiutarlo, di spezzare le barriere che le forme creano. Questa tesi è funzionale a dividere il mondo in tre caste: coloro che vivono una vita inautentica, coloro che a partire della povertà in spirito, cioè l'abbandonarsi alla propria necessità metafisica, si dedicano al mondo del *Werk*, dell'opera, e infine coloro che hanno questa stessa povertà ma hanno ricevuto la grazia della bontà. Quest'opera rappresenta la radicalizzazione della gioventù di Lukács, l'opera in cui, significativamente, fa commettere alla sua trasposizione letteraria un suicidio. Questa concezione della bontà dovrà essere non superata bensì, come visto nel caso di Dostoevskij, estesa.

(capitolo VI – opere di riferimento: *Il bolscevismo come problema morale, Tattica e etica*)

è solo a partire da questo percorso che trova la sua giustificazione il percorso di Lukács: nel 1918 scoppia la rivoluzione in Ungheria, si rivelerà necessario agire: se in un primo momento (*Il bolscevismo come problema morale*) Lukács rifiuterà la soluzione comunista, radicalizzando la sua

prospettiva etica, il recupero di una riflessione sull'atto terroristico-rivoluzionario, già iniziata nel manoscritto-Dostoevskij, offrirà l'occasione per scommettere pascalianamente ogni cosa sul socialismo: lo scopo della vita di Lukács, da quel momento, sarà dedicarsi alla traduzione della Grazia nel mondo, ovverosia, di operare attivamente la redenzione.

## Resumo da tese

### (capítulo I)

O primeiro ponto que a tese deve enfrentar é a justificação da divisão entre o primeiro e o segundo Lukács. Mesmo negando a sua validade em termos, por assim dizer, ontológicos, ela pode ser explicada através da categoria de Graça, definida primariamente desta forma: na medida em que se percebe um *impasse* na filosofia da história, e não se conseguem ver agentes capazes de redimir o mundo, a solução pode ser encontrada apenas numa perspectiva escatológica, ou seja, extra-histórica. A Graça implica espera, confiança e fé em que o mundo volte a ser dotado de sentido. Ela representa a expressão mais típica de um expressionismo declinado como anti-capitalismo romântico, *Weltanschauung* fundamental da primeira parte do século XX. São três os elementos que a definem: nostalgia por um passado não recuperável, desespero pelo presente e esperança num futuro que possa destruir a inautenticidade do mundo burguês. Na primeira parte da produção de Lukács, isto reflete-se em diferentes relações com a transcendência conforme ao tipo de género artístico que se considera. Na segunda parte, tendo entretanto ele encontrado no proletariado o herdeiro da filosofia clássica alemã, há uma mudança total de paradigma que acompanha a sua inscrição no partido comunista. Não obstante isto, há uma fase que se prolonga até *História e consciência de classe* onde se mantém uma espécie de ambiguidade. Nos seus primeiros escritos comunistas, Lukács pode ainda ser descrito como um “jesuíta da revolução”: embora tenham mudado as raízes da sua filosofia da história, a sua primeira fase marxista inclui ainda uma influência decisiva da Graça na medida em que o proletariado é a classe messiânica redentora da humanidade. Só depois da condenação por parte do *Comintern* de *História e consciência de classe*, a Graça começará a desaparecer para se transformar em redenção, ou seja, na modificação do mundo. Embora a tese não trate desta segunda fase, é só através do conceito de Graça que se pode compreender aquela que, caso contrário, pareceria algo como uma conversão inexplicável. Se a Graça apresenta uma tonalidade passiva não-eliminável, isto é, só pode ser atendida, a Redenção pode, e deve, ser operada ativamente.

### (capítulo II – obras de referência: *O drama moderno, A alma e as formas*)

O primeiro lugar onde Lukács procura a Graça é no drama, tanto trágico quanto não-trágico. Isto porque o drama exprime a vida como deveria ser; é o ideal platónico da vida, e portanto a forma privilegiada de encontrar a redenção do presente inautêntico. O drama responde à pergunta: como pode a essência tornar-se vivente? Através de uma análise que tem em Hebbel, Ibsen e Ernst os seus momentos principais, Lukács investiga como a Graça procura esta tradução. Contudo, se a tragédia clássica se pode entregar a um substrato religioso, a tragédia moderna tenta-se fundar numa

individualidade que não tem mais alguma certeza de conseguir traduzir a essência, e portanto tenta-se realizar na luta contra o Espírito objetivo, as concreções sociais. O herói trágico não aceita compromissos com o presente: a Graça portanto define-se enquanto milagre, como dom da transcendência que permite harmonizar a vida e o destino do herói. Este, contudo, está destinado à derrota, porque o presente onde ele age não lhe permite encontrar redenção: Deus não responde às chamadas dos homens. A morte do herói representa, enquanto tal, a denúncia mais radical de um mundo privado da divindade. Se a transcendência é surda, se o presente – burguês – não permite qualquer redenção, tão trivial é a existência, a tragédia não consente encontrar a Graça. As formas – o Espírito objetivo – surgidas pela vida não conseguem redimi-la, e denunciam-se a si próprias enquanto não-autênticas.

(capítulo III – obra de referência: *Escritos sobre o romance*)

O drama não trágico, ou *romance*,<sup>1</sup> parte das conclusões da tragédia e torna-as em premissas: a Graça é ainda espera da transcendência, da redenção, mas a partir de um mundo visto enquanto não-ser: como nos contos de fadas, género ao qual o drama não-trágico remete, o mundo para de existir, enquanto totalmente perdido. Não há destino nem unidade na vida do herói: a irracionalidade domina o mundo e a Graça divina torna-se protagonista do drama. Se o resultado da tragédia é que o espírito não se pode redimir a si próprio, o drama não-trágico chama um novo Deus que ultrapasse o presente perdido – do ponto de vista meramente técnico, o *Deus ex machina*. O drama não-trágico, contudo, não consegue mostrar a necessidade dialética da vinda do novo Deus, e a Graça que este género impõe como a força que redime o mundo só fica enquanto possibilidade: o que falta é uma fundamentação na filosofia da história.

(capítulo IV – obra de referência: *Teoria do romance*)

O caminho da épica é antitético, mas paralelo com respeito ao do drama: a pergunta fundamental aqui é: como pode a vida tornar-se essencial? A categoria – hegeliana – de referência é então a de *totalidade*: a partir da totalidade da vida, procura-se uma redenção que seja imanente. A Graça, consequentemente, é já *a priori* destinada a não ser encontrada: não se dá mais a totalidade da vida na forma épica da modernidade, no romance, ao contrário do que acontece na épica clássica, ou seja nos poemas de Homero e Dante. Assim sendo, a posição do romance na teoria lukácsiana é absolutamente particular: ele é momento da antítese, e o seu sentido consiste no preparar uma inversão dialética de tal forma que possa surgir uma nova épica, onde a redenção seja atual. A maneira na qual se dá a Graça neste género, portanto, coincide com a sua negação: a ironia. Categoria romântica e hegeliana, representa a totalidade enquanto ficção, auto-denunciando-se, e

---

1 *Romance* é aqui o género teatral, a palavra é inglesa. Não se confunda com o *romance* (Novel)

exprime a máxima liberdade concedida ao homem num mundo sem Deus. O exemplo mais característico deste papel da ironia é *L'éducation sentimentale* de Flaubert. Através de um percurso que desde Cervantes chega a Tolstoy, o romance exprime a sua vontade de ser ultrapassado, e consigo a fictícia era da perfeita culpabilidade.

(Capítulo V – obra de referência: *Dostoiévsky*)

A obra fundamental acerca do papel da Graça na filosofia da história de Lukács não foi acabada: trata-se do *Dostoiévsky*. Não obstante a sua forma fragmentária e muitas vezes obscura, é possível perceber em que consiste a renascença da épica operada pelo escritor russo. Ao invés de invocar uma transcendência, ou um compromisso com o Espírito objetivo, Dostoiévsky consegue pintar o mundo da segunda ética. Este, em contraposição ao da primeira, o mundo da ética dos deveres, é o reino do Espírito absoluto, onde o objetivo não tem mais força: a Graça revela-se nos “santos” de Dostoiévsky, em homens como Alësa, Son'ja, Myskin – os personagens que receberam o milagre da bondade. A Graça que se revela no mundo de Dostoiévsky é, sim, existente, mas falta-lhe uma necessidade metafísica: ela pode sucumbir debaixo da força do existente enquanto tal. O problema é o de traduzir a segunda ética na primeira: se Dostoiévsky criou um mundo onde a Graça é atual, então, por um lado, falta encontrar maneira de tornar este mundo parte da dialética da história, por outro, paralelamente, é necessário estender a redenção que os seus santos experimentam à totalidade do género humano.

(Capítulo VI – obra de referência: *Sobre a pobreza em espírito*)

A partir de referências ao diário e às cartas do período, é possível ver como um dos temas principais da produção de Lukács é a ideia da bondade enquanto Graça. A bondade é aquele dom, aquele milagre, que permite sentir o próximo em si mesmo, ajudá-lo, quebrar as barreiras que as formas criam. Ela divide o mundo em três castas: os que vivem uma vida não-autêntica; os que, a partir da pobreza em espírito – o abandonar-se à própria necessidade metafísica – dedicam-se ao mundo do *Werk*, da obra; e por fim, os que a partir desta mesma pobreza receberam a graça da bondade. Trata-se da radicalização da juventude de Lukács: *Sobre a pobreza em espírito* é a obra onde, significativamente, ele deixa a personagem principal, sua transposição literária, suicidar-se. Assim acaba uma certa maneira de entender a Graça. Esta conceção da bondade, contudo, não foi abandonada mas, como visto no caso de Dostoiévsky, estendida.

(capítulo VI – obras de referência: *O bolchevismo enquanto problema moral, Tática e ética*)

É só a partir deste percurso que encontram as suas justificações as escolhas posteriores de Lukács:

1918 é o ano da revolução na Hungria, torna-se necessário agir. Se num primeiro momento Lukács recusará a solução comunista, radicalizando a sua perspectiva trágica, a recuperação de uma reflexão sobre o ato terrorista-revolucionário, já começada no *Dostoiévsky*, oferecerá a ocasião para apostar pascalianamente tudo no socialismo: o objetivo da vida de Lukács, a partir deste momento, será dedicar-se à tradução da Graça no mundo, operar ativamente a redenção.

## ABSTRACT - IT

Obiettivo della tesi è indagare la produzione del primo Lukács a partire della categoria di Grazia. Quel che la tesi dimostrerà è che la Grazia rappresenta l'unico concetto capace di restituire un'analisi unitaria del primo Lukács da *Storia del dramma moderno* a *Storia e coscienza di Classe*, permettendo allo stesso tempo di spiegare la sua iscrizione nel partito comunista. Parallelamente, il concetto di Grazia aiuta ad unire vita e opera dell'autore, come mostrano puntuali corrispondenze con diario e lettere.

In primo luogo, verranno definiti i limiti della divisione in un primo e secondo Lukács, per poi indagare cosa si intenda nello specifico con Grazia, e come questa rappresenti una categoria fondamentale nell'anticapitalismo romantico della prima parte del secolo XX (capitolo 1). A partire da questa base, si analizzerà il concetto di Grazia nella storia del dramma moderno, in particolare in Hebbel, Ibsen e Ernst (capitolo 2), e nel dramma non-tragico (capitolo 3). Dati gli esiti negativi di questa ricerca, si mostrerà l'approccio antitetico ma parallelo nel terreno dell'epos, ovvero sia del romanzo (capitolo 4) e dell'opera di Dostoevskij (capitolo 5). Se il romanzo nasce dall'impossibilità della Grazia, e per questo si basa nella categoria dell'ironia, Dostoevskij è il primo autore che riesce a porre una Grazia reale ed attuale. Verrà poi analizzato il concetto di Bontà in quanto Grazia (capitolo 6), che deriva dalle analisi tanto del dramma non-tragico quanto dell'epos di Dostoevskij. A partire dal fallimento dell'identificazione della Grazia come bontà, per il suo non essere una categoria fondata in una filosofia della storia, si analizzerà la conversione al comunismo di Lukács, mediata da una riflessione sull'atto terrorista-rivoluzionario, nei termini di una Grazia che lentamente cessa di essere tale.

Tags: Lukács, Grazia, Dramma moderno, Epos, Dostoevskij, Comunismo.

BRUNO GIANCARLI

## IL CONCETTO DI GRAZIA NEL PENSIERO DEL PRIMO LUKÁCS

### ABSTRACT

O objetivo da tese é indagar a produção do primeiro Lukács a partir da categoria de Graça.

O que esta tese demonstrará é que a Graça representa o único conceito capaz de restituir uma análise do primeiro Lukács desde a *História do drama moderno* até à *História e consciência de classe*, permitindo ao mesmo tempo explicar a sua inscrição no partido comunista. Paralelamente, o conceito de Graça permite unir vida e obra do autor, como mostram pontuais correspondências com o diário e as cartas.

Em primeiro lugar, serão definidos os limites da divisão entre primeiro e segundo Lukács, para depois indagar o que se quer dizer com Graça e como esta representa uma categoria fundamental no anti-capitalismo romântico do século XX (capítulo 1). A partir desta base, será analisado o conceito de Graça na história do drama moderno, em particular em Hebbel, Ibsen e Ernst (capítulo 2) e no drama não-trágico (capítulo 3). Devido aos resultados negativos desta pesquisa, mostrar-se-á a abordagem antitética mas paralela na épica, ou seja no romance (capítulo 4) e na obra de Dostoiévsky (capítulo 5). Se o romance nasce a partir da impossibilidade da Graça, e por isso baseia-se na categoria da ironia, Dostoiévsky é o primeiro autor que consegue pôr uma Graça real e atual. Será depois analisado o conceito de Bondade enquanto Graça (capítulo 6), que deriva das análises tanto do drama não-trágico quanto da epopeia de Dostoiévsky. A partir da falência da identificação da Graça com a bondade, por não ser uma categoria fundada numa filosofia da história e por não permitir uma redenção da humanidade, analisar-se-á a conversão ao comunismo de Lukács, mediada pela reflexão sobre o ato terrorista-revolucionário, nos termos de uma Graça que lentamente começará a desaparecer.

Tags: Lukács, Graça, Drama moderno, Epopeia, Dostoiévsky, Comunismo.

## INDICE

-1. INTRODUZIONE	p. 4
-1.1. <i>A proposito del giovane Lukács</i>	p. 4
-1.2. <i>Sulla Grazia</i>	p. 7
-1.3. <i>Espressionismo e anticapitalismo romantico</i>	p. 10
2. IL DRAMMA E LA GRAZIA	p. 21
-2.1. <i>Dramma e Epos</i>	p. 21
-2.2. <i>Il dramma. Considerazioni generali</i>	p. 24
-2.3. <i>Hebbel e il dramma moderno</i>	p. 30
-2.4. <i>Ibsen, Ernst e la problematizzazione del dramma moderno</i>	p. 39
3 IL DRAMMA NON-TRAGICO E LA GRAZIA	p. 44
-3.1. <i>Il dramma non-tragico ne Il dramma moderno</i>	p. 44
-3.2. <i>La fiaba</i>	p. 47
-3.3. <i>Dalla tragedia al dramma non-tragico</i>	p. 51
-3.4. <i>L'Arianna a Nasso</i>	p. 55
-3.5. <i>Considerazioni finali sulla tragedia, sul dramma non-tragico e sulla Grazia</i>	p. 61
4 L'EPOS E LA GRAZIA	p. 66
-4.1. <i>L'epos e la Teoria del romanzo. Considerazioni preliminari</i>	p. 66
-4.2. <i>L'epica, la totalità e la Grazia</i>	p. 68
-4.3. <i>Il Romanzo e la Grazia</i>	p. 73
-4.4. <i>L'ironia e l'utopia</i>	p. 75
-4.5. <i>Sulla temporalità. L'Éducation sentimentale</i>	p. 81
-4.6. <i>Gli ultimi esiti del romanzo</i>	p. 85
5. DOSTOEVSKIJ E LA GRAZIA.	p. 93
-5.1. <i>Cultura estetica. Verso Dostoevskij</i>	p. 93
-5.2. <i>Intermezzo. Prima e seconda etica</i>	p. 99
-5.3. <i>Il finale della Teoria del romanzo</i>	p. 108

6 LA BONTÀ E LA GRAZIA	p. 116
-6.1. <i>«Storia di un giovane»</i>	p. 116
-6.2. <i>Sulla povertà in Spirito. Inquadramento dell'opera.</i>	p. 128
-6.3. <i>Sulla povertà in Spirito</i>	p. 133
7 A GUISA DI CONCLUSIONE: GRAZIA E RIVOLUZIONE	p. 151
-7.1. <i>I rivoluzionari senza rivoluzione</i>	p. 151
-7.2. <i>L'«azione eroica immediata» del terrorismo e la Grazia</i>	p. 155
-7.3. <i>«Ingannarsi fino alla verità»</i>	p. 160
-7.4. <i>Il domenicano e il gesuita</i>	P. 167
BIBLIOGRAFIA DI LAVORO	p. 173

*Quali sono i quattro evangelisti?  
Matteo, Marco, Bloch e Lukács.*

EMIL LASK

## 1. INTRODUZIONE

### 1.1. A proposito del giovane Lukács

Nella misura in cui ci si appresta a compiere uno studio sistematico della produzione del giovane Lukács, per quanto vista alla luce di una categoria così specifica come quella di Grazia, risulta giocoforza impossibile sottrarsi a una questione tanto sterile quanto allo stesso tempo importante come quella della legittimità di una dicotomia nella vita e nel pensiero di un autore. L'espressione "giovane Lukács" ha assunto raramente si è limitata ad assumere il senso di una divisione temporale, per colorarsi di una forte carica ideologica, quando non schiettamente politica. A ciò non ha contribuito il ridotto distanziamento storico tra il presente e la morte dell'autore, occorsa appena quarantasei anni fa, così come la storia da un lato delle alterne vicende editoriali delle opere,<sup>1</sup> dall'altro, parallelamente, della ricezione critica delle stesse.<sup>2</sup> Pur senza pretendere di risolvere una questione così spinosa, e che non sembra prospettare una soluzione chiara e distinta nel breve periodo, è doveroso prendere posizione in merito.

Tra i vari contributi a questo problema, uno dei più interessanti è rappresentato da Elio Matassi. Nelle prime pagine del suo *Il giovane Lukács, saggio e sistema*, vi è un rifiuto del fenomeno dell'aver trasformato la prima parte della produzione del filosofo, per ragioni estrinseche, nel parametro ideale con cui commisurare tutto l'arco della sua evoluzione intellettuale. A tal proposito, Matassi ricorda come l'unico criterio autenticamente discriminativo per giudicare un'esperienza intellettuale sia quello di valutarla a partire dalle sue conclusioni e non dalle sue origini.<sup>3</sup> Fu lo stesso Lukács, del resto, ad esprimere esattamente lo stesso concetto, in una lettera del 1963 ad oggi inedita, a proposito dell'interpretazione che Goldmann diede della prima parte della sua produzione: «Son ouvrage sur mon œuvre de jeunesse est par endroits très bon, mais il

---

1 Risulta qui impossibile ricostruire la storia della pubblicazione delle opere di Lukács, per quanto interessante e, in alcuni casi, affascinante. Basti pensare al fortunoso ritrovamento nel 1973, ad Heidelberg, di un baule contenente la corrispondenza del periodo 1902-1917 di Lukács, il suo diario e gli appunti del manoscritto su Dostoevskij. Per quanto riguarda opere come *Storia e Coscienza di Classe* e *Teoria del Romanzo*, sono note le resistenze lukácsiane circa la pubblicazione di nuove edizioni, e nel caso di molte opere pur fondamentali che verranno analizzate nel corso di questo lavoro – indicativamente tutte quelle che non ebbero immediata traduzione in tedesco – l'ungherese risultò per molti anni una barriera non secondaria. Tutte queste vicende hanno in misura decisiva contribuito ad una confusa, incompleta e sempre diveniente ricezione del pensiero lukácsiano.

2 Con l'esclusione di opere davvero pionieristiche e dall'ampio respiro internazionale come *Le Dieu Caché*, ogni nazione ha ricevuto l'opus lukácsiano in maniera differente. Per quanto riguarda il caso italiano, una sintetica panoramica è offerta dal recente articolo di Elio Matassi, *La ricezione di György Lukács nella cultura italiana*. Nel caso portoghese, a quanto è dato sapere è mancata un'elaborazione – e in moltissimi casi una traduzione – delle opere che precedono *Storia e Coscienza di Classe*. Il caso brasiliano, viceversa, meriterebbe un discorso a parte.

3 Cfr. MATASSI 2011, p. 9. Dello stesso avviso Tertulian, il quale pone questa posizione in esplicita antitesi con quella di Goldmann: Cfr. TERTULIAN 1980, p. 12 e p. 20. La sua tesi in Italia è stata ripresa da Zinato, il quale ha insistito nel ribadire che le prime opere di Lukács possano essere comprese solo alla luce delle successive, vedendo in tutta la sua produzione un ampliamento progressivo di un unico complesso di problemi. Cfr. ZINATO 2015.

souffre – à mon avis – de ce que Goldmann surestime considérablement l'œuvre de jeunesse par rapport à ma production ultérieure».<sup>4</sup> L'osservazione in sé è certamente giusta, ma occorre fare alcune precisazioni. Da un lato, risulta difficile dimenticare come per circa quarant'anni si sia osservato il fenomeno opposto – che in egual misura Matassi biasima nelle sue forme più schiettamente apologetiche<sup>5</sup> - per cui risulta quantomeno comprensibile che una critica satura di un certo tipo di ermeneutica si orienti verso un indirizzo antitetico. Dall'altro lato, è probabilmente rischioso concordare fino in fondo con l'idea di valutare – e non interpretare – l'esperienza di un autore alla luce dei suoi ultimi risultati. Se si pensa ad autori la cui produzione, in alcuni casi in misura superficiale o deformante, è stata divisa in un prima e una seconda fase, o in una fase giovanile e una matura, ci si può ben rendere conto di come il criterio appena enunciato perda di efficacia aprioristica. È lecito chiedersi quanti specialisti di Hegel, Marx, Heidegger e Wittgenstein, per fare i quattro nomi più comuni, sarebbero disposti ad accettarlo fino in fondo.

In ogni caso, la serietà di un lavoro che voglia dirsi rigoroso impone di definire in che termini si utilizzi la categoria “Giovane Lukács”, pur negandone la validità in termini, per così dire, metafisici. Il parlare di frattura che non nega una continuità di pensiero, come pure è stato fatto,<sup>6</sup> può da questo punto di vista risultare un mero giocare con le parole: misconoscere la differenza che vi è tra le opere anteriori e posteriori a *Storia e coscienza di classe*<sup>7</sup> è un'operazione difficilmente giustificabile, il che ovviamente non implica necessariamente negare la continuità di un pensiero che, come quello di chiunque altro, può mutare anche radicalmente. Ha ragione Garroni nel sostenere che sia impossibile negare l'evidenza, poiché si distinguono chiaramente atteggiamenti intellettuali, modalità di discorso, rimandi culturali specifici fortemente distinti tra i due periodi,<sup>8</sup> ed è dello stesso avviso anche Márkus, il quale, pur ponendo la questione nei termini più strettamente biografici, vede nell'iscrizione al PCU il momento esatto in cui si dividono due *Weltanschauung*

4 La lettera, che data 1 aprile 1963, stando alla testimonianza di Ronaldo Vielmi Fortes, compare nell'edizione francese di *La signification présente du réalisme critique*, e sarebbe stata inviata al filosofo brasiliano Leandro Konder. La traduzione francese proposta è ad opera di Jean-Pierre Morbois, curatore del sito *Les amis de Georg Lukács*. Per ulteriori rimandi – e anche per confrontare l'originale tedesco, si consideri l'avvertenza bibliografica. Cfr. *infra*, p. 173. In ogni caso, anche prescindendo dalla testimonianza di questa lettera, la stessa idea è espressa da Ágnes Heller, tra e più importanti discepole di Lukács: nel suo *Il fondatore di scuole*, ricorda come Lukács pur stimando Goldmann non capiva perché ritenesse così interessante la sua produzione giovanile. Cfr. HELLER 1990.

5 Cfr. MATASSI 2011, p. 10.

6 Cfr. LÖWY 1978, p. 155.

7 Se il *Terminus a quo* della produzione giovanile lukácsiana è tutto sommato ovvio, ovverosia la *Storia del Dramma Moderno*, più complicato appare definire il *Terminus ad quem*. Se buona parte della critica concorda nell'indicare in *Storia e Coscienza di Classe*, e quindi nel 1923, il punto archimedeo, è bene ricordare che da un lato lo stesso Lukács fa coincidere coerentemente il suo passaggio alla maturità con la conversione al marxismo, cioè al dicembre 1918, e dall'altro che è possibile, senza forzature esegetiche, posporre questa data fino alle critiche di Lenin all'opera o anche oltre: basti pensare alla prefazione del 1967 a *Storia e Coscienza di Classe*. La questione è in realtà meno importante di quanto sembri, dato che in ogni caso *Storia e Coscienza di Classe* rimane l'opera di riferimento di ogni discorso, e non è la vaghezza della definizione temporale a limitare l'uso del vettore “Giovane Lukács”.

8 Cfr. GARRONI 1977, p. VIII.

totalmente differenti.<sup>9</sup> Ovviamente, nonostante tutte le riserve metodologiche, si rimane liberi di assumere un atteggiamento simile a quello di Pastore, sostenendo che le opere giovanili di Lukács rappresentino la parte migliore della sua produzione filosofica ed estetica.<sup>10</sup>

Quel che qui si vuole affermare, più semplicemente, è che l'abbandonare una categoria così comoda può risultare di ostacolo all'analisi, un po' come, per fare un esempio caro allo stesso Lukács, è pratico per uno studioso vedere nella sconfitta di Napoleone una frattura nel pensiero hegeliano, o come è pratico vedere nella lettera a Herz del 1772 di Kant lo spartiacque tra periodo precritico e periodo critico. La scelta corretta non è, probabilmente, quella di abbandonare categorie che si sa essere quantomeno problematiche, bensì quella di utilizzarle nella forma migliore. Pur nella consapevolezza che schemi quali “primo”, “giovane”, “ultimo” e somiglianti siano tra i più pericolosi letti di Procuste nell'interpretazione del pensiero di un autore, è possibile continuare a farne uso.

L'operazione che qui si vuole sostenere, che in parte potrà essere giustificata solo a posteriori, cioè alla fine di questa tesi, è quella di negare l'esistenza del “Giovane Lukács” in quanto totalità organica, in direzione di un'interpretazione che veda nella sua prima produzione non un insieme chiuso in sé, ma una dialettica coerente di problemi prima ancora che di soluzioni, legati dal denominatore comune della Grazia. Tali problemi con il cosiddetto secondo Lukács riceveranno un'impostazione così diversa da giustificare quella sorta di schizofrenia che pare sempre di attribuire all'autore quando si divide la sua produzione così rigidamente. Ciò vuol dire che ad essere oggetto d'analisi sarà una problematica che può essere capita da un lato intuendone la sua peculiarità, dall'altro comprendendo che è proprio la forte tensione che questa dialettica crea ad imporre una soluzione esterna alla propria logica intrinseca. Per dirlo in un'altra maniera: è corretto analizzare la produzione del primo Lukács in quanto sviluppo di una problematica coerente, ma senza dimenticare che la soluzione fu trovata dallo stesso autore in un terreno totalmente differente. L'analisi, ovverosia, se può fare a meno di considerare lo sviluppo storico, non può negarlo: se è vero che un lavoro di ampio respiro che abbracci l'intera produzione lukácsiana vuol dire nella migliore delle ipotesi non vedere gli alberi per via della foresta, è scorretto prescindere totalmente dalla sua esperienza marxista.<sup>11</sup> Per giustificare quanto detto finora, non si può però procedere ulteriormente senza definire in che senso si veda nel concetto di Grazia la sintesi della prima parte della produzione lukácsiana.

---

9 Cfr. MÁRKUS 1978, p. 80.

10 Cfr. PASTORE 1980, p. 9.

11 Curiosamente, è in questo modo che Sergio Bologna interpreta l'opera di Matassi, perlomeno relativamente alla parte in cui quest'ultimo analizza *L'anima e le forme*. Cfr. BOLOGNA 2002, p. 267.

## 1.2. Sulla grazia.

È difficile sottrarsi al fascino di trovare una forma simbolica – nel senso cassireriano dell'espressione – con cui rendere intelligibile e allo stesso tempo ricreare dinamicamente il contenuto dell'opera di un autore o di una parte più o meno ampia della sua produzione: una categoria, anche solo una singola espressione, il cui potere sia tale da indirizzare teleologicamente una ragnatela di significati altrimenti in apparenza disconnessi. Senza pensare a uno dei casi più celebri, *l'als ob* con cui Vaihinger interpreta la filosofia kantiana, la critica lukácsiana più recente ha visto tra i vari diversi tentativi che meritano un particolare interesse: ci si può limitare a considerare anche soltanto quello già citato di Matassi, quello di Bourdet, quello di Catucci, quello di Löwy e quello di Perlini, che hanno utilizzato rispettivamente le categorie-simbolo di Saggio, Gesuitismo, Povertà, Messianismo rivoluzionario e Utopia. L'idea alla base è quella di individuare un concetto capace di sussumere la ricerca giovanile di Lukács nella sua totalità, trovando non tanto gli elementi costanti in una produzione necessariamente caotica come può essere quella di un uomo tra i ventidue e i trentacinque anni, quanto l'elemento a volte segreto ma comunque fondamentale che ha giustificato quei cambiamenti. Il proporre il concetto di Grazia ha esattamente questo senso, e si inserisce in questa corrente di pensiero.

È importante notare che quel che si sta tentando di fare non è un mero proporre un'interpretazione «in più», come se si stessero allineando le differenti Monomanie di Géricault, né un suggerire una verità autentica rispetto ad interpretazioni precedenti che sarebbero false: i contributi qui suggeriti hanno ciascuno la propria peculiarità e riescono a restituire un aspetto differente del pensiero giovanile lukácsiano. È fondamentale ad esempio la concezione di Matassi, secondo cui la forma saggistica de *L'anima e le forme* non viene superata dalla *Teoria del Romanzo*, come erroneamente si tende a pensare, così come risulta difficile non rimanere suggestionati dall'intuizione di Catucci, che a partire dall'occorrenza del concetto di Povertà nel saggio *Sulla povertà in spirito* è riuscito a interpretare opere in apparenza totalmente distanti da quest'idea, recuperando il senso profondamente religioso dell'espressione.<sup>12</sup>

Lukács non parla diffusamente della Grazia, per quanto si tratti di un concetto che appare in *tutti* i luoghi decisivi dell'opus lukácsiano, incluse le lettere e il diario. La mancanza di una tematizzazione esauriente non è un difetto in sé, dal momento che il rigore concettuale non è, come ha giustamente rilevato Pullega, un attributo del primo Lukács:<sup>13</sup> per quanto le sue considerazioni si limitino a *L'anima e le forme*, si tratta di un giudizio che si può estendere alle restanti opere che

12 In sede introduttiva vale la pena limitarsi ad enunciare esempi, lasciando la discussione con le singole opere alla trattazione.

13 Cfr. PULLEGA 1983, p. 13.

saranno oggetto di esame, con l'eccezione di *Storia e Coscienza di Classe*. Per capire in che senso si utilizzi qui il concetto di Grazia, occorre analizzarlo parallelamente ad un altro solo parzialmente sovrapponibile: quello di Redenzione. Per quanto nel procedere del lavoro si utilizzeranno, come effettivamente fa Lukács e come si tende a fare nel linguaggio comune, le due espressioni come equivalenti, vi è una sottile differenza, la quale racchiude in sé il senso di questa tesi. La Grazia presenta una sfumatura passiva ineliminabile: se tanto la Grazia che la Redenzione possono essere attese, la Grazia può *solo* essere attesa. Se è possibile redimere, non è possibile creare la Grazia, tradurla in una forma effettuale. La Grazia implica una dimensione di fiducia, di fede, o quantomeno di relazione con un'alterità che si può e si deve manifestare indipendentemente dal volere del soggetto. Questa dimensione dell'attesa può venir esemplificata in sede introduttiva mostrando un caso tipico nella produzione lukácsiana in particolare e primonovecentesca in genere: il dissidio tra l'anima e le forme.

Se tutto ci appartiene, se tutto appartiene all'anima e tutti gli eventi tragici possono svolgersi soltanto nell'anima, le dissonanze acquistano una risonanza più dolorosa: proprio perché si sono trasferite tutte all'interno, e non si possono espellere né addossare ad alcunché al di fuori dell'anima. E la soluzione – il problema redentore della forma – sopraggiunge soltanto alla fine di tutte le vie e di tutti i tormenti nella fede, viva al di là di ogni prova tangibile e che mai nulla potrà provare, che alla fine le vie divergenti dell'anima torneranno ad incontrarsi; che dovranno incontrarsi per forza, perché sono partite tutte da un unico centro. E la forma è l'unica certezza di questa fede, perché è la sua unica realizzazione, più viva di qualsiasi vita.<sup>14</sup>

La stessa idea può essere sostenuta attraverso un'altra prospettiva, che aiuta a spiegare la partizione solo in apparenza formale della tesi. Grazia e Redenzione si dividono quando si considera la differenza tra tragedia e epos: come nota Cometa, la Grazia ha il suo correlato oggettivo nell'aristocraticità della tragedia, nel percorso di elezione del singolo, dell'eroe, e in particolare nella sua morte; la redenzione al contrario, spiritualmente più affine all'epos, al romanzo, appare più democratica, più religiosa, nella misura in cui coinvolge l'intero genere umano e, in un certo senso, può sconfiggere la morte.<sup>15</sup>

L'idea che questa tesi vuole difendere è che nel primo Lukács Grazia e Redenzione, intese come operatrici di salvezza, indichino sì la stessa cosa, ma che con il passaggio al comunismo avvenga una separazione forte tra i due concetti: non sarà più possibile parlare di attesa della Grazia, perché sarà necessario operare *attivamente* una redenzione la quale, attraverso il marxismo, ha già iniziato a manifestarsi sul piano della storia. Ciò nonostante, la Grazia si rivela essere

---

14 G. LUKÁCS, *Cultura Estetica*, Roma, a cura di E. Garroni, trad. it. di M. D'Alessandro: Newton Compton, 1977, pp. 27-28. In seguito indicato con: G. LUKÁCS, CE.

15 Cfr. COMETA 1999, p. 46.

un'onda lunga, i cui effetti si estendono anche in un'opera in apparenza già superante la sua prospettiva, vale a dire *Storia e Coscienza di Classe*.

L'attesa, intesa nel suo significato più perspicuo, è l'*ad-tendere*, il mostrare una tensione irrisolta: Cacciari, e sulla sua scia Matassi, come si analizzerà più avanti,<sup>16</sup> evidenziano questo elemento della filosofia lukácsiana nella sua espressione più tipica, vale a dire il saggio. Il saggio – poco importa qui se si segue Matassi nel suo estendere questa categoria fino alla *Teoria del Romanzo* o meno – rappresenta l'attesa allo stesso tempo fiduciosa e disperata della risoluzione dell'infinito nel finito, dell'idea nel fenomeno. Il parlare di Grazia significa, ed è bene evidenziarlo fin dall'inizio, muoversi su un cammino che non è quello della *visione* dell'idea, dell'*intuizione* del momento salvifico, della conoscenza greca, bensì quello, più debole, e dall'indubbia matrice cristiana, dell'ascolto.<sup>17</sup> Se l'idea, l'assoluto, non si può manifestare direttamente, il disporsi all'attesa è un disporsi all'ascolto, come la sentinella di Isaia. Un tale ascolto si rivela debole nella misura in cui presuppone un silenzio che è resa, cioè nella misura in cui il non poter redimere, il non potersi redimere, impone moralmente il silenzio dell'opera: l'uomo che non agisce perché non sa più redimere, perché non possiede la Grazia, si ritira nell'inautentico del lavoro. Ma la resa silente è anch'essa disposizione all'ascolto, permane la memoria della giustizia fallita, come nota anche Di Giacomo<sup>18</sup>: vale a dire, per il semplice fatto che si attende, silenti, la Grazia, è implicita una denuncia al presente in quanto tempo dell'inautentico, si pone una Redenzione che può solo essere sperata.

È esattamente questo il senso della Grazia in quanto forma simbolica: il suo potere unificante permette di cogliere una tensione irrisolta – e, in un certo senso, irrisolvibile, come si tenterà di mostrare – in tutta la filosofia del primo Lukács, nonché nella sua persona. Tale forma simbolica contiene in sé i germi del suo superamento: per usare un lessico nuovamente cassireriano, è *forma formans* e non soltanto *forma formata*. È nel momento in cui la Grazia cessa di essere motore dialettico che si rivela nella sua efficacia: analizzarne i limiti è quindi la premessa di una piena comprensione non solo dell'*uomo* Lukács nel periodo oggetto d'esame, ma anche dei motivi che condussero all'abbandono di una simile prospettiva. Tutto questo discorso, in realtà, non rappresenta più di un'insieme di indicazioni: la sua efficacia può essere dimostrata, si spera, con il lavoro che segue.

---

16 Cfr. *infra*, p. 63.

17 Cfr. CACCIARI 1983, p. 75.

18 Cfr. DI GIACOMO 1994, p. 35.

### 1.3. *Espressionismo e anticapitalismo romantico.*

Tra gli elementi che più stupiscono il lettore de *L'anima e le forme*, vi è un suo difetto caratteristico: manca un qualsivoglia rigore filologico nella trattazione dei temi e nell'uso delle categorie.<sup>19</sup> Il Kierkegaard e il Novalis di Lukács, per fare i due esempi più celebri, poco hanno a che fare con il Kierkegaard ed il Novalis storici, e colpisce la confusione tra dramma e tragedia operata nell'ultimo e più importante saggio, la *Metafisica della Tragedia*.<sup>20</sup> Lucien Goldmann, a cui va ascritto il merito di aver salvato l'opera dall'oblio a cui lo stesso Lukács molti anni dopo l'aveva condannata, non riuscendo a spiegarsi quello che in effetti è un vistoso errore dell'autore,<sup>21</sup> da un lato propone – va però detto, solo in quanto mera suggestione – l'ipotesi più semplice, vale a dire che, dal momento che Lukács nel 1910 aveva venticinque anni, una simile confusione appare più che comprensibile, dall'altro chiede al lettore di concedergli la libertà di sostituire nella sua traduzione in francese le occorrenze di *Dramma* e *Drammatico* con *Tragedia* e *Tragico*, senza con questo mutare il senso del ragionamento lukácsiano.<sup>22</sup>

Come anche Goldmann sa, è impossibile limitare la confusione concettuale ad una mera questione anagrafica, tant'è che cinque anni dopo la stessa “confusione” riapparirà, se possibile accentuata, nell'opera fondamentale del primo Lukács, vale a dire nella *Teoria del Romanzo*. Lukács aveva tentato di pubblicarla nel *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, diretta da Max Dessoir. La sua lettura dell'opera è indicativa, e merita di essere riprodotta parzialmente:

Data l'ipertrofia di idee acute riesco con difficoltà a individuare il tracciato principale e le linee architettoniche di fondo. A me sembra che le riflessioni vadano in qua e in là e finiscano per intricarsi. Si ha la sensazione di un cibo dolce, ma troppo molle: i denti non incontrano mai parti solide.

Perciò anche la digestione spirituale non viene stimolata a sufficienza. Tutto è ammucciato in modo tale che se ne trattiene poco nella memoria e fra le dita.<sup>23</sup>

Ad aver interceduto per Lukács circa la questione della pubblicazione era stato Max Weber: il suo giudizio è significativo. Da un lato, invita il suo collega ed amico a sopprimere la prima parte della

---

19 Cfr. PULLEGA 1983, p. 103.

20 Una considerazione che è però necessario fare, la cui importanza emergerà nel corso dell'analisi, è che il titolo originale dell'opera non era *Metafisica della tragedia*, bensì *Metaphysik des Dramatisch-Tragischen*. Fu la redazione della rivista *Logos* a imporre questo cambio decisivo, Lukács non era d'accordo. Cfr. GYÖRGY LUKÁCS, lettera a Leo Popper del 10 dicembre 1910, in G. LUKÁCS, *Epistolario 1902-1917*, a cura di É. Karadi e É. Fekete, trad. it. di A. Scarponi, Roma: Editori Riuniti, 1984, p. 181, in seguito indicato con G. LUKÁCS, *Epistolario*.

21 L'errore colpisce ancora di più nella misura in cui Lukács aveva utilizzato distintamente i due concetti tanto nella sua prima vera opera, *Il Dramma Moderno*, che in quella immediatamente successiva, vale a dire negli *Scritti sul Romance*.

22 Cfr. GOLDMANN 1959, p. 32.

23 MAX DESSOIR, lettera a Max Weber del 20 dicembre 1915, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 372n.

*Teoria del Romanzo* («Anch'io credo che le prime parti, per chiunque *non La conosca*, siano quasi non comprensibili»<sup>24</sup>), dall'altro legge il desiderio di chiarimenti nell'opera da parte di Dessoir come una richiesta *esterna*<sup>25</sup> rispetto all'opera, quasi a porre una distinzione netta nella Teoria del Romanzo: il contenuto, notevole quanto si vuole, è impoverito da una forma confusa. La risposta di Lukács a Weber è straordinaria non solo per il suo contenuto, dal momento che aiuta non poco a interpretare la complessa architettura dell'opera,<sup>26</sup> ma anche per il tono: Lukács non spende neanche una parola a proposito della critica di confusione e si limita a dare dell'incompetente a Dessoir.<sup>27</sup>

Se si è ricordato questo scambio epistolare non è per motivi estrinseci, ma per mostrare come la confusione concettuale, se non addirittura l'oscurità – l'eufemistico «quasi non comprensibile» con cui Weber definisce la prima parte dell'opera fa sorridere, se si pensa che un anno dopo ricorda all'amico, riferendosi stavolta soprattutto al finale, un semplice fatto: «questo Suo lavoro io l'ho odiato e tuttora lo odio»<sup>28</sup> – sia un'accusa imputata a Lukács in tutto il periodo che qui si sta analizzando. La difficoltà della lettura si rivela, cioè, un fattore non accidentale, non *esterno*, come invece lo intende Weber. Per comprendere questo aspetto è bene fare un balzo indietro di tre anni rispetto alle considerazioni Qui riportate. Nel 1912 Lukács scrisse un'interessante prefazione per una raccolta di saggi, *Cultura estetica*, in cui rispose a critiche molto simili a quelle che in seguito sarebbero state mosse da Dessoir con altrettanta insolenza, mischiata a – stavolta senza molti dubbi – una buona dose di arroganza giovanile.

Le pagine con cui Lukács introduce questi di scritti d'occasione rappresentano una difesa de *L'anima e le Forme* in quanto opera necessariamente oscura. L'oscurità, vale a dire, viene posta come fattore costitutivo della filosofia, attraverso un'argomentazione tanto appassionata quanto

---

24 MAX WEBER, lettera a György Lukács del 23 dicembre 1915, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 371.

25 Cfr. *Ibidem*. L'uso del corsivo nella parola *Esterna* è adoperato dallo stesso Weber.

26 Cfr. *infra*, p. 66.

27 Cfr. GYÖRGY LUKÁCS, lettera a Max Weber del 30 dicembre 1915, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 372. è doveroso qui un inciso che prenda spunto da questo botta e risposta tra Lukács e Dessoir mediato da Weber. L'idea di tagliare la prima parte della Teoria del Romanzo è per il lettore odierno una scelta incomprensibile, data la sua importanza tanto per l'economia del testo, come Lukács rivela nella sua risposta a Weber, quanto per il suo rappresentare un punto d'approdo di almeno sei anni di riflessioni e la base a partire da cui intendere tutta la produzione successiva almeno fino ai *Problemi di Teoria del Romanzo* del 1933. è dunque lecito chiedersi: *perché* Dessoir fraintese così tanto, proponendo un'operazione così avventata, in nome di una maggiore intelligibilità per il pubblico della sua rivista? La risposta, come già visto, la offre Weber: per chi non conosce il pensiero di Lukács, la sua opera è totalmente incomprensibile. Ciò porta a una considerazione sulla natura di questa tesi: nella misura in cui non si sta «spiegando» Lukács o scrivendo una sorta di introduzione, essa può avere senso – non necessariamente verità, appena *significato* – *esclusivamente* per chi già conosca il pensiero dell'autore. Se così non fosse, buona parte delle argomentazioni qui presentate, probabilmente, sembrerebbero poco più che vuoti sofismi.

28 MAX WEBER, lettera a György Lukács del 14 agosto 1916, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 380. Quest'espressione non deve trarre in inganno: la stima reciproca tra i due filosofi fu sempre altissima, e anzi in questa franchezza va vista una prova d'amicizia. Anche quando i due non potevano essere più distanti, vale a dire dopo la conversione lukácsiana al comunismo, Weber mantenne un giudizio assolutamente positivo dell'uomo, e il ricordo che Lukács ebbe di Weber poco prima di morire, così come appare in un'intervista a Perry Anderson del 1971, ha un che di toccante. Cfr. ANDERSON 1971.

apertamente aristocratica:

Lo stile della filosofia è un setaccio che serve a distinguere i lettori attenti da quelli disattenti; ogni singola frase è la sentinella di un castello assediato che lascia passare soltanto chi conosca la parola d'ordine; i discorsi sono condotti in modo tale da diventare precetti ed esami, da costringere il lettore a tendere con tutto il suo pensiero nella stessa direzione del filosofo. Perché soltanto riproducendo all'interno lo stesso travaglio si può giungere ad una comprensione fruttuosa.<sup>29</sup>

A sostegno della sua tesi, Lukács cita la definizione della filosofia data da Hegel come *ihrer Natur nach etwas Esoterisches*, ponendo la questione nei termini di una vera anti-democraticità propria della filosofia. Ma qui vi è dell'altro. La conseguenza immediata, per quanto secondaria, è che risulta difficile *chiarire* l'oscurità lukácsiana, e si tratta anzi di un'operazione che egli esplicitamente rifiuta: parlando a proposito dei suoi critici, afferma che

Usando i propri termini, hanno detto «con chiarezza» quanto io avevo scritto «in modo oscuro», così che chiunque abbia capito anche solo una frase dei miei scritti metterà da parte con un sorriso quei testi sunteggiati «con chiarezza», che potrebbero essere gli estratti di qualsiasi cosa, fuorché dei miei scritti.<sup>30</sup>

La prospettiva non si rivela esaltante: come rileva Pullega, Lukács non definisce nessuno dei concetti che utilizza ne *L'anima e le Forme*, col rischio di far cadere ogni studio della sua opera – ivi compreso il presente – nella sferzante critica appena citata.<sup>31</sup> Con la speranza di non incappare in questo errore, è bene sottolineare il vero elemento fondamentale della – cosiddetta – oscurità lukácsiana: l'oscurità è dovuta al voler obbligare il lettore a un processo di *empatia*, si ha filosofia nel momento in cui il travaglio spirituale dell'autore viene rivissuto.

Una simile considerazione, che in un primo momento può sembrare una mera digressione stilistica, in realtà si rivela fondamentale su due livelli. Innanzitutto, sul piano metodologico: essa aiuta a dissolvere le perplessità circa l'apparente mancanza di rigore filologico che pesa come una spada di Damocle su buona parte della sua produzione giovanile. Tornando all'esempio di Kierkegaard, ad essere interessante non è il Kierkegaard storico, ma il Kierkegaard così come è stato metabolizzato da Lukács. Lukács visse tutta la sua burrascosa relazione con Irma Seidler fino al suo suicidio attraverso un parallelismo con l'altrettanto tormentato amore tra il filosofo danese e Regina Olsen.<sup>32</sup> *L'anima e le forme* non è altro che un libro-Irma, come egli stesso definisce il testo nel

---

29 G. LUKÁCS, CE, p. 6. si può notare incidentalmente una curiosa coincidenza: la prima immagine che Lukács sceglie per parlare della filosofia, quella del setaccio che trattiene solo il vero lettore, è la stessa che Dessoir sceglie per criticarlo, dicendo che dopo la lettura non è rimasto nulla tra le sue mani, confermando paradossalmente la visione di Lukács.

30 *Ivi*, p. 3.

31 *Cfr.* PULLEGA 1983, p. 13.

32 L'importanza di questa – doppia – relazione verrà analizzata in seguito. *Cfr. infra*, pp. 116-128.

proprio diario,<sup>33</sup> vale a dire un processo consapevole di *astrazione*. L'oscurità è tale in quanto presuppone un allontanarsi dall'opera.

La forma della vita non è più astratta della forma di una poesia. Eppure lì la forma diventa percepibile solo mediante astrazione e la sua verità non ha una forza maggiore di quella con cui fu esperita.<sup>34</sup>

L'oscurità, “chiarita” anche nei confronti di ciò che per definizione rimane oscuro rispetto all'opera, vale a dire la vita dell'autore così come appare nel diario e nei carteggi, si rivela epifenomeno di due operazioni legate ma opposte, l'empatia e l'astrazione. Non si può tacere un'influenza giustamente sottolineata da buona parte della critica lukácsiana, vale a dire quella di Wilhelm Worringer, la cui tesi di dottorato *Abstraktion und Einfühlung* ha rappresentato la voce di una generazione, la voce dell'espressionismo tedesco.<sup>35</sup> L'accostamento di Lukács all'espressionismo, operazione legittima all'infuori di ogni sospetto, è però pericolosa: non tanto per le celebri (auto)critiche tra gli anni trenta e gli anni cinquanta, quanto per il problema di una definizione pregnante di *Filosofia dell'espressionismo*.<sup>36</sup>

Il rapporto tra Lukács e l'espressionismo tendenzialmente viene semplificato in una narrazione lineare, che vede un Lukács convinto espressionista fino al 1918, per poi iniziare un periodo di scomunica. Per rovesciare questa narrazione bastano tre esempi distanti una ventina d'anni l'uno dall'altro: la sua condanna del gruppo del *Blaue Reiter*, la cui opera venne definita nel 1916, stando alle parole del novantenne Ernst Bloch, il prodotto di «nervi straziati di uno zingano»,<sup>37</sup>

---

33 Cfr. *infra*, p. 118.

34 G. LUKÁCS, *L'anima e le forme*, trad. it. di S. Bologna, Milano: SE, 2002, p. 25, in seguito indicato con G. LUKÁCS, *AEF*.

35 Vi è una lettera di Worringer a Lukács sull'impressione che la lettura de *L'anima e le Forme* ha suscitato in lui che andrebbe riprodotta per intero. È curioso notare che egli non cerchi, a differenza di molti altri corrispondenti di Lukács, di “chiarire” l'opera, ma sottolinei con toni entusiastici l'impossibilità di parlarne. La lettera comincia in questo modo:

«Stimatissimo signor von Lukács,

le scrivo uscendo direttamente dalla lettura dei Suoi saggi: senza però sapere che cosa scriverLe. Perché quel che rimane è solo forma, è solo riflessività meravigliosamente ritmata. In luogo di una lettera vorrei spedirLe un rullo, un rullo sensibile al ritmo di pensieri inespressi e inesprimibili [...]. tutto quello che Lei scrive ha avuto per me la verità di materializzazioni spiritiche, che uno guarda nel loro frasi trattenendo il respiro, sapendo bene che si tratta di secondi e l'impossibile diviene possibile». WILHELM WORRINGER, lettera a György Lukács del 29 dicembre 1911, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 272.

36 Esistono innumerevoli testi sulla relazione tra Lukács e l'espressionismo, e in questa sede non è necessario ricreare questa problematica per esteso. Quel che però è importante almeno indicare è la profonda comunanza tra l'espressionismo e moltissimi temi che verranno qui trattati: il ruolo di Dio, di Cristo, la natura del peccato, la relazione tra soggetto e oggetto, la critica al capitalismo, l'idea della frattura temporale che divide il presente tanto da un passato più o meno mitizzato quanto da un futuro sognato, il tema dell'utopia, la questione dell'incomunicabilità in relazione all'autenticità, la speranza nella Russia. L'elenco potrebbe continuare. Tra i titoli presenti in bibliografia, Cfr. almeno LÖWY 1990, COMETA 1999 e soprattutto PULLEGA 1983, per quanto in quest'ultimo l'espressionismo, in particolare nella prima parte del suo testo, venga interpretato come caratteristica formale più che sostanziale.

37 Cfr. LÖWY 1978, p.303. Si può notare, per mitigare questa posizione di Lukács, che egli ammetteva candidamente la sua ignoranza in materia di pittura, per quanto solo privatamente: «Voi sapete comunque che io non capisco nulla

citazione che apparirebbe coeva più a un testo come *Grösse und Verfall des Expressionismus* che non alla *Teoria del Romanzo*;<sup>38</sup> l'acutezza dell'analisi dell'opera kafkiana;<sup>39</sup> il suo interessarsi – seppur in privato – per autori quali Bloch, Musil e Grass, come racconta Cesare Cases.<sup>40</sup>

Quel che è importante fare in questa sede non è tanto il cercare per il pensiero lukácsiano una *Weltanschauung* a cui ricondurlo in maniera univoca, anche perché come l'espressionismo ve ne sono altre egualmente “giuste”, ovvero sia parziali e errate, come neo-hegelismo, neokantismo, proto-esistenzialismo, per citare le più comuni. Occorre al contrario sottolineare il motivo che ha indotto molti commentatori ad operare questa sussunzione – sussunzione, in ogni caso, di gran lunga preferibile alle precedenti. Cosa si intende con espressionismo lukácsiano?

Il primissimo elemento che spinge a questa classificazione è senza dubbio il suo permettere di recuperare la dicotomia tra primo e secondo Lukács senza affermarla esplicitamente: in un articolo molto interessante contro le tendenze, per così dire, revisioniste di lettura dell'*opus* lukácsiano, intitolato significativamente *Accettare il vero Lukács*, Scarponi spiega brevemente ma efficacemente come il tentativo di interpretare – sarebbe meglio dire, di ridurre – l'originalità del pensiero di Lukács ad un espressionismo declinato attraverso la categoria dell'anticapitalismo romantico, accostandolo ad altri autori quali Bloch e i francofortesi,<sup>41</sup> abbia un peso politico non indifferente. Il costo di una simile operazione, cioè, non è tanto il discredito della produzione (e dell'attività) comunista posteriore a *Storia e Coscienza di Classe*, al limite con le eccezioni della posizione ungherese del '56 e praghese del '68, quanto quello ben più grave di ridurre ogni cosa ad una *riconciliazione forzata* col reale, sconfessando un cinquantennio di produzione filosofica per l'assenza di prospettive nel – nostro – presente.<sup>42</sup> Definire Lukács espressionista, continua, sarebbe un modo per esprimere uno sconforto attuale da parte di quei critici e filosofi i quali il cammino di Lukács – la militanza comunista – l'hanno condiviso, e che si trovano ora senza strade percorribili: l'espressionismo non sarebbe che l'ultima maschera di una disillusione che non ha il coraggio di

---

di pittura – non potrò quindi compromettere il mio buon nome». GYÖRGY LUKÁCS, lettera a Irma Seidler del 2 maggio 1911, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, pp. 228-229. D'altro canto, attribuire un'importanza esagerata a una considerazione del genere implicherebbe sminuire la portata di analisi fondamentali in materia di pittura: non solo quelle sulla figura di Gauguin, di cui si parlerà tra poco, ma anche quelle, coeve, sul cosiddetto “gruppo degli otto”, formato da giovani pittori post-impressionisti ungheresi nel 1909. Cfr. G. LUKÁCS, CE, pp. 31-38.

38 Sebbene non relativamente a questa parte della testimonianza blochiana nello specifico, vi è chi ha dubitato, per motivi più che altro politici, della genuinità delle memorie del filosofo. Cfr. ad esempio GARGANI 2015. Pur tenendo presente questa obiezione, si preferisce qui credere alla bontà del ricordo, non essendoci motivi per postdatare, o addirittura eliminare, l'esattezza degli accadimenti che riporta Bloch nella sua intervista.

39 Cfr. *infra*, p. 52. Lukács riconosceva il fascino di Kafka, come ricorda la Heller nella già citata testimonianza. Cfr. HELLER 1990.

40 Cfr. CASES 1985, p. 95.

41 Sono in effetti questi i termini di riferimento privilegiati quando si definisce Lukács un espressionista: Cfr. ad esempio PULLEGA 1983, p. 13, che lega il pensiero di Bloch, Lukács e del primo Horkheimer attraverso il comune denominatore di un espressionismo inteso però in questo caso soprattutto come imprecisione concettuale, il che si ricollega a quanto detto finora in merito ai processi di Astrazione e Empatia.

42 Cfr. SCARPONI 1990.

definirsi tale. Pur tenendo presente il monito di Scarponi, è precisamente dall'espressionismo, declinato nella forma dell'anticapitalismo romantico, che occorre partire per comprendere il significato della Grazia.

Innanzitutto, un espressionismo inteso come anticapitalismo romantico si definisce come lo stato di insoddisfazione nei confronti del presente: insoddisfazione che si nutre del qui e ora in quanto *non sa* nutrirsi del passato e *non può* assaggiare i frutti del futuro che pure sta arrivando. L'espressionismo non riesce ad esprimersi come forza dirompente e fiduciosa, come i cavalli boccioniani ne *La città che sale*: a differenza del futurismo italiano, non si sente araldo della modernità, non vede nel presente i germi di una società migliore.<sup>43</sup> Parimenti, il passato viene avvertito sì con nostalgia – e qui sta il romanticismo dell'anticapitalismo – eppure, lo si sente come irrecuperabile: questa duplice tensione espressionista, di ammirazione per il passato e allo stesso tempo di paura in relazione al futuro per via di un presente che si disprezza, è la chiave d'accesso privilegiata per il pensiero lukácsiano. Per capire cosa voglia dire per Lukács un simile rifiuto del presente in cui egli vive, non si può non citare la sua interpretazione della Tahiti di Gauguin.

Si sostiene che sia fuggito tra i barbari perché annoiato della nostra cultura, ma a Tahiti non esistevano barbari, e qui da noi non vi era cultura. Quando andò là, Gauguin si liberò soltanto del conformismo della cultura deteriorata, rinunciò alle comodità e al conformismo, ricevendo in cambio serenità ed armonia, fra un popolo che possedeva un migliaio di anni di cultura, benché primitiva e in via di estinzione.<sup>44</sup>

Gauguin è riuscito a trovare una redenzione, anche personale, «un'armonia sempre più grandiosa», come testimoniano le sue ultime grandi pitture: nonostante ciò, egli non rappresenta che un ideale artistico, un problema, quasi uno scandalo: ogni artista, continua Lukács, è alla ricerca della propria Tahiti.

Ma fino a quando Gauguin rimarrà un caso isolato, continuerà a trattarsi di un bel sogno, una meravigliosa possibilità, un'illusione incantevole. I quadri di Gauguin continuano a sembrarci problematici come quelli di chiunque altro, e se riescono a produrre un effetto decorativo perfetto, non esiste un'architettura che possa accoglierli.<sup>45</sup>

Quando ha scritto queste righe, Lukács aveva appena ventidue anni, ma da sole sarebbero sufficienti per riassumere la problematica che si sta analizzando. La questione dell'architettura è straordinaria non solo perché anticipa di diversi anni riflessioni sullo statuto dell'opera d'arte, e in particolare del

---

43 Curiosamente, l'antitesi con il futurismo italiano non è stata proposta esplicitamente in Italia, bensì in Francia: Cfr. CHARBONNIER 2000.

44 G. LUKÁCS, *Sulla povertà di spirito. Scritti (1907-1918)*, a cura di P. Pullega, Bologna: Cappelli, 1981, p. 57, in seguito indicato con G. LUKÁCS, *PS*.

45 *Ivi*, p. 58.

luogo disposto ad accoglierla, nell'epoca contemporanea – qui basti solo pensare a Benjamin e a Kandinskij – ma per il suo porre un problema centrale di filosofia della storia. Se è vero che quella di Gauguin non è una fuga ma un approdo, un desiderio di incontrare la salvezza tanto dell'arte che della vita, e della prima nella seconda più che il contrario, il problema per l'uomo europeo rimane immutato. Gauguin trova la salvezza solo *al di fuori* di una società che riconosce come condannata, e in una via talmente personale da risultare difficilmente esemplare. Gauguin non apre nessuna via. L'architettura che Lukács richiede è quella condizione di possibilità *storica e concreta* che permetta di riscattare il presente – capitalista – da se stesso, è necessario cioè creare delle premesse che permettano di trovare Tahiti senza navigare l'oceano. Come Cacciari correttamente rileva, la ricerca di Gauguin è la ricerca dell'*ethos*, del luogo dove *stare*, e rappresenta per l'uomo europeo l'aspirazione a una Cultura *vivente* capace di immaginare Tahiti in ogni possibile luogo.<sup>46</sup> La soluzione di Gauguin, di conseguenza, appare irrealizzabile sul piano della filosofia della storia: la sua via, che prevedere di sciogliere la tensione tra Forma e Vita, è illusoria, una proiezione meramente utopica. Su questo giudizio concorda anche Matassi:<sup>47</sup> Gauguin rappresenta un superamento immediato, diretto, della problematicità intrinseca del presente, e solo in questo senso, contrariamente a quanto lo stesso Lukács ammetterebbe, egli fugge. L'armonia di Tahiti è Utopia, non redime il presente ma si limita a sognarne uno differente. Non rappresenta cioè un passaggio dialetticamente fondato, ma solo un non voler vedere il problema. Questo suo rappresentare un'Utopia meramente astratta, dimenticando da un lato le possibilità del singolo uomo – come avverrà nei saggi de *L'Anima e le Forme* – e dall'altro delle possibilità della filosofia della storia nel suo desiderare una redenzione effettiva che superi *conservando* e non *ignorando* il presente – nella maniera in cui in forma del tutto peculiare verrà posto il problema nella *Teoria del Romanzo* – è a parere di chi scrive il vero motivo per cui, non importa quanto consapevolmente, Lukács rifiutò di includere il saggio su *Gauguin* nell'opera uscita quattro anni dopo, nonostante il suggerimento di Leo Popper.<sup>48</sup> Egli, in risposta all'amico, parlò di un suo non avere «sufficiente peso»,<sup>49</sup> cosa in realtà non vera, come dimostra l'importanza che tanto in questa sede che in altre<sup>50</sup> gli è stata riconosciuta.

In ogni caso il saggio su Gauguin rappresenta una prima tappa di quella categoria negativa e negante che è l'anticapitalismo romantico. Tahiti, seppur in forma insufficiente, già nel 1907 è un primo tentativo di accoglimento di una Grazia che il presente nega. Occorre ora analizzare questo concetto nello specifico. Tra i primi e più importanti critici a studiarne la centralità nell'opus

46 Cfr. CACCIARI 1983, p. 91.

47 Cfr. MATASSI 2011, p. 59.

48 LEO POPPER, lettera a György Lukács, del 7 giugno 1909, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 80.

49 Cfr. GYÖRGY LUKÁCS, lettera a Leo Popper di metà giugno 1909, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 83.

50 Cfr. GARRONI 1977 *passim*. e COMETA 2012, p. 149.

lukácsiano, come anche interpreti successivi riconoscono,<sup>51</sup> vi è Michael Löwy. In un articolo<sup>52</sup> successivo al suo ancor oggi fondamentale *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires: l'évolution politique de György Lukács, 1909-1929*, dove la stessa categoria è discussa in forma meno sistematica, lo studioso ricorda come l'anticapitalismo romantico, ben lungi dall'essere una mera espressione artistica, rappresentò una delle *Weltanschauungen* più influenti in Europa sin dal XVII secolo, arrivando ad essere dominante all'epoca del primo Lukács.<sup>53</sup> L'articolo è interessante per il suo introdurre le coordinate attorno a cui si mosse il filosofo, e con lui un'intera generazione, categorie che verranno utilizzate in questo lavoro massicciamente: l'interesse per la religione e per il misticismo,<sup>54</sup> e più in generale per un'escatologia, intesa come Grazia e Redenzione che *salvi* l'occidente dalla deriva capitalistica; la fascinazione per il mito dell'*Ex Oriente Lux*, nel nome di una rigenerazione che l'Occidente non è capace di chiedere a se stesso;<sup>55</sup> il recupero dell'interesse tanto per le tematiche del romanticismo tedesco quanto, coerentemente, per un medioevo e una greicità intese come modelli perfetti di armonia. A queste ragioni se ne dovrebbe aggiungere almeno una ulteriore, vale a dire il fatto che l'anticapitalismo romantico, come ha notato Fehér nel suo *Al bivio dell'anticapitalismo romantico*, rappresenti in realtà il vero collante del sodalizio tra Lukács e Paul Ernst, il drammaturgo che più di tutti ha incarnato per il giovane filosofo la speranza della rinascita di un grande dramma.<sup>56</sup>

In sostanza, conclude Löwy, quello lukácsiano era il sogno di un'utopia romantica ove a fondersi erano *Kultur, Gemeinschaft*, religione e socialismo, in radicale opposizione alla società borghese contemporanea. Molto più di tante analisi, vi è una testimonianza di Marianne Weber in cui questa atmosfera è descritta in una forma alquanto evocativa:

Speranze escatologiche in un nuovo messia del Dio ultramondano agitavano questi giovani filosofi, ed essi vedevano in un ordinamento sociale di tipo socialista, creato grazie alla fratellanza, il prerequisito della salvezza. Per Lukács la gloria della cultura intramondana, soprattutto di quella estetica, era l'elemento antidivino, la concorrenza "luciferina" all'azione di Dio [...]. Lo scontro finale tra Dio e Lucifero deve ancora venire e dipende dalla decisione dell'umanità.<sup>57</sup>

---

51 Cfr. SCARPONI 1990, COMETA 1995, COMETA 2012, per limitarsi a critici che lo citano esplicitamente.

52 Cfr. LÖWY 1990 *passim*.

53 Su questo punto è concorde l'analisi di Charbonnier. Cfr. CHARBONNIER 2000.

54 A questo proposito basta qui ricordare due elementi: il precoce interesse di Lukács per Eckhart, come testimoniano tanto il diario che il posteriore *Sulla povertà in Spirito*, e lo studio della mistica ebraica. Cfr. G. LUKÁCS, *Diario (1910-1911)*, a cura di G. Caramore, Milano: Adelphi, 1983, *passim*., in seguito indicato con G. LUKÁCS, *Diario*, e G. LUKÁCS, CE, pp. 121-122.

55 Come la critica ha immediatamente posto in luce, sarebbe difficile capire questo rinnovato interesse per lo spirito russo negli anni precedenti alla prima guerra mondiale senza sottolineare il ruolo svolto dall'università di Heidelberg, ove furono praticati lo studio e la traduzione della filosofia russa.

56 Cfr. FEHÉR 1978 /a, p. 165.

57 La citazione è riportata e tradotta da Michele Cometa in COMETA 2012, p. 140.

Il ricordo di Marianne Weber è del 1926, ovverosia deve essere collocato tra gli undici e i tredici anni successivi ai fatti narrati. Per questo motivo sarebbe bene non prenderlo alla lettera, come invece fa De Feo, il quale parla di un Lukács che già ad Heidelberg vagheggiava di un fantomatico ordine comunistico assoluto:<sup>58</sup> in ogni caso, non è il socialismo (né a maggior ragione il comunismo), come tanto De Feo che Löwy suggeriscono con differente intensità, l'elemento fondamentale di questa atmosfera, quanto la dimensione prettamente escatologica. Al contrario, come curiosamente lo stesso Löwy aveva rilevato alcuni anni prima,<sup>59</sup> è esattamente questa tensione messianica insita nell'anticapitalismo romantico ad impedire una simpatia socialista, e non tanto, occorre aggiungere, per una mancata comprensione da parte di Lukács del socialismo, quanto per via della concreta situazione storica del momento.<sup>60</sup> Nel 1912, ad esempio, scrisse:

Purtroppo indifferenza e disprezzo non sono forti abbastanza. L'unica speranza che potremmo ancora avere sarebbe forse quella del proletariato e del socialismo: la speranza che sopraggiungano dei barbari i quali mandino brutalmente in frantumi tutte le raffinatezze; che la persecuzione produca un effetto selettivo [...]. Ma le cose che abbiamo visto finora non sono molto promettenti. Il socialismo non possiede, a quel che sembra, l'impeto religioso presente invece nel cristianesimo primitivo, che pervade l'anima intera [...]. Questa è la forza che manca al socialismo e il motivo per cui non riesce ad avversare, come invece vorrebbe e sa di dover fare, l'estetismo nato dalla borghesia.<sup>61</sup>

Gli esempi a proposito del rifiuto lukácsiano del socialismo, così come del marxismo, si possono moltiplicare.<sup>62</sup> Ciò nonostante, fin da subito va detto che il problema del socialismo, come questo passo indirettamente conferma, non è metafisico bensì storico: il socialismo non riesce *ancora* a pervadere l'anima dell'uomo, ma tale possibilità non gli è negata in linea di principio.<sup>63</sup> In ogni caso si tornerà in seguito su questo aspetto, in questa fase era solo importante chiarire un possibile errore che poteva pregiudicare il senso di questa analisi. Del resto, si può anche notare con Federico Pastore che l'anticapitalismo romantico, così come si declina ne *L'anima e le forme*, molto semplicemente esclude implicazioni socio-politiche e riguarda esclusivamente la sfera etico-

58 Cfr. DE FEO 1971, p. 102.

59 Cfr. LÖWY 1978, p. 110.

60 Per un'analisi particolareggiata della categoria di anticapitalismo romantico nel periodo qui in causa, non solo in relazione a Lukács, è obbligatorio il riferimento a Fehér: Cfr. perlomeno FEHÉR 1978/a, pp. 167-170.

61 G. LUKÁCS, CE, pp. 19-20.

62 Tra i vari, il più curioso è rappresentato da una lettera a proposito della ricezione delle sue *Osservazioni sulla teoria della storia letteraria*: «La mia posizione molto complessa, e difficile da rendere in termini comprensibili, verso il materialismo storico [...] viene a tal punto semplificata da farmi passare per un seguace di Marx! Lasciamo perdere». GYÖRGY LUKÁCS, lettera a Mihály Babits del 22 novembre 1910, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 173.

63 Questa interpretazione del passo in esame è confermata da un'analisi molto simile, anche nei termini usati, che appare nel *Dramma moderno*, per quanto relativa ad un confronto tra socialismo e naturalismo. In quel caso, Lukács conclude così il suo ragionamento: «ma affinché da un sentimento nasca una forma, affinché il sentimento si trasformi in forma, esso deve vivere a lungo negli uomini». Cfr. G. LUKÁCS, *Il dramma moderno*, 3 vol., a cura di L. Coeta, Milano: SugarCo, 1976-1980, III, p. 110, in seguito indicato con G. LUKÁCS, *DM*, seguito dal numero del volume.

esistenziale.<sup>64</sup> L'osservazione è giusta, ma va presa con le dovute riserve: è *anche* a partire dall'anticapitalismo romantico che si può comprendere, ad esempio, il netto rifiuto di Lukács per la guerra, come nota correttamente Tertulian.<sup>65</sup> È però un altro il pregiudizio che è fondamentale superare quando si usa la categoria di anticapitalismo romantico, dovuto, più o meno inevitabilmente, all'accostamento di Lukács a Bloch. La profonda e sincera amicizia tra i due, quel sodalizio intellettuale che condusse Emil Lask ad inventare il motto di spirito con cui apre questa tesi, è in realtà più di ostacolo che di aiuto in questo caso. L'anticapitalismo romantico *non conduce necessariamente ad un pensiero utopista*. Si tratta di un *Leitmotiv* che ha accompagnato tutta la critica degli ultimi quarant'anni: si può ricordare principalmente Vittorio Strada, che fa dell'Utopia il motore segreto della gioventù lukácsiana,<sup>66</sup> ma concorrono a mantenere questa confusione Bourdet, che parla di messianismo utopistico,<sup>67</sup> Zinato, che in questo senso interpreta la figura di Dostoevskij nel finale della *Teoria del Romanzo*,<sup>68</sup> così come Asor Rosa, nel leggere *L'anima e le forme*.<sup>69</sup> In realtà è lo stesso Lukács a descrivere tutta la sua produzione fino a *Storia e Coscienza di Classe* in termini non dissimili nella celebre prefazione del '67.<sup>70</sup>

L'anticapitalismo romantico, in realtà, *pone* il problema dell'Utopia, ma non è *di per sé* Utopia. La differenza tra le due cose sta nuovamente nel passo su Gauguin: il desiderare una Tahiti a proprio uso e consumo è Utopia, il riflettere sul problema che ha condotto il pittore a cercare una nuova patria, non solo terrestre ma, per usare il lessico lukácsiano del 1915, «trascendentale», il volere una struttura donatrice di significato che superi la società borghese, è invece la tematica della Grazia. È ovviamente superfluo sottolineare che la distinzione tra le due cose sia sottile, e che non si possa chiedere a Lukács di seguirla in tutto il suo rigore fino in fondo: esiste un certo margine di sovrapposizione.

Esclusivamente ai fini dell'analisi, instaurando una teleologia sì esterna al pensiero lukácsiano ma funzionale ad una migliore articolazione del discorso, sarà bene seguire due linee direttive fittizie: in primo luogo, la risposta *storica, dialettica*, che è la risposta che lo Spirito ricerca nel suo cammino nel mondo, e a cui dà forma in maniera paradigmatica nel dramma e nell'epos; in secondo luogo, la risposta *individuale*, in un certo senso *astorica* rispetto al problema di una Grazia per ora definita solo negativamente, cioè come forza negatrice del presente. Le due linee, solo apparentemente parallele, convergeranno alla fine nella soluzione dostoevskijana e nel tema della

---

64 Cfr. PASTORE 1980, p. 51.

65 Cfr. TERTULIAN 1980, pp. 89-90. Tertulian sostiene questa tesi basandosi su una lettera di Lukács a Paul Ernst del 14 aprile 1915, che verrà analizzata in seguito in contesti differenti. Cfr. *infra*, p. 104 e pp. 157-158.

66 Cfr. STRADA 1969.

67 Cfr. BOURDET 1979, p. 32.

68 Cfr. ZINATO 2015.

69 Cfr. ASOR ROSA 1968.

70 Cfr. *infra*, p. 168.

Bontà intesa come Grazia: da qui, passando per una necessaria parentesi per il terrorismo, si arriverà all'esperienza comunista in quanto coronamento paradossale, ma coerente, di questa problematica.

## 2. IL DRAMMA E LA GRAZIA

### 2.1. *Dramma e Epos*

Anche prescindendo dalla difficoltà prima ricordate che incontrò Goldmann a proposito della teoria lukácsiana del tragico,<sup>71</sup> definire cosa esattamente sia il dramma per Lukács è un'operazione quasi sconcertante.<sup>72</sup> Al filosofo ungherese manca il rigore che ad esempio si può trovare in Wilamowitz, Szondi o anche nello stesso Walter Benjamin, per citare tre autori che in misura diversa accompagneranno questo discorso. Risulta un'impresa ardua, basandosi esclusivamente sui testi che Lukács dedica espressamente al tema, capire esattamente cosa sia il dramma in sé, cosa distingua il dramma tragico, o tragedia, dal dramma non-tragico, dalla commedia, dalla tragicommedia, per nominare alcuni dei generi più importanti di tutta l'estetica in particolare post-romantica.<sup>73</sup> A ciò non giova il fatto che alcune categorie, e di conseguenza alcuni giudizi di valore, mutino significativamente tra un'opera e l'altra, o che lo stesso autore sia posto come rappresentante di categorie differenti. In ogni caso, qui non si cercherà di sbrogliare fino in fondo una matassa così complicata, ma ci si limiterà ad osservare alcune mutazioni di paradigma rilevanti dal punto di vista in esame. Per far ciò, però, è necessario quantomeno introdurre un tema che verrà trattato diffusamente successivamente, vale a dire l'epos omerico.

Di fatto non esiste ancora un'interiorità, poiché di fronte all'anima non v'è ancora esteriorità alcuna, nessuna alterità. A misura che l'anima va in cerca d'avventure e ad esse si consegna, il vero strazio della ricerca e gli effettivi pericoli della scoperta le rimangono ignoti: quest'anima non mette mai in gioco se stessa; non sa ancora di potersi perdere e non la sfiora il pensiero di doversi cercare. È l'età universale dell'Epos [...]. Quando l'anima non sa ancora di abissi interiori che l'involino alla caduta

---

71 *Cfr. supra*, p. 10.

72 Lo sconforto aumenta se si pensa che un'opera pur così importante come *Il dramma moderno* è praticamente ignorata dalla critica, che tutt'al più ne sottolinea il valore e la qualità, ma non ne parla. Per questo motivo, buona parte dei commenti a proposito di quest'opera, o anche solo dei suoi legami con le opere posteriori, difetteranno di un solido appoggio critico. Di conseguenza, in questa prima parte del capitolo, si cercherà più un'armonia interna tra le parti, data l'impossibilità di un confronto puntuale con una bibliografia secondaria.

73 Quel che davvero manca, si noti, non è tanto una o più definizioni di dramma, di dramma non tragico, di tragedia eccetera, quanto un sistema coerente che riesca ad armonizzare queste definizioni senza contraddizioni. Da questo punto di vista, vale quanto detto prima rispetto all'espressionismo, ma va aggiunto – stavolta senza timore di semplificazioni – la questione anagrafica, dato che *Il Dramma moderno* fu completato ad appena ventidue anni. Si deve inoltre considerare che alcune categorie muteranno per il semplice fatto che a mutare era il teatro europeo nel suo complesso, come mostra l'esempio di Paul Ernst che proprio in quegli anni stava cercando nuove prospettive in ottica anti-naturalistica. Non avrebbe senso, perciò, limitarsi ad accogliere esclusivamente le *ultime* prospettive lukácsiane, anche perché che la *Teoria del Romanzo* è l'opera che significativamente parla meno e più cripticamente del dramma: il dialogo che si tenterà di instaurare tra quest'opera e le precedenti, in particolare con *Il Dramma moderno*, risentirà inevitabilmente di una certa arbitrarietà. Qualunque interpretazione differente da quella che verrà proposta, ovverosia, non può essere esclusa a priori. Per limitarsi ad un solo esempio, si consideri che la confusione tra dramma e tragedia è inammissibile per qualunque lettore dell'estetica hegeliana, e può anzi essere citato come esempio di anti-hegelismo.

o la traggano ad altezze impraticabili; quando la divinità che domina il mondo distribuisce i doni incogniti e arbitrari del destino del destino e si para dinanzi all'uomo, inconcepibile eppur nota e vicina, come usa il padre di fronte al bambino, allora ad ogni atto corrisponde un acconcio pannello dell'anima. Essere e destino, avventura e perfezione, vita ed essenza, diventano concetti identici. Sicché la risposta da cui prende forma l'epos è rivolta a questa domanda: come può la vita farsi essenziale? L'inimitabilità di Omero, la sua irraggiungibilità – e a rigore i suoi poemi sono epici – siede sul fatto che egli ha trovato la risposta prima che il cammino dello spirito nella storia rendesse esplicita la domanda.<sup>74</sup>

Ben si capisce anche solo da questa citazione come Omero si situi immediatamente fuori dalla problematica qui oggetto d'analisi. Se l'armonia è totale, se l'immanenza del senso è tale da non poter porre un problema, la Grazia non può essere cercata perché il mondo, la vita, il destino, si rivelano immediatamente redenti. Se si è richiamato, seppure in forma incompleta e preliminare, il mondo dell'epos omerico è solo perché è nella misura in cui non si crederà più a questo mondo che potrà sorgere il dramma.

Capire il dramma<sup>75</sup> in quanto luogo di espressione del problema della Grazia significa innanzitutto comprenderlo nelle sue caratteristiche *a priori*, cioè prescindendo dall'evoluzione storica.<sup>76</sup> Una simile operazione può essere compiuta preliminarmente in termini negativi, ovverosia esplicitando la differenza con l'epica, dato che epica e tragedia (e filosofia)<sup>77</sup> rappresentano «le grandi forme, le forme paradigmatiche e intemporalmente del mondo figurato».<sup>78</sup> Il vantaggio – in sede d'analisi – del dramma rispetto all'epica è rappresentato dal poter almeno in prima istanza parlare di tragedia senza specificare di *quale tipologia storica* di tragedia si stia trattando, il che giustifica il discutere questa forma per prima nonostante non solo in senso cronologico ma anche sul piano della filosofia della storia essa “venga dopo”, per così dire, l'epica:<sup>79</sup>

---

74 G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, Milano: SE, 2004, p. 24, in seguito indicato con G. LUKÁCS, *TR*.

75 Due indicazioni metodologiche importanti. In questo capitolo dramma e tragedia verranno usati come concetti sinonimi. Il senso di questa scelta verrà compreso nel corso della trattazione. Altra questione importante è l'uso delle note a pie' pagina che verrà fatto. Per non appesantire inutilmente la lettura, si eviterà di nominare ogni volta espressamente l'opera che verrà utilizzata, che spesso cambia tra una citazione e l'altra. Il discorso in questo modo apparirà molto più unitario e coerente di quanto in realtà non sia: si chiede al lettore la fatica di seguire il discorso attraverso le note, capendo i continui salti temporali, i quali in realtà andrebbero giustificati a loro volta. Un lettore cosciente delle profonde differenze tra le tre opere principali che si utilizzeranno in questo capitolo, vale a dire *Il Dramma Moderno*, *L'anima e le forme* e la *Teoria del Romanzo* capirà gli slittamenti di significato del concetto di dramma pur senza renderli espliciti.

76 Si noti: è l'analisi, e oltretutto *solo in questa primissima fase*, a prescindere dalla storia, non la tragedia in sé. «Non esistono tragedie atemporalmente; soltanto la nostra epoca profondamente impoetica applica impropriamente e forzatamente una dimensione atemporale ai suoi tragici migliori a artisticamente più sensibili». G. LUKÁCS, *DM II*, pp. 62-63.

77 Della filosofia in senso stretto, a differenza di epica e tragedia, non si parlerà in questa tesi. In una forma molto schematica e semplificante, si può dire che essa rappresenti la problematizzazione della tragedia, il porre il puro problema dell'essenza seguendo una linea di derivazione platonica. *Cfr.* G. LUKÁCS, *TR*, pp. 29-30.

78 *Ivi*, p. 28.

79 A questa considerazione ne va aggiunta perlomeno un'altra, che spiega la priorità della tragedia rispetto all'epos: il suo essere per speculazione romantico-idealista, di cui Lukács è largamente debitore, esperienza fondante

Ma mentre alla minima oscillazione delle connessioni trascendentali l'immanenza plastica del senso deve sprofondare senza rimedio, ecco invece che all'essenza remota ed estranea alla vita è dato coronarsi della propria esistenza sciogliendo i sussulti più aspri in un velo che si stende leggero su questa stessa consacrazione, senza mai dissiparla del tutto. Con ciò la tragedia, ancorché mutata, ha mantenuto inviolata la sua essenza nel nostro tempo, mentre l'epopea ha dovuto scomparire cedendo il posto a una forma del tutto nuova, il romanzo.<sup>80</sup>

Questa considerazione di Lukács si rivela chiara non appena si capisce che epica e tragedia cercano di rispondere a due domande collegate eppure del tutto differenti, e che è esattamente l'essenza stessa delle due domande nel loro esser-poste a giustificare una continuità storica della tragedia che l'epopea non può vantare.

Il mondo dell'epos risponde alla domanda: come può la vita farsi ricca d'essenza? Ma la risposta a questa domanda è matura solo allorché la sostanza ammicchi già da remote lontananze. Solo quando la tragedia organizza le sue figurazioni per rispondere alla domanda: come l'essenza può farsi plasticamente vivente?, solo allora ci si rende conto che la vita, qualunque essa sia (e ogni dovere revoca la vita), ha smarrito l'immanenza dell'essenza. Nel plasmante destino e nell'eroe che creandosi trova se stesso, la pura essenza si sveglia alla vita e la vita come tale, posta di fronte alla realtà di quest'unica vera essenza, sprofonda nel non-essere.<sup>81</sup>

Unendo queste due considerazioni, si capisce che la tragedia – greca – col suo stesso collocare il problema della vitalità dell'essenza, cioè col porre il problema del destino, distrugge l'immanenza del senso, della vita, che l'epos – omerico – aveva posto.<sup>82</sup> La tragedia è l'espressione di una vita che non è più *essenziale*, perché «totalità dell'essere è possibile solo dove tutto sia già omogeneo *prima* di essere accerchiato dalle forme».<sup>83</sup> Le diverse forme che la vita assumerà, ed è già a questo primissimo livello che si innesta il problema della Grazia, bastano di per sé a distruggere l'immanenza a-problematica dell'epica, ma mantengono immutato il problema della traduzione dell'essenza in una vita pur cangiante. Il che vuol dire: il dramma richiede a partire da condizioni storiche differenti che l'essenza si renda vivente, cioè che la Grazia si riveli in una vita destituita di senso.

---

dell'essenza umana. Cfr. COMETA 1999, p. 14 e p. 32.

80 G. LUKÁCS, TR, p. 34.

81 *Ivi*, p. 29. si noti incidentalmente, contro alcune interpretazioni che pretendono di dividere in misura troppo rigida il Lukács del 1911 da quello del 1915, che analoghe considerazioni circa lo statuto della tragedia erano presenti già ne *L'anima e le forme*: «Il problema della possibilità della tragedia è il problema dell'essere e dell'essenza [...]. Questa è dunque la paradossalità del dramma e della tragedia: come si può dar vita all'essenza? Come può diventare l'unica realtà, la vera essenzialità immediatamente tangibile?». Cfr. G. LUKÁCS, AEF, p. 236.

82 Non è inutile ricordare come la relazione tra epos omerico e tragedia attica sia un, se non il punto fondamentale della teoria del tragico tra XIX e XX secolo. Basti solo pensare alla polemica tra Nietzsche e Wilamowitz, e al parteggiare di Lukács per il secondo.

83 G. LUKÁCS, TR, p. 28.

## 2.2. Il dramma. Considerazioni generali.

La prima questione che deve essere posta è: che tipo d'uomo si incontra nel dramma e cosa lo differenzia da altri tipi di uomini? La risposta è duplice: dal punto di vista formale, è l'*eroe*, da quello contenutistico è l'*io intelligibile dell'uomo*, contrapposto al suo *io empirico*.

Mentre infatti la semplice posizione del concetto di essenza conduce alla trascendenza, per cristallizzarsi in un essere nuovo e superiore ed esprimere in tal modo, attraverso la propria forma, un dover-essere che nella sua realtà morfogenica rimane indipendente dai dati contenutistici dell'ente come tale, il concetto di vita, per contro, nega un siffatto carattere di oggettività alla trascendenza così intercettata e coagulata [...]. Il carattere da cui origina il dramma [...] è l'io intelligibile dell'uomo, quello dell'epica è l'io empirico. Bandita dalla vita, l'essenza trova asilo nella disperata intensità del dovere: questo può oggettivarsi nell'io intelligibile sotto forma di psicologia normativa dell'eroe, mentre nell'io empirico esso rimane un semplice dovere... Il dovere uccide la vita, e l'eroe drammatico si cinge degli attributi simbolici di quella vita percettibilmente apparente solo per officiare la cerimonia simbolica di una morte divenuta percettibile visione della trascendenza entificata.<sup>84</sup>

L'estratto presenta un'apparente contraddizione a proposito del concetto di dovere. Nella tragedia da un lato vi è la cristallizzazione dell'essenza in un dover-essere indipendente dalla vita, dall'altro però vi è un io che intelligibile che non deve essere interpretato nei termini del dovere – cosa che invece accade nell'epopea – bensì in quelli di una psicologia normativa: Lukács qui pone una distinzione tanto sottile quanto importante tra dover-essere in quanto imperativo e destino-fato.

Nella misura in cui l'essenza si separa dalla vita e però in essa aspira nuovamente a tradursi, essa si riduce a un mero dover-essere, che però per l'io intelligibile è destino e non imperativo categorico. La differenza tra le due cose è la seguente: il destino è avvertito come costituente fondamentale dell'anima, come voce, come qualcosa in ogni caso di *presente*: il dover-essere, al contrario, è percezione di una discrepanza tra il mondo che è e il mondo che, appunto, *deve* essere. L'io intelligibile non deve porsi il problema di tradurre il suo dovere, la sua tensione nel mondo: non ha scelta, non ha colpe, si limita a seguire il proprio destino.<sup>85</sup> L'accordo tra l'io intelligibile e il suo destino, l'idea che attraverso questo percorso necessario, sia pure *attraverso* la distruzione dell'eroe e forse *esclusivamente* attraverso d'essa, sia possibile tradurre la pura essenzialità nella vita destituita di senso, l'idea insomma di questa *armonia prestabilita*<sup>86</sup> che coordini nuovamente vita ed

---

84 G. LUKÁCS, TR, p. 40.

85 La questione dell'assenza della colpa e il suo tramutarsi in necessità rappresenta una delle tante eredità romantiche e hegeliane del giovane Lukács. Su questo punto Cfr. G. LUKÁCS, DM II, p. 36.

86 L'uso di questa espressione non è casuale, e rimanda alla sua tematizzazione – problematica – nei due tentativi lukácsiani di scrivere un'estetica. Trattare diffusamente questa categoria porterebbe questo lavoro in direzioni che si allontanerebbero probabilmente troppo dal centro della trattazione.

essenza nell'attimo della morte dell'eroe, è l'idea stessa di Grazia.

Ovviamente, la Grazia qui è posta come problema, e non è detto che si dia quest'armonia prestabilita tra vita e destino, tra essenza in quanto dover-essere e vita in quanto essere. Ma è necessario porre questa formulazione della questione della Grazia ora e non alla fine della trattazione per non perdere strada facendo il filo del discorso. La formulazione di Lukács è ai fini dell'analisi in causa straordinaria, nella misura in cui riesce a trasmettere esattamente quel senso di attesa che la Grazia implica: l'essenza si pone, e non potrebbe essere altrimenti dopo Omero, fuori dalla vita, e in essa aspira a tornare, ovverosia la trascendenza si indebolisce in un mero dover-essere; l'uomo, a sua volta, deve attendere – in forma più o meno passiva, a seconda del tipo di dramma che si considera – che il suo destino si realizzi, non *cerca* un senso, ma lo *realizza*. Questo doppio movimento è problematico, e solo attraverso la Grazia può sperare di trovare un accordo. Questo, perlomeno, è l'obiettivo che fin dalla nascita si pone il dramma.

In che misura il dramma rispecchi questa distanza dell'essenza dalla vita e il tentativo di annullarla lo si vede attraverso quella che è la concezione della tragedia di Hebbel: nonostante qui Lukács si riferisca alla sua figura in quanto autore con cui comincia il dramma moderno, le considerazioni che seguono possono essere estese al dramma *tout court*.

Il dramma e la tragedia non sono più generi stupendi, ma pur sempre letterari, sono simboli della vita, rispecchiamenti della vita, della vera vita, la cui purezza e verità non sono corrotte dalle migliaia e migliaia di atomi disturbatori della rozza empiria. «Il dramma è la rappresentazione del processo vitale», scrisse Hebbel e ciò significa che il dramma è la vita stessa, soltanto più pregevole, più pura che nella realtà. Il dramma è ciò che la vita dovrebbe essere. È ciò che sta dietro ai fenomeni, essendo la loro essenza nascosta, ed essendo i fenomeni manifestazioni imperfette di tale essenza. Il dramma, la tragedia, è l'ideale platonico della vita.<sup>87</sup>

L'essere il dramma l'ideale platonico della vita implica donare contenuto alla distinzione tra io empirico e intelligibile, giustificando in sede teoretica la presenza dell'eroe nella tragedia. L'eroe è la più perfetta espressione dell'io intelligibile nella misura in cui questo rappresenta l'astrazione da ogni contenuto meramente casuale della vita – contenuto che se talvolta rimane comunque presente nel dramma è solo per suggerire l'illusione della vita<sup>88</sup> – ovvero per il suo rappresentare «il compendio decorativo di tutti i tipi molto più deboli esistenti nella realtà».<sup>89</sup> Ciò spiega come la Grazia non possa essere incontrata nella mera esistenza, nel «meno reale e meno vitale di tutti i modi d'essere immaginabili», nella «anarchia del chiaroscuro».<sup>90</sup>

---

87 G. LUKÁCS, DM II, p. 62

88 Cfr. G. LUKÁCS, DM I, p. 24.

89 Cfr. *Ivi*, p.27.

90 G. LUKÁCS, AEF, p. 232. la questione dell'«anarchia del chiaroscuro» nasconde in realtà un pericolo: come nota Tertulian, più di un critico di Lukács, compreso Asor Rosa, a partire da questa e simiglianti definizioni ha costruito

La vera esistenza è sempre non reale, non è mai possibile per l'esistenza empirica. Si spigona una luce, un sussulto improvviso, come un lampo, che oltrepassa i suoi banali sentieri, qualcosa che disturba e che affascina, qualcosa di pericoloso e di sorprendente, il caso, il grande momento, il miracolo. È un arricchimento e una confusione: non può durare, non è possibile adattarvi, non si può vivere alle sue altezze – alle altezze della propria esistenza, delle proprie possibilità estreme. Bisogna ricadere nel buio, bisogna negare l'esistenza per poter vivere [...]. Il miracolo è il determinante e il determinato: irrompe imprevedibilmente nell'esistenza, casualmente, senza soluzione di continuità e risolve inesorabilmente il tutto in un calcolo chiaro e univoco.<sup>91</sup>

Ecco che appare la chiave di volta della tragedia: il miracolo. Ciò deriva necessariamente dai tre punti analizzati finora. Se l'essenza, bandita dal mondo, aspira a tradursi nuovamente in esso, e deve credere a questa possibilità nella misura in cui almeno una volta, sebbene ingenuamente, fu possibile, vale a dire con Omero; se l'uomo tragico non è libero in quanto pura necessità, pura relazione col destino; se la vita “inautentica”, l'esistenza, è destinata ad una sterilità di fondo; se si considerano questi tre elementi assieme si capisce che la tragedia è attesa del miracolo della Grazia. Goldmann commentando questo passo ha espresso questo concetto chiaramente:

On pourrait le dire en deux mots [ce qu'est le monde pour la conscience tragique]: *rien et tout* en même temps. *Rien* parce que l'homme tragique vit *en permanence* sous le regard de Dieu, parce qu'il exige et admet seulement des valeurs absolues, claires et univoques, parce que pour lui «le miracle seul est réel» et que, mesuré à cette échelle, le monde apparaît essentiellement ambigu et confus, et cela veut dire *inexistant* [...]. La conscience de l'homme tragique ne connaît ni degrés ni passage progressif entre le rien et le tout, parce que pour elle tout ce qui n'est pas parfait n'est pas, parce qu'entre la notion de présence et celle d'absence elle ignore celle de rapprochement, la présence permanente du regard divin entraîne une dévaluation radicale, une absence non moins permanente de tout ce qui, dans le monde, n'étant pas clair et univoque, n'atteint pas le niveau de ce que le jeune Lukács appelle le «miracle»<sup>92</sup>

Per capire la densità dell'interpretazione di Goldmann, che qui viene accettata interamente, è bene comprendere *in quale contesto storico* possa fiorire un dramma. Lukács presenta un'argomentazione piuttosto complicata, che affonda le sue radici in una sociologia di tipo schiettamente simmeliana e marxista nella misura in cui Lukács poteva leggere Marx al tempo,<sup>93</sup> ossia come sociologo.<sup>94</sup>

---

l'accusa di estetismo nei confronti della prima parte della sua produzione. Cfr. TERTULIAN 1980, pp. 76-77.

91 G. LUKÁCS, *AEF*, p. 232.

92 GOLDMANN 1959, pp. 58-59.

93 È lo stesso Lukács a ricordare la profonda influenza di Simmel e di Marx – mediato dal primo – ne *Il Dramma moderno*. Cfr. G. LUKÁCS, *Marxismo e politica culturale*, Torino: Einaudi, 1968, p. 12, in seguito indicato con G. LUKÁCS, MPC.

94 Questa considerazione è fondamentale per non fraintendere il passo che segue, più tutti gli altri che il lettore può facilmente incontrare ne *Il Dramma moderno*. Il concetto di massa nel Lukács ventiduenne significa grosso modo pubblico, insieme degli spettatori che con-patiscono le avventure dell'eroe. Il concetto di classe, e di ideologia, che pure appare qui come in altre opere successive, serve appena per indicare quello che è il differenziale di

L'epoca drammatica è l'epoca di decadenza di una classe. È l'epoca in cui una classe (la massa dominante nel pubblico del dramma) nella sua tipologia umana, nei suoi tipi eroici, che sono appunto rappresentativi delle sue capacità fondamentali, avverte il declino tragico della propria esperienza tipica e degli eventi che sono il simbolo della sua stessa vita. Una classe emergente, che sente quindi la vita non ancora problematica dal punto della ideologia e che, proprio perché sta lottando contro un'altra classe per il predominio, vede la fonte di ogni male nelle istituzioni della classe a lei antitetica, cioè in cause temporanee e mutevoli, questa classe, dico, non può avere un dramma [...]. Anche il periodo di fioritura del dramma greco cade nel momento stesso in cui l'antica Atene si arresta pericolosamente sulla cime di un'altura nel mezzo di un luminoso processo di declino. Il dramma greco è il fenomeno concomitante della decadenza degli antichi Ateniesi, della classe ben nata.<sup>95</sup>

Le ultime tre citazioni vanno lette parallelamente, affinché si chiariscano reciprocamente. Il dramma tragico è *sempre* produzione della classe dominante in quanto figlio dell'incontro della *Weltanschauung* del poeta con il pubblico, con la massa. La tragedia, in quanto espressione della profonda necessità, esiste solo per quella classe che avverte la propria esistenza in una forma paradossale: da un lato necessariamente, in quanto per il semplice fatto che esiste è necessaria – è vincente perché è necessaria ed è necessaria perché è vincente – ma al contempo come non esistente, perché è avvertita nel suo non-essere, nella sua casualità, nel suo rappresentare una vita non-autentica e lontana dalla vera essenza. La classe contrapposta non può creare tragedia perché non avverte la necessità dell'esistente, e anzi lo vive appena in quanto passaggio dialettico, momento da negare e superare attraverso la propria vittoria. Non può sentire tragedia perché in gioco per lei non è il proprio destino ma la propria realizzazione.<sup>96</sup> L'uomo tragico è l'uomo che avverte il declino della propria classe, e lotta contro quello stesso mondo che la sua classe ha prodotto giudicandolo al contempo la totalità della vita e la sua negazione.<sup>97</sup> Per dirla con Goldmann, «Notons cependant un trait commun à toutes ces formes de conscience tragique: elles expriment une crise profonde des relations entre les hommes et le monde social et cosmique»<sup>98</sup> Sono ovviamente considerazioni molto forti, tant'è che Armando La Torre, tra i primissimi a recensire il *Dramma Moderno* in Italia, giudicò l'argomentazione lukácsiana a proposito della

---

*Weltanschauung* di un'epoca: classi diverse rappresentano istanze diverse di una medesima esperienza del mondo.

95 G. LUKÁCS, *DM I*, pp. 58-62.

96 Il che ovviamente non implica che le classi subalterne non possano avere espressione artistica. Il problema, più semplicemente, è che non possono essere tragiche. Si pensi ad Hauptmann, che Lukács condanna nel *Dramma Moderno* esattamente per questo motivo: anche nel 1911, negli *Scritti sul Romance*, l'unica via di fuga che viene prospettata per le classi non dominanti è quella nel dramma non-tragico. Su questo punto *Cfr.* CAMPAGNINO 1996.

97 È molto significativo che sia esattamente questa la tesi che più di tutte abbia infastidito il Lukács critico di se stesso, il quale quasi sessanta anni dopo affermerà: «la tesi secondo cui il conflitto drammatico (tragico) è una manifestazione ideologica della decadenza di classe, proprio per la sua astrattezza è una costruzione vuota». *Cfr.* G. LUKÁCS, *Arte e società*, Roma: Editori Riuniti, 1968, p. 8.

98 GOLDMANN 1959, p. 51.

impossibilità per le classi subalterne di avere una vera tragedia semplicemente inconsistente.<sup>99</sup>

La conseguenza più ovvia di questa analisi, vale a dire la natura schiettamente conservatrice dell'interpretazione lukácsiana del dramma, come nota Boella,<sup>100</sup> non è quel che qui interessa, nonostante la sua indubbia rilevanza nella storia del pensiero lukácsiano in genere.<sup>101</sup> L'essere la tragedia conservatrice è dovuto esattamente a quel rapporto ambivalente col mondo che ha rilevato Goldmann: vedere la vita come niente e tutto allo stesso tempo, annullarla e però sostanzializzarla, donarle spessore metafisico ed eterno, è al contempo negare la sua oltrepassabilità da un punto di vista prettamente storico. Fehér del resto si spinge oltre, e nota, a ragione, che è l'umano in generale, nel periodo qui in analisi, ad essere un'idea «panborghese», l'estensione illegittima della figura del borghese a tutta la storia.<sup>102</sup> Risulta difficile discordare da Gaetano Campagnino, il quale, in un interessante confronto tra Lukács e Pirandello, nota che il radicalismo della *Metafisica della Tragedia* – ma il giudizio può essere esteso a maggior ragione alle opere precedenti – sia un tentativo di rifiuto della decadenza diagnostica da Nietzsche, affermando la possibilità della tragedia *nonostante tutto*, ossia nonostante le analisi della moderna sociologia che Lukács padroneggiava, in quel presente che pure era giudicato peccaminoso.<sup>103</sup> Decadenza che, in ogni caso, era innalzata da Lukács a categoria fondante della sociologia del dramma, come si è tentato di dimostrare finora e come ribadisce anche lo stesso Fehér.<sup>104</sup> Il che, si noti incidentalmente, implica un discordare da De Feo, il quale parla di una possibile liberazione dell'uomo nel primo Lukács solo attraverso una nietzschiana educazione della volontà del tragico, postulando tra le righe una carica molto più conservatrice di quanto in realtà non vi sia.<sup>105</sup> E però non è questo il punto che qui è maggiormente

---

99 Cfr. LA TORRE 1976.

100 Cfr. BOELLA 1977, p. 33, ove dimostra efficacemente come nella concezione drammatica di Lukács ad essere rilevante è la categoria conservatrice dell'autenticità e non quella rivoluzionaria e/o democratica della libertà, avvalorando la sua tesi con riferimenti puntuali a *Cultura Estetica*.

101 Un esempio su tutti: il giudizio su Gor'kij, autore che diventerà fondamentale dopo l'adesione al movimento comunista. Qui Lukács, pur confondendo parzialmente l'inconfondibile, ossia la categoria di romanzo e quella di dramma, esprime un parere a proposito dell'autore russo che merita di essere riprodotto in parte. «Gli eroi “tragici” del romanzo di Gorkij non sono tragici, anzi la loro “rovina” è avvolta entro una *Stimmung* tranquillizzante, schiettamente epica. Noi avvertiamo che quella rovina non è la loro vera vita, ma solo un episodio all'interno di essa, una fine forse necessaria, forse nemmeno necessaria, forse bella e forse no: in nessun caso tuttavia in essa si identifica l'essenza della loro vita. La loro vita si compie altrove, in un posto assolutamente altro, si situa dentro quell'interminabile ritmo con cui essi corrono verso una meta sconosciuta perfino a loro medesimi. Perché essi corrono in direzione di una meta della quale fanno solo che non la raggiungeranno mai; e di fronte alla lontananza, avvertita come incommensurabile, del traguardo, il breve tratto di strada percorsa, che è stata la conseguenza della loro rovina, non può essere affatto importante. Questa rovina è per loro semplice episodio, per il fatto stesso che essi sentono l'intera loro vita come semplice episodio in rapporto alla grande meta. In un siffatto sentimento solo l'intero è un intero, mentre le parti, ovvero i destini individuali, essendo solo episodi, non riescono a essere drammatici». Cfr. G. LUKÁCS, *DM III*, pp. 113-114.

102 Cfr. FEHÉR 1978/b, p. 249. Il discorso di Fehér in realtà non può essere riassunto appena con questa considerazione, pur interessante. Vi è tutta un'analisi davvero acuta della relazione col marxismo e col socialismo di Lukács in questa prima opera, la cui trattazione però esula dagli obiettivi di questa tesi.

103 Cfr. CAMPAGNINO 1996.

104 Cfr. FEHÉR 1978/b, p. 250.

105 Cfr. DE FEO 1971, p. 107.

interessante, per quanto fosse necessario ricordarne l'importanza. E soprattutto è bene non esagerare nell'accusa che può essere levata contro Lukács: è davvero troppo facile leggere nelle seguenti righe, scritte – contro Adorno – in tutt'altra situazione storica, culturale e politica, la richiesta di indulgenza non tanto nei confronti di Ibsen e Flaubert, due tra gli autori più amati da Lukács, quanto nei propri.

Ma Flaubert e Ibsen erano realmente e sinceramente in una situazione di disperazione verso la loro classe, hanno realmente e sinceramente odiato la loro classe e la sua ideologia, hanno realmente e sinceramente cercato una via d'uscita da essa; la loro disperazione è dunque profonda e commovente poiché sta alla fine di uno sforzo disperato quanto vano di staccarsi dalla classe odiata e di elevarsi al di sopra del suo orizzonte.<sup>106</sup>

La Grazia, ed è questo quel che preme notare, emerge in tutta la sua paradossalità: in una vita che non può essere superata, che viene negata ma allo stesso tempo vissuta, l'uomo, agendo ciecamente per il suo seguire la voce del destino, cerca l'estrema denuncia in una fine che redima se stesso e distrugga il mondo nel momento in cui ne viene distrutto.

Se le condizioni contenutistiche vengono pensate con grande coerenza e portate così alle loro estreme conseguenze, ogni dramma è necessariamente tragedia. Infatti [...] che cosa è la tragedia se non la lotta che l'uomo sostiene con il massimo dispiego delle sue forze contro il mondo esterno e il destino per risolvere un problema centrale della sua vita? Così il dramma raggiunge la sua espressione più alta sempre nella tragedia; un dramma perfetto può essere solo la tragedia.<sup>107</sup>

Il che è lo stesso che dire che la Grazia può essere espressa solo in forma negativa: nel suo lottare l'eroe ha già perso eternamente, e «anche la decisione di morte dell'uomo tragico [...] è eroism[o] solo apparent[e] [...]; gli eroi morenti della tragedia [...] sono morti già da lungo tempo, ancor prima di morire».<sup>108</sup> La sconfitta dell'eroe è espressione di quel disaccordo già da sempre predisposto tra la vita e l'essenza, ne è il coronamento e solo in forma paradossale il superamento. Solo attraverso questa considerazione si può capire l'identificazione di dramma e tragedia che Lukács qui opera e che risultò così indigesta a Goldmann, l'idea insomma che, «perché si dia un effetto drammatico completo, le circostanze concrete presenti nel dato caso [...] devono essere tali da escludere qualunque via d'uscita».<sup>109</sup> Ciò implica un discordare in maniera decisa

---

106 G. LUKÁCS, *La responsabilità sociale del filosofo*, a cura di V. Franco, Lucca: Pacini Fazzi, 1989.

107 G. LUKÁCS, *DM I*, p. 30

108 G. LUKÁCS, *AEF*, p. 241.

109 G. LUKÁCS, *DM I*, p. 49. considerazioni simili possono essere ritrovate ne *L'anima e le forme*, anche senza citare la *Metafisica della tragedia*: si pensi al saggio su Storm: «Una cosa acquista una dimensione tragica soltanto quando se ne scopre l'irrisolubilità. Una tragedia nel senso più vero del termine può aver luogo soltanto là dove quegli elementi che si contrappongono con irriducibile contrasto sono germogliati sullo stesso terreno e sono sostanzialmente affini». G. LUKÁCS, *AEF*, p. 98.

dall'interpretazione che Pullega offre di questa volontaria confusione lukácsiana: ad essere determinante non è affatto la trasposizione del dramma e della tragedia su un piano esistenziale, operazione che, sempre secondo lo studioso, rivelerebbe entrambi come privi di significatività storica in quanto generi letterari.<sup>110</sup> Occorre a questo proposito ricordare, come fa Campagnino, che quel che potrebbe sembrare appena un'estremizzazione delle poetiche classicistiche della tragedia, il giudicare dall'altezza mortale della forma tragica, è un giudicare che si applica alla vita nell'epoca della compiuta peccaminosità. Il trascendimento ateo operato dalla tragedia è critica radicale del presente: *Il Dramma moderno e L'Anima e le Forme* sono già permeati di quell'atmosfera fichtiana che informerà i successivi lavori di Lukács.<sup>111</sup>

### 2.3. Hebbel e il dramma moderno

La conclusione di questo ragionamento segue necessariamente: il dramma moderno è il dramma della borghesia, è il dramma di un uomo che cerca nel proprio destino, nella sua necessaria rovina, di trovare una redenzione. E lo fa nella misura in cui è la propria individualità ad essere avvertita come problematica: non è solo la classe a decadere, è l'individualismo stesso che diventa drammatico.<sup>112</sup> Ed è qui – purtroppo occorre semplificare enormemente una questione in sé piuttosto complicata – che il dramma moderno pone la sua distanza dal dramma antico, dal dramma greco: se «il dramma antico si fondava su un senso cosmico omogeneamente metarazionale che avvolgeva e compenetrava di sé in modo identico tanto la composizione quanto la psicologia»,<sup>113</sup> era cioè, per dirla con linguaggio schilleriano, ingenuo, il dramma moderno perde questo afflato

---

110 Cfr. PULLEGA 1983, p. 103. il discorso di Pullega si appoggia sull'idea – a suo giudizio – lukácsiana dell'alienazione storica del presente, che impedisce di fornire spessore ad una rigida divisione dei generi. In realtà è la premessa di Pullega ad essere sbagliata, come dimostrerà il resto dell'analisi.

111 Cfr. CAMPAGNINO 1996. Concorde con questa retrodatazione dell'influenza di Fichte sono anche Fehér, il quale lega correttamente questa riflessione con la volontà di trascendere il capitalismo presente implicitamente ne *Il Dramma Moderno*, e Márkus, il quale però mostra alcune riserve a proposito di un'eventuale influenza immediata di Fichte su Lukács. Cfr. FEHÉR 1978/b p. 250 e MÁRKUS 1978, p. 89. A sostegno di queste osservazioni, si può notare un fatto: la prima volta che Lukács discute la posizione di Fichte è nel 1910, cioè precede la pubblicazione de *L'anima e le forme*. Probabilmente né Márkus né Fehér avevano presente questa lettera: «Tuttavia il lavoro fatto non ha valore in quanto lavoro (in quanto tale diventa totalmente oggettivo e indipendente da me), ma in quanto *atto*, in quanto *mio* atto. E – come Fichte ha visto molto bene – io = atto, solo attraverso il mio atto io divengo «io». Questo oggi significa per me il lavoro». GYÖRGY LUKÁCS, lettera a Leo Popper del 10 dicembre 1910, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 184.

112 Cfr. G. LUKÁCS, *DM I*, p. 118.

113 *Ivi*, p. 128. L'analisi della tragedia greca qui appena accennata, e che non verrà qui approfondita per limiti meramente spaziali nonostante il suo interesse, prosegue nella *Teoria del Romanzo* senza mutare d'impostazione: «La tragedia greca si situava oltre l'opposizione tra la prossimità della vita e l'astrazione, poiché a pienezza non implicava per essa il problema della vicinanza alla vita, né la trasparenza del dialogo comportava la revoca della sua immediatezza». G. LUKÁCS, *TR*, p. 35. Il resto dell'analisi è funzionale a giustificare l'esistenza del coro nella tragedia greca, quale suggello di uno sfondo comune da cui possa emergere l'eroe.

mistico-religioso<sup>114</sup> per chiudersi in un'individualità che non può aver certezze di tradurre l'essenza.<sup>115</sup> Da questo punto di vista le analisi presenti ne *Il dramma moderno* e nella *Teoria del Romanzo* sono straordinariamente concordi. Si confrontino le seguenti citazioni:

L'elemento drammatico non coincide con il nucleo più caratteristico dell'uomo, quello che in verità lo rende uomo si colloca in un certo senso all'esterno del dramma. Considerando quanto accade dall'angolo visuale della vita, diciamo: la personalità si interiorizza, spiritualizza, mentre i fatti si astrattizzano e uniformano, e il processo è così radicale che un vero contatto tra personalità e fatti diventa impossibile. Il fatto, ossia l'azione manifestantesi nel mondo esteriore, non può impegnare interamente l'uomo e l'uomo non riesce a giungere all'azione in cui possa esplicarsi [...]. Il centro più intimo del carattere e il punto in cui uomo e destino si incontrano, non coincidono necessariamente.<sup>116</sup>

Ma quando l'essenza, come avviene nel nuovo dramma, riesce a manifestarsi e ad affermarsi solo dopo l'agone con la vita per la supremazia gerarchica; quando ogni figura reca in sé il senso di questa contesa quale presupposto della propria esistenza o mobile elemento del suo essere, allora ognuna delle *dramatis personae* deve legarsi al destino natale in forza del proprio filo; deve originare da uno stato d'insopprimibile solitudine a poi affrettarsi, frammezzo ad altri solitari, verso il tragico, definitivo isolamento; allora ogni parola tragica si spegnerà senza sortire alcun senso e l'azione tragica non potrà mai caricarsi di una risonanza adeguata.<sup>117</sup>

Se quindi essenza e vita non comunicano, se l'azione non riesce ad esprimere l'uomo, se si perde «la piena corrispondenza tra l'aprioristica indigenza del soggetto, il suo dolore metafisico e il luogo della forma, ossia quel luogo prestabilito *ab eterno* su cui ricade l'atto figurativo nella sua compiutezza», se «bisogna considerare sciolto anche l'antico parallelismo tra la struttura trascendentale della soggettività figuratrice e le forme apprestate nel mondo esteriorizzato»,<sup>118</sup> come ritrovare l'armonia? È qui che, finalmente, dopo questa lunga digressione, si può inverare la questione di Goldmann a cui non si era risposto fino in fondo: con il miracolo. Il miracolo che viene richiesto, la Grazia, è il superamento di questa solitudine, incomunicabilità tra uomo e uomo, tra uomo e atto, tra destino e carattere. Lukács lo ribadisce in almeno due luoghi del *Dramma moderno*: nel primo, ove afferma che l'ideologia non sia sufficiente a ricreare questo legame,<sup>119</sup> nel secondo, più importante, rifacendosi direttamente all'autorità di Hebbel.

I conflitti si interiorizzano e spiritualizzano in maniera sempre più marcata ed esclusiva, cosicché

---

114 Cfr. G. LUKÁCS, *DM I*, p. 118.

115 Ha probabilmente ragione Fehér nel rilevare in questa – e simili – considerazioni del primo Lukács, non solo l'influenza di Simmel, ma anche quella di Tönnies, in particolare per quanto riguarda la distinzione più o meno esplicita tra *Gemeinschaft* e *Gesellschaft*. Cfr. FEHÉR 1978/b, pp. 253-254.

116 G. LUKÁCS, *DM I*, pp. 129-130.

117 G. LUKÁCS, *TR*, p. 37.

118 *Ivi*, p. 34.

119 Cfr. G. LUKÁCS, *DM I*, p. 131.

diventano in realtà comunicabili e non è più pensabile un fatto, un'azione in cui possano trovare adeguata espressione [...]. «La nostra vita», si lamenta Hebbel, «si è talmente interiorizzata che senza un miracolo non potrà tornare ad essere esteriore». <sup>120</sup>

La medesima prospettiva è ripetuta ne *L'anima e le forme*, come già visto. Insistere su questa continuità non è un dettaglio secondario: occorre ribadire la profonda coscienza storica che permea quest'opera contro le accuse che furono sollevate di prospettiva atemporale del libro e quindi, neanche troppo velatamente, di mancanza di senso storico *tout court*.<sup>121</sup> Già Boella nel 1979 nel recensire i saggi della Scuola di Budapest ha marcato quest'aspetto, vale a dire il ruolo fondamentale degli interessi storico-sociali nel primo Lukács,<sup>122</sup> concordando con il giudizio che Fehér espresse dell'opera, considerandola «sostanzialmente il lavoro più importante di storia della cultura del periodo della II Internazionale». <sup>123</sup> Oppure, si pensi al modo in cui Goldmann interpreta la relazione tra tragedia e storia:

Envisagée dans une *perspective historique*, la vision tragique n'est qu'une position de passage précisément parce qu'elle admet comme définitif et interchangeable le monde, en apparence clair mais pour elle en réalité confus et ambigu de la pensée rationaliste et de la sensation empirique, et qu'elle lui oppose seulement une nouvelle exigence et une nouvelle échelle de valeurs.

Mais cette perspective *historique* lui est précisément étrangère. Vue de l'intérieur, la pensée tragique est radicalement *anhistorique* précisément parce qu'il lui manque la principale dimension temporelle de l'histoire, l'*avenir*.<sup>124</sup>

L'antistoricità della tragedia, vale a dire, è tale solo all'interno di essa: vista dall'esterno, rappresenta un giudizio *storicamente decisivo* contro il presente. Più precisamente: vedere come eterno – e antistorico – il presente, non pensare l'avvenire, è un modo per esprimere la crisi dello stesso e la necessità di un suo superamento. L'idea della possibilità di una nuova tragedia nella crisi della modernità pertanto è la base concreta che permette di pensare la possibilità di una redenzione intesa come miracolo:

Oggi noi possiamo nuovamente sperare nell'avvento della tragedia, perché mai come oggi la natura e il destino furono così terribilmente senz'anima, mai come oggi le anime umane percorrono in

---

120 G. LUKÁCS, *DM I*, p. 145.

121 Di esempi se ne possono trovare a piacimento. Tra i vari, si segnala qui quello di Tertulian, che pone l'a-storicità della *Metafisica della tragedia*, o de *L'anima e le forme* nel suo complesso, in relazione tanto con la produzione precedente che con la successiva: «Dans la Théorie du roman se dévoile une conscience esthétique devenue beaucoup plus sensible à la dialectique de l'histoire». Cfr. TERTULIAN 1980, p. 21. il termine di confronto è qui *L'anima e le forme*. E ancora: «Si les premiers recherchent dans l'évolution des conflits dramatiques et tragique le reflet des transformations structurelles de la vie sociale, la *Métaphysique de la tragédie*, au contraire, tend à découvrir le secret de la *forme tragique* sur un plan absolu, extra-historique». Cfr. TERTULIAN 1980, pp. 81-82.

122 Cfr. BOELLA 1979.

123 Cfr. FEHÉR 1978/b, p. 256.

124 GOLDMANN 1959, p. 43.

tanta solitudine le loro strade abbandonate; è possibile sperare in un ritorno della tragedia, quando si siano dileguati del tutto gli incerti fantasmi di un ordine di comodo, che la viltà dei nostri sogni ha proiettato sulla natura per crearsi un'illusione di sicurezza.<sup>125</sup>

La Grazia, di conseguenza, si configura come il superamento di una problematica storica specifica, come cioè il miracolo che permette di oltrepassare l'inautenticità del momento presente. Nuovamente, Lukács invoca il nome di Hebbel:

Esso [il miracolo] strappa all'anima tutti i suoi veli ingannatori [...]. Ma di fronte a una divinità soltanto il miracolo è reale. Dio non tollera relativismi di sorta, mediazioni, sfumature. Il suo sguardo spoglia ogni evento della sua temporalità e spazialità. Dinanzi a lui ogni differenza tra apparenza e essenza, tra fenomeno e idea, tra evento e destino scompare. Il problema del valore e della realtà ha perduto ogni significato, perché il valore crea la realtà, non è più un'interpretazione della realtà. Perciò ogni vera tragedia è un Mistero. Il suo significato reale più intimo è Dio che si svela di fronte a se stesso. Il Dio eternamente muto, irredento, della natura del destino capta la voce del Dio che riposa nell'uomo, quella voce che l'esistenza aveva ammutolito; il Dio immanente richiama alla vita il dio trascendentale. «Poiché Dio non è in grado di volere operare e muoversi senza la creatura, egli vuole farlo nella e con la creatura» dice il manuale della vita perfetta. Hebbel parla di una «incapacità di Dio a tenere un monologo».<sup>126</sup>

Questa citazione, davvero centrale per il tema qui trattato, merita di essere analizzata nel dettaglio. Da un lato appare l'assenza di relativismo della Grazia: come già osservato attraverso le parole di Goldman, la tragedia non accetta vie di mezzo, la redenzione deve essere attuale, totale, e non mediata. Ma questa redenzione non è operata dall'uomo, è un accordo tra il Dio muto – o, se si preferisce, il *Dieu Caché* – e la vita, è il Mistero del Dio che si rivela a se stesso e all'uomo. «Dio deve abbandonare la scena, ma tuttavia deve rimanere spettatore: ecco la potenzialità storica di un'epoca tragica».<sup>127</sup> Lukács, vale a dire, vede nella crisi la possibilità di redenzione nel nome di un Dio che si rivela nella sua assenza, o, il che è lo stesso, nel nome di un nuovo Dio che redime il presente da se stesso. È già qui, molto prima cioè della *Teoria del Romanzo*, che deve essere posto il messianismo di Lukács. La grazia, la redenzione, è pensabile a partire di una crisi vissuta come non-mediabile, non superabile con mezzi umani. Ed è sempre della Crisi,<sup>128</sup> della frattura tra un mondo – un Dio – non redento e un futuro dove l'essenza si traduca finalmente nella vita che la tragedia deve parlare.

---

125 G. LUKÁCS, *AEF*, p. 234.

126 *Ivi*, p. 233.

127 *Ibidem*.

128 Quando si parla di Crisi, di pensiero della Crisi, è sempre opportuno ricordare l'origine greca della parola. κρίσις deriva da κρίνω, cioè giudicare, distinguere. Pensare la Crisi è innanzitutto condannare un'epoca, la crisi è operata dal soggetto, dall'eroe, prima ancora di essere patita. Pensare la Crisi significa vedere la frattura tra il passato e il futuro, distinguerli, appunto.

Il mondo del dramma infatti è il mondo della convergenza dei «già» e degli «ancora», dei «non più» e dei «non ancora» e, inoltre, ciò che noi nel dramma chiamiamo presente è il momento dell'autoriflessione, del futuro che nasce dal passato, da esso si stacca e ad esso si giustappone. La fine di ogni tragedia segna il crollo di un mondo. Il nuovo dramma propone il nuovo in assoluto, il nuovo che deve seguire allo sfacelo del vecchio mondo qualitativamente diverso [...]. Nel *Goetz von Berlichingen* Goethe raffigura il crepuscolo di un mondo e la tragedia erompe proprio e soltanto per il fatto che Goetz si trova ad agire in quel preciso tempo: un secolo o forse una sola generazione prima egli sarebbe stato un eroe leggendario, mentre una generazione dopo forse solo un Don Chisciotte tragicomico.<sup>129</sup>

Per un'altra via trova così giustificazione la sovrapposizione di dramma e tragedia: se la tragedia cerca di giustapporre un futuro redento a un presente asfissiante, e se però, come sostiene Lukács nella *Metafisica della tragedia*, è impossibile per l'uomo vivere all'altezza dell'essenza, l'eroe drammatico, che non accetta di vivere nell'inautentico dell'esistenza, deve necessariamente soccombere. Ed egli giocoforza prova una nostalgia – romantica – per un passato dove almeno l'interiorità, a differenza del dramma moderno, non era drammatica. Le due tematiche si trovano legate in due pagine fondamentali del *Dramma Moderno*:

[Il vecchio dramma] era il dramma dei grandi individui, quello moderno è il dramma dell'individualismo. O: siccome la possibilità di espressione, la valorizzazione della personalità non erano ancora problematiche nella prassi, un individualismo così intenso non poteva costituire, in nessuna forma, il tema di quel dramma, mentre sarebbe diventato il problema fondamentale e centrale del dramma dell'età moderna. Certo, nella maggior parte delle tragedie avveniva che la preminenza, il valore massimale di un individuo, finiva con lo scontrarsi in qualche punto con la realtà esterna, perché l'esistenza non tollera che qualcosa si innalzi fino al vertice più alto delle sue massime possibilità senza annientarsi; questo tuttavia non si collegava mai – almeno a livello consapevole – con il puro e semplice concetto di valore massimale [...]. Da un lato l'istanza di valorizzare la personalità e di mantenerla integra è assurda a consapevolezza fino a rappresentare un problema vitale, mentre il bisogno di affermarle, sentito nella sua tensione nostalgica, è diventato più intenso e più forte; d'altro lato però hanno acquistato sempre maggiore forza proprio quelle circostanze esteriori che precludono per principio la realizzazione di sé [...]; anzi, lo stesso essere in sé comincia a divenire tragico [...]. Ma sempre più forte diventa al contempo la nostalgia dell'uomo che sia capace di strappare ogni vincolo paralizzante – anche se poi costui debba pagare con la sua stessa rovina.<sup>130</sup>

Basterebbe anche solo questa citazione a capire come il romanticismo lukácsiano, profondamente

---

129 G. LUKÁCS, *DM I*, p. 107. È possibile individuare una certa continuità di questo pensiero nel Lukács comunista. Le tre generazioni che Lukács indica – quella di Goethe, la precedente e la successiva – rappresentano tutt'altro che riferimenti casuali: sono tre momenti *fondamentali* nello sviluppo della borghesia, perlomeno stando alle categorie del Lukács maturo: la sua ascesa, la rivoluzione francese e l'ottimismo illuminista, il 1848.

130 *Ivi*, pp. 125-126. lo stesso concetto è ribadito più avanti. «Solo allo stato di nostalgia insorge il presentimento di grandi comunioni, solo nel momento dei grandi incontri patetici e nell'estasi della nullificazione è possibile, anche se per un solo attimo, qualcosa di simile all'ombra dell'avveramento». *Ivi*, p.138.

influenzato da Schiller, si declini in una nostalgia che non è *mai* volontà restauratrice, ma fonte di azione nel presente: nella misura in cui il passato si mostra differente, in un certo senso più autentico, è possibile, sebbene in una forma radicalmente nuova, progettare un futuro – nonostante la certezza della sconfitta. Questa precisazione chiarisce un equivoco altrimenti difficilmente evitabile: la nostalgia autenticamente tragica, in fondo nient'altro che un sostrato per l'azione eroica, una sorta di sua giustificazione aprioristica, non va confusa con la nostalgia rivoluzionaria del naturalismo, tanto nella sua variante socialista che quella – spesso cronologicamente successiva – grettamente conservatrice, incapace di essere autenticamente individualista, incapace di esercitare una vera critica sociale. In una parola: la nostalgia tragica non è la nostalgia piccolo-borghese.<sup>131</sup>

Ai fini di questa trattazione, conviene limitare il discorso ad un solo caso, paradigmatico, che è in fondo stato sempre presente fino a questo momento: Hebbel, il vero padre della tragedia moderna,<sup>132</sup> colui che dell'idea di Crisi del moderno ha dato la lettura più sistematica, metafisicamente più forte. Basandosi sul suo *Moloch*, Lukács riesce a fornire un'analisi di straordinaria lucidità sul tragico in genere, in quello che è forse il passo cruciale dell'intera opera.

[I grandi uomini, gli eroi] si scontrano con la legittimità interna alle medesime condizioni oggettive e qui si spezzano, con la sola differenza che taluno più provocare il destino con azioni coraggiose, mentre in tal altro è necessario semplicemente un passo falso perché sia stritolato. Di grandezza tragica è l'opposizione di significato soggettivo e di significato oggettivo dei grandi uomini, di ciò che essi reputano di loro stessi e del loro ruolo [...] e di ciò che il loro ruolo significa in realtà. Essi credono di mettere in movimento qualcosa sebbene essi stessi – senza saperlo – siano mossi, guidati dalla forza degli eventi. Credono di vivere in armonia con la propria natura individuale, di agire per inclinazione personale e per motivazioni personali, mentre in effetti essi sono semplici esecutori delle necessità storiche. Qualcosa deve darsi necessariamente, e sempre c'è un uomo la cui meta individuale, il cui talento e le cui circostanze vengono a coincidere con queste necessità. Allora costui mette semplicemente in moto ciò che in ogni caso doveva essere messo in movimento, cioè che, semplicemente, aspettava qualcuno che lo muovesse; sicché non ha alcuna importanza chi sia questo qualcuno. Ma costui crede di essere stato l'unico e il vero artefice dell'azione necessaria, anzi la ritiene un mezzo per il raggiungimento del proprio fine, del quale egli stesso è stato a sua volta – per un momento – il mezzo. Così il mezzo si ingrandisce di nuovo, trascende necessariamente chi ha creduto che lo strumento fosse opera sua, anzi stritola colui che lo ha creato ma che vuole contrapporglisi [...]. Di regola i temi hebbeliani sono dunque le epoche di transizione: attimi storici, momenti in cui un mondo crolla e dalle sue rovine inizia a crescere un mondo nuovo; in cui la necessità dello sviluppo storico è più manifesta e anche le azioni di uomini grandissimi sono semplici piccoli anelli della catena della grande regolarità.<sup>133</sup>

Incredibilmente questa pagina, perlomeno a quanto è dato sapere, nonostante la sua importanza non

---

131 Nonostante non si possa ridurre questo complesso tema ad appena uno o più riferimenti, Cfr. G. LUKÁCS, *DM III passim.*, in particolare pp 102-106.

132 Cfr. G. LUKÁCS, *DM II*, p. 61.

133 *Ivi*, pp. 86-87.

è *mai* citata da nessuno studioso di Lukács.<sup>134</sup> Forse anche in questo fatto si nasconde quella stessa *Astuzia della ragione* che traspare senza ombra di equivoco da queste pagine. In fondo è molto più comodo interpretare Lukács scolasticamente, vedendo nel *Dramma moderno* l'influenza di Simmel, ne *L'anima e le Forme* del neokantismo, nella *Teoria del Romanzo* di Hegel, e infine, dopo un lungo calvario spirituale, in *Storia e coscienza di classe* di Marx. Basta anche solo questa pagina per distruggere questa dogmatica divisione. Perché – pur non essendo esplicita – è chiara già nella prima opera lukácsiana l'influenza *decisiva e non accessoria* di Hegel. Quel che qui si vuole difendere è che *non sia possibile intendere il pensiero della Crisi, il problema del dramma, in sintesi la questione della Grazia, senza la Fenomenologia dello Spirito*. La tesi è volutamente esasperata, e sicuramente controintuitiva rispetto alla vulgata classica.<sup>135</sup> Se però si è seguito il ragionamento condotto fino a questo punto, l'importanza di Hegel viene fuori in un certo senso da sé, e si protrae fino ad opere in apparenza così lontane dall'hegelismo, come la *Metafisica della Tragedia*. Il celebre inizio del saggio, di conseguenza, può essere letto differentemente:

Il dramma è un gioco; un gioco tra l'uomo e il destino; un gioco dove Dio è lo spettatore. È soltanto spettatore, e la sua parola e il suo gesto non si mescolano mai alle parole e ai gesti dei giocatori. Su di essi si posano appena i suoi sguardi. «Chi guarda Dio, muore» ha scritto Ibsen; ma può vivere colui sul quale si è posato il suo sguardo?<sup>136</sup>

Il dramma rappresenta la storia dell'uomo, e Dio non ha parte attiva nel processo, come lo stesso

---

134 Si potrebbe obiettare: se non viene citata è per il suo essere solo una pagina, cioè un'eccezione e non un paradigma dell'opera. Fermo restando che anche in quel caso andrebbe spiegata la legittimità dell'eccezione, è possibile mostrare altri luoghi dell'opera, anche molto distanti, dove domina la stessa sensibilità. Un esempio per tutti: «Questo è il nodo astratto del conflitto drammatico: l'uomo non è che il punto di incontro di grandi forze; nemmeno ciò che compie gli appartiene. Anche la sua azione confluisce allora nel sistema di queste forze, sistema che è autonomo e indifferente rispetto a lui e pertanto gli è ostile fino ad annientare la sua volontà. E neppure lo scopo per il quale egli agisce gli appartiene veramente, nello stesso modo in cui permane una parte del grande complesso che lo annienta ciò che egli sente come energia motrice interna. La forza dialettica è contenuta unicamente nell'idea, nell'astratto. Gli uomini sono semplici figure di una scacchiera, la loro volontà è la loro unica possibilità di movimento, ma solo l'eternamente estraneo (l'astratto) riesce a spingerli all'azione [...]. E a ciò si aggiunge la comprensione dell'atto trascendente l'individuale, la forte sensazione della propria astrattezza, di ciò che Rilke ha espresso con grandissima lucidità: "Und ahnend einzusehen wie unpersönlich, / Wie über alle hin das Leid gaschah..."». G. LUKÁCS, *DM I*, pp. 117-118.

135 Tra i tanti esempi disponibili si consideri, a titolo esemplificativo, il parere di Márcus, secondo cui l'opera di Lukács saggista è permeata da una polemica inequivocabile (sic!) contro la concezione hegeliana dello spirito. Per dimostrare questa tesi, egli propone i passi più kierkegaardiani de *L'Anima e le Forme*, estratti dal saggio su Kierkegaard e dalla *Metafisica della Tragedia*. Cfr. MÁRKUS 1978, pp. 86-87. Si può osservare come l'esaltazione dell'importanza del singolo, kierkegaardiana quanto si vuole, non conduce *ipso facto* a una polemica contro Hegel. Rispondere in maniera dettagliata all'osservazione di Márcus richiederebbe purtroppo un dibattito che condurrebbe molto lontano dagli obiettivi di questa tesi. Non è però forse del tutto inutile far notare che con queste considerazioni non si voglia fare di Lukács un hegeliano di ferro fin dai ventun anni: molto più semplicemente, si vuole sostenere che Hegel rappresenti un termine di confronto fondamentale e costante della sua produzione, molto meno polemico di quanto si tenda a pensare.

136 G. LUKÁCS, *AEF*, p. 231.

Lukács aveva ribadito a più riprese,<sup>137</sup> e con lui la critica moderna, ad esempio Fehér.<sup>138</sup> Ma lo sguardo di Dio si posa sull'uomo, e concede la vittoria a colui il quale è il vero interprete dello Spirito nel suo progredire, per poi distruggerlo. De Feo, probabilmente – ma la questione è secondaria – senza aver presente la pagina riportata del *Dramma Moderno*, commenta alcuni dei nodi cruciali de *L'Anima e le Forme* confermando la linea interpretativa qui individuata, affermando cioè che gli uomini che vogliono ribellarsi al fato della trascendenza vi possono riuscire non in quanto uomini, bensì in quanto dei, in quanto cioè in loro agiscono gli dei della storia, il divino trascendentale presente nell'uomo.<sup>139</sup> A conferma della bontà dell'interpretazione suggerita vi è una importante pagina della *Teoria del dramma moderno* di Szondi, opera che vede Lukács tra le fonti principali:

[L'identità] fra autore, spettatore e *dramatis personae* diviene possibile perché i soggetti del dramma sono sempre proiezioni del soggetto storico: essi coincidono con lo stato della coscienza. In questo senso ogni vero dramma è lo specchio del suo tempo, e nei suoi personaggi si riflette quello strato sociale che forma per così dire l'avanguardia dello spirito oggettivo.<sup>140</sup>

Quel che l'opera di Hebbel dimostra è che ad essere in gioco nel dramma è la storia dello Spirito: nella misura in cui il momento storico attuale vuole essere superato, lo Spirito, Dio, la Storia, l'Umanità, il nome usato non è importante, *elegge* i suoi interpreti, che condurranno a compimento la Storia come sempre è successo. La Grazia, il miracolo della Grazia, con Hebbel si rivela un processo di elezione indipendente dalla volontà umana: l'uomo ascolta il proprio destino, *il demoniaco al proprio interno*,<sup>141</sup> e solo se ha ricevuto la Grazia riuscirà a cambiare la storia, a redimere il presente, per poi essere abbandonato dallo Spirito una volta assolto il proprio compito. Il dramma rappresenta la lotta di volontà umane, ma una di queste, necessariamente, *nella misura in cui il presente vuole e deve essere redento*, risulterà vincente e sarà distrutta dalla sua stessa vittoria.

137 Cfr. ad esempio *DM I*, pp. 27-29.

138 Cfr. FEHÉR 1978/b, p. 251.

139 Cfr. DE FEO 1971, p. 106.

140 SZONDI 2000, p. 69. A conclusione del saggio, Szondi nomina espressamente il *Zur soziologie des modernen Dramas* tra le opere che hanno fornito molte delle nozioni decisive utilizzate nel suo studio. Cfr. *Ivi*, p. 136. È impossibile non riconoscere nella caratterizzazione del dramma naturalista di Szondi un chiaro tributo al terzo volume dell'opera di Lukács, nella misura in cui appaiono argomentazioni simili e funzionali agli stessi obiettivi. Molto significativa da questo punto di vista la definizione secondo cui nel dramma naturalista «Scendendo i gradini della scala sociale, si scoprivano elementi arcaici nel presente; si faceva girare indietro la lancetta sul quadrante dello spirito oggettivo, e così facendo l'adepto del naturalismo diventava un autore “moderno”». Cfr. *Ivi*, p. 69. Szondi difende l'idea, già analizzata in precedenza, secondo cui le classi subalterne non possano avere dramma, e l'argomentazione è funzionale a mostrare l'aspetto caratteristico della crisi del dramma moderno: la lotta con lo Spirito Oggettivo deve essere condotta dalla classe egemone, sebbene in crisi.

141 Parlare del demoniaco richiederebbe probabilmente una tesi a parte. Per quanto riguarda *Il Dramma Moderno*, Cfr. almeno *DM I*, p. 112, p. 134, *DM II*, p. 69, p. 80, p. 86. Il tema non si limita al dramma: tanto ne *L'anima e le Forme* che nella *Teoria del Romanzo* il demonico ha un ruolo fondamentale, così come nel *Dostoevskij* e altrove.

Il dramma è lo spettacolo allestito dallo Spirito nel suo conoscersi. Se l'interpretazione suggerita è corretta, trovano risposta molti degli interrogativi posti da Lukács e rappresentati dalla figura di Hebbel. Si proceda con ordine.

Innanzitutto, viene risolta la questione della relazione tra destino, colpa, responsabilità e espiatione. Hebbel – e con lui Schiller, per quanto con una forte connotazione moralisticheggiante, Schopenhauer, Schelling, e soprattutto Hegel – cessa di interpretare la colpa come peccato, leggendolo come «il necessario correlato di ogni darsi umano».<sup>142</sup> Qui Lukács cita Hegel esplicitamente, ricordando il suo considerare la dicotomia di colpa e non colpa errato da un punto di vista davvero tragico.<sup>143</sup> Nell'ottica della Grazia ciò è necessario: si può essere scelti come interpreti dello Spirito, ma non si può esser colpevoli di un'azione necessaria metafisicamente e corrispondente al proprio destino. Così come non si può essere giudicati colpevoli per l'altrettanto necessaria sconfitta.

Ma il mondo è governato da una inesorabile necessità, nessuno è padrone del proprio destino, tutti devono assolvere il compito loro assegnato; gli uomini, inoltre, sono spinti da indomabili forze esterne e interne [...]. Questi uomini sono determinati a tal punto che è quasi impensabile poterli giudicare dal punto di vista etico. Poiché la morale può avere un significato solo in uomini in cui il fare e il non fare una data cosa dipenda da una loro libera scelta. Già da tempo i poeti drammatici avevano avvertito come la «colpa tragica» tradizionale si fosse sempre più problematizzata dal momento in cui nei loro drammi essi avevano ricercato la necessità della vita moderna [...]. Nei drammi di Hebbel il concetto di colpa è sconosciuto e se talvolta egli, adoperandone l'espressione, lo usa, in lui esso assumeva un significato molto diverso. Il vero rapporto tra colpa e punizione ha due – sottintesi – postulati ideologici: l'ordine cosmico etico e la libertà della volontà. Da entrambi i fe di dell'uomo moderno esce sempre più scossa, ma senza questa fede è impossibile interconnettere la colpa e la punizione [...]. È difficile definire la nuova unità che «tiene insieme» il mondo in sostituzione dell'ordine cosmico morale.<sup>144</sup>

Mancando il collante etico, che Hebbel rifiuta con spietata coerenza,<sup>145</sup> ed essendo perso qualunque altro fondamento equivalente – principalmente quello religioso, ad esempio attraverso la teoria del peccato<sup>146</sup> – la tragedia si trova di fronte ad un autentico impasse: è questo il punto in cui Hebbel si ferma, in cui smette di indagare e si arrende con stupore quasi religioso,<sup>147</sup> ed è questo il punto in

---

142 G. LUKÁCS, *DM II*, p. 36.

143 Pochi anni dopo, in una lettera a Leopold Ziegler, tra le altre cose padre di quella dicotomia tra *Kultur e Zivilisation* che avrebbe fondato uno dei dibattiti filosofici più importanti del secolo, Lukács, pur affermando una somiglianza di metodo tra i rispettivi lavori estetici *per il loro provenire da Hegel e Schelling, Schopenhauer e Hartmann*, sottolinea come – e qui sta la differenza fondamentale tra i due – la colpa rimanga legata al fenomeno, mai all'essenza, al tragico. Cfr. GYÖRGY LUKÁCS, lettera a Leopold Ziegler di metà luglio 1911, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, pp. 239-241.

144 G. LUKÁCS, *DM II*, pp. 71-72.

145 Cfr. *Ivi*, pp. 78-79 e pp. 89-90.

146 Cfr. *Ivi*, p. 78.

147 Cfr. *Ivi*, p. 72.

cui la sua indagine deve essere continuata.<sup>148</sup> Ma parlare di etica, continuando con l'interpretazione suggerita, significa parlare non tanto – o non solo – di morale, quanto di Spirito Oggettivo, il che si traduce nella lotta – necessaria – di un individuo contro le sue sostanzializzazioni, contro le istituzioni,<sup>149</sup> in quello che rimane sempre il movimento dello Spirito nella storia:

Se relative sono la grandezza o la piccolezza, il formato degli uomini, altrettanto relative sono le istituzioni. Qui però la relatività si situa nella loro stessa giustizia o ingiustizia, nell'incongruenza assolutamente assurda della loro forza reale. Si situa nella terribile energia potenziale dei rapporti esistenti, che pochi forti intelletti cercano inutilmente di penetrare. Sicché contro questa energia continuano ad infrangersi tutti gli assalti fintantoché non soggiunge il momento in cui l'istituzione cede il posto ad un'altra istituzione, la quale a sua volta, col passare del tempo, diventerà altrettanto assurda. Così i cittadini vanno a fondo sotto il peso di un senso dell'onore invecchiato ed inutile, così la legittimità infuria nei drammi cortigiani di Hebbel [...]. In Hebbel anche qui, come sempre, due necessità si fronteggiano: l'uomo è spinto dalla sua stessa natura a lottare contro l'esistente, ma l'esistente è ancor meno colpevole se schiaccia colui che sfrontatamente si arrischia ad avvicinarlo. La tragedia è originata dal puro essere, dall'esistere, dall'individuazione, nonché dalla libertà insista nella capacità di movimento del singolo uomo [...]; e tuttavia, sebbene il tutto sia mosso da altre regole diverse da quelle dell'uomo, una parte del tutto resta e quindi lo scontro è inevitabile.<sup>150</sup>

#### 2.4. Ibsen, Ernst e la problematizzazione del dramma moderno.

Nonostante sia Hebbel il padre del dramma moderno, la sensibilità moderna non riesce a riconoscersi fino in fondo nelle sue tragedie: alla borghesia contemporanea a Lukács manca del tutto questa relazione profonda col destino, questa lotta disperata ed eroica con/contro lo Spirito Oggettivo, questa volontà di redenzione. In una sola espressione, manca la possibilità alla Grazia di realizzarsi, tanto meschina e triviale appare l'esistenza. È per questo che non nel *Moloch*, non nella *Maria Maddalena*, ma nella produzione di Ibsen che la borghesia può riconoscere un suo specchio, meno monumentale ma più sincero, in drammi che sorgono a partire da situazioni così banali come possono essere un indebitamento (*Casa di bambola*), la perdita di un manoscritto (*Hedda Gabler*) o

148 Cfr. G. LUKÁCS, *DM II*, p. 63. Un esempio di continuità della linea hebbeliana, per quanto riguarda il legame tra colpa e destino, è rappresentato da Paul Ernst. «L'uomo sa del suo destino, e questo suo sapere egli lo chiama colpa. Poiché egli sente come una sua azione ciò che gli doveva accadere, ritaglia in Sé con contorni marcati tutto ciò che casualmente è accaduto nell'ambito fluido della sua casuale compagine esistenziale. Egli lo rende necessario, crea dei limiti attorno a sé, se li crea da solo. Infatti, guardando dall'esterno, non c'è colpa alcuna, perché non può esserci [...]. Ma per mezzo della colpa l'uomo dice di sì a tutto ciò che gli è accaduto e poiché lo sente come una sua azione e come propria colpa, se ne impadronisce e forma la sua esistenza, mentre pone la sua tragedia, scaturita dalla propria colpa, come confine tra la sua esistenza e il tutto». G. LUKÁCS, *AEF*, pp. 249-250.

149 Hebbel ovviamente non è il primo a fare della lotta contro lo Spirito Oggettivo un tema fondamentale della tragedia: considerazioni molto interessanti da questo punto di vista possono essere incontrate nel *Le dieu caché* di Goldmann, dove argomenta che sia insita nell'idea stessa di tragedia l'opposizione all'intramondano in quanto tale: l'eroe rifiuta di adeguarsi al contingente, al relativo. Goldmann non pone la questione in termini così hegelianeggianti, ma l'estensione pare lecita. Cfr. GOLDMANN 1959, p. 66.

150 G. LUKÁCS, *DM II*, pp. 88-89.

l'inquinamento di una stazione balneare (*Il nemico del popolo*).

Anche quel Jarl di Ibsen, che sognava sempre di essere un re e poteva esserlo soltanto nei suoi sogni, spera che lo scontro delle forze arrechi un giudizio divino, una sentenza sulla verità ultima. Ma il mondo attorno a lui percorre le proprie strade, senza badare a domande e risposte. Tutte le cose sono diventate mute, gli scontri dispensano indifferentemente lauro e ignominia. Il corso del destino non riecheggerà più di aperti giudizi divini, espressi in chiare parole: il Tutto è stato richiamato alla vita dalla loro voce, ora deve continuare a vivere da solo, la voce giudicante ammutolisce per sempre.<sup>151</sup>

In relazione a questo brano, Goldmann pose il problema della tragedia in questi termini:

Le problème central de la pensée tragique, problème que seule la pensée dialectique pourra résoudre sur le plan en même temps scientifique et moral, est celui de savoir si dans cet espace rationnel qui a, définitivement et sans possibilité de retour en arrière, remplacé l'univers aristotélicien et thomiste, il y a encore un moyen, un espoir quelconque de réintégrer les valeurs morales supra individuelles, si l'homme pourra encore retrouver Dieu ou ce qui pour nous est synonyme et moins idéologique: *la communauté et l'univers*.<sup>152</sup>

La risposta al problema, nel passaggio da Hebbel a Ibsen, ma in realtà anche già nel primo, non può che essere negativa. Hebbel riusciva a vedere in ogni cosa, persino nella propria vita, nient'altro che tragedia:<sup>153</sup> ma che succede se si è coerenti fino in fondo con la sua prospettiva, se, come appunto fa Ibsen, si fa della mancanza di accordo tra destino e mondo, non un risultato ma una premessa? Se la Grazia non elegge i suoi rappresentanti, se la stessa lotta contro il mondo si rivela sterile, se l'incomunicabilità si rende paradigmatica, a quali sbocchi può condurre la tragedia?

L'eroismo incrinabile e solido nonostante i forti dubbi relativizzanti e quindi corrosivi, quell'eroismo insomma che aveva informato di sé il lavoro di tutta la vita di Hebbel, in Ibsen si era già molto indebolito [...]. Infatti i conflitti che, presi in sé, sono tragici cominciano a perdere la loro tragicità per la debolezza e inferiorità delle medesime forze messe in opposizione. La loro energia, però, pur riuscendo a schiacciare gli uomini, è troppo grande perché il tutto possa suscitare un effetto cosmico. Nella maggior parte le tragedie moderne, dunque, non si compiono in forme tragiche, ma sono sostanzialmente tragicommedie [...]. Il tragico per lui [per Ibsen] continua infatti a situarsi nella fatalità e giacché questa sua intuizione è già una soluzione impostagli dalla vita, in essa permane una traccia di ciascuna esperienza che l'ha provocata: la sensazione di mille ovvietà, ovvero della trivialità della vita moderna. Ma in essa non c'era già più niente che fosse una forza assoluta da poter opporre a queste forme di esperienza così terrestri.<sup>154</sup>

È come se Lukács facesse sue le parole di uno dei più bei personaggi femminili di Ibsen, l'Helene

---

151 G. LUKÁCS, *AEF*, pp. 234-235.

152 GOLDMANN 1959, p. 45.

153 *Cfr.* G. LUKÁCS, *DM I*, pp. 67-78.

154 G. LUKÁCS, *DM II*, pp. 116-118.

Alving degli *Spettri*, nel momento in cui leva la sua accusa contro lo sterile idealismo del pastore Manders:

Sì, voi, e sapete quando? Quando mi avete costretta a forza, sì, a forza, sotto il giogo di quelli che chiamavate i miei obblighi e i miei doveri... quando avete esaltato e celebrato la bontà di tutto quello contro cui io, contro cui la mia anima si rivoltava e si ribellava come contro qualcosa di orribile, di ripugnante...! E allora m'è venuta la voglia, o diciamo meglio ho sentito la necessità di esaminare un po' da vicino quei vostri insegnamenti e quei vostri principi, di vedere cosa li teneva su, come stavano cuciti insieme... mi bastava trovare un punto, un nodo solo cui dare una tiratina per vedere un po' di che stoffa erano fatti... ma appena l'ho tirato, quel nodo si è strappato e subito ha ceduto anche tutto il resto - e allora mi sono accorta che era solo una cucitura a macchina, artificiale e neanche tanto solida.<sup>155</sup>

Il dramma, vale a dire, si risolve in un genere artistico insoddisfacente in quanto le forme, pur sorte dalla vita, non riescono a donarle senso, elevando così il suo *J'accuse* – contro la vita e *quindi* contro la borghesia – nella misura in cui fallisce.<sup>156</sup> A questo punto non serve più seguire gli ulteriori sviluppi del dramma moderno, dato che Hebbel e Ibsen rappresentano per gli scopi di questo lavoro tutto ciò di cui si ha bisogno.<sup>157</sup> *Il Dramma Moderno e la Metafisica della Tragedia* mostrano il paradosso – che non può essere risolto attraverso mezzi puramente tragici, come dimostra l'accostarsi di Ibsen alla tragicommedia – dell'impossibilità di una redenzione nella storia, nella misura in cui lo spettacolo da cui Dio è scomparso, ma in cui sussiste come spettatore, non offre attori capaci di incarnare la Grazia. Tutto ciò è espresso in pagine molto belle dell'*Anima e le Forme* che meritano di essere riprodotte, sia pure in parte:

Eppure in questo mondo esiste un ordine nascosto, una composizione delle confuse volute delle linee. Ma è l'ordine indefinibile di un tappeto o di una danza: sembra impossibile individuare la sua intenzionalità e ancor meno possibile rinunciare a trovarla; è come se tutto il tessuto arruffato delle linee aspettasse immobile una sola parola, per diventare chiaro, univoco e comprensibile, come se qualcuno, questa parola, l'avesse sempre sulla punta della lingua – eppure ancora nessuno l'avesse pronunciata. Sembra che la storia sia un profondo simbolo del destino: della sua casualità conforme a una legge, del suo, in ultima analisi, sempre giusto arbitrio e della sua tirannide.<sup>158</sup>

La storia come tribunale del mondo, ma tribunale di cui si contesta la giurisdizione e lo stesso giudizio. La dimensione storica, indispensabile per il sorgere del dramma borghese, ne rappresenta

---

155 H. IBSEN, *I capolavori*, Roma: Newton Compton, 2011, pp. 248-249.

156 Considerazioni molto simili sono presentate da Fehér. Cfr. FEHÉR 1978/b, p. 251.

157 Il terzo libro sul dramma moderno, il cui tema principale è rappresentato dalla negazione del dramma naturalista, è interessante per la sua critica serrata e puntuale dell'ideologia piccolo-borghese. È in questa parte dell'opera, più che nelle precedenti, che è possibile incontrare feconde analogie e differenze con il Lukács della maturità: basti pensare alla pur breve analisi dell'opera di D'Annunzio, alla relazione col socialismo, o ai sorprendenti punti di contatto con Adorno. Si tratta di temi che, per quanto fecondi, esulano dai limiti di questa trattazione.

158 G. LUKÁCS, *AEF*, p. 252.

al contempo il limite.<sup>159</sup> La morte, di conseguenza, appare come l'unica, paradossale redenzione, per quanto insufficiente.

Gli eroi aspettano la morte, la redenzione dall'esistenza non solo con rassegnata disperazione, ma anche coperti di fango ed estranei a se stessi. Gli eroi dei *Trauerspiele* muoiono sempre appagati, già viventi nella dimensione della morte; ma qui la morte non è l'esaltazione assoluta dell'esistenza, la prosecuzione diretta del suo giusto cammino, ma è come un venir sottratti all'umiliazione, alla realtà impura, è l'anima che ritorna in se stessa da un'esistenza estranea [...]. [L'eroe] sa che tutte le battaglie e tutte le umiliazioni sono necessarie per la sua essenza, per il suo manifestarsi, per la sola redenzione possibile. Eppure questa sola redenzione possibile non è quella vera: questa è la più profonda delusione della sua anima [...]. La storia, per mezzo della sua realtà irrazionale, impone all'uomo la dimensione della pura generalità, non gli consente di esprimere la sua propria idea, che, su un altro piano, è altrettanto irrazionale: dal loro contatto scaturisce una reciproca estraneità: la dimensione della generalità. La necessità storica è, tra tutte le necessità, ancora la più prossima all'esistenza.<sup>160</sup>

In questo modo si assiste a un cortocircuito, a una «dissonanza metafisica» tra storia e esistenza, e quello stesso processo di elezione dello Spirito, che sceglie gli individui capaci di realizzare la storia, di operare la Grazia, si rivela nel suo aspetto più grottesco, come mostra l'opera dell'autore che Lukács giudica il più grande tra i contemporanei, vale a dire Paul Ernst.<sup>161</sup> La tragedia si dimostra incapace di introdurre davvero la Grazia per tutti i motivi riportati finora, e a nulla vale il manifesto kantismo dell'ultimissima pagina de *L'Anima e le Forme* per chi non riesce davvero a riconoscersi in un'etica puramente kantiana,<sup>162</sup> come poi capiterà allo stesso Lukács pochi anni dopo:

Ernst pone questo mondo chiuso, finito, superiore, come un ammonimento e un richiamo, come luminoso punto di riferimento per il cammino degli uomini, senza curarsi della sua realizzazione effettiva. La validità e la forza dell'etica sono indipendenti dal loro essere rispettate. Perciò soltanto la forma purificatasi sino all'eticità – senza per questo divenire cieca e povera – può dimenticare l'esistenza di ogni problematicità e bandirla per sempre dal suo regno.<sup>163</sup>

Il paradosso dell'etica tragica – sostiene a tal proposito Alexander Radnóti – è la sua inattuabilità.<sup>164</sup> Se la tragedia fallisce non per motivazioni meramente tecniche, ma per un dissidio metafisico che non è capace di superare, se la Storia non può essere riconosciuta fino in fondo come tribunale nella misura in cui cessa di offrire una autentica consolazione, se insomma la Grazia non riesce a crearsi

---

159 Cfr. FEHÉR 1978/b, p. 264.

160 G. LUKÁCS, *AEF*, pp. 256-257.

161 Cfr. *Ivi*, p. 259.

162 Risulta difficile da questo punto di vista discordare da Matassi, il quale legge questo carattere consolatorio della proposta lukácsiana come negazione del valore tragico. Cfr. MATASSI 2011, p. 97.

163 G. LUKÁCS, *AEF*, p. 262.

164 Cfr. RADNÓTI 1978, p. 297.

un autentico spazio di effettiva messa in opera; se, per usare un'espressione di un altro autore amato da Lukács, vale a dire Kleist, «il paradiso è serrato e il Cherubino ci sta alle spalle», allora «noi dobbiamo fare il viaggio intorno al mondo e vedere se si trovi forse qualche ingresso dal di dietro».<sup>165</sup> Nella decadenza (della borghesia) si nasconde un'altra decadenza (della tragedia), per dirla con Fehér.<sup>166</sup> Il che è lo stesso che affermare con Cometa che, per quanto grandiosa e in fondo riuscita sia la ricostruzione del dramma moderno nella prima opera di Lukács, più complicato, si potrebbe dire destinato al fallimento, appare il discorso se si sostituisce all'aggettivo “moderno” quello di “contemporaneo”.<sup>167</sup> E la ragione, a ben vedere, risiede in una problematica di filosofia della storia. Un'ottima sintesi di queste posizioni la offre Boella: il decadimento del dramma moderno va letto nei termini non simmeliani bensì hegeliani di un inquadramento del rapporto di soggetto e oggetto nella dimensione dell'oggettivazione storica, in quanto problema della loro estraneazione reciproca.<sup>168</sup> Più di tante considerazioni, vale la pena di riportare un estratto della corrispondenza tra Lukács e Ziegler:

Voglio soltanto indicare ancora un punto importante: la Sua concezione del tragico in rapporto alla cultura, secondo cui il tragico elevato a norma «sarebbe identico con il ritorno allo stato di natura appena abbandonato». La mia concezione del tragico si situa *al di là* della cultura [...], non prima della cultura; il tragico è negazione della vita empirica – ma sia di quella «naturale» che di quella culturale. In una parola: il tragico (in senso proprio, non come metafora) per me non può essere un concetto di filosofia della storia.<sup>169</sup>

Se il tragico non è un concetto di filosofia della storia, come può offrire una vera soluzione al movimento storico concreto quando questo si arena? Come può sperare di incontrare la Grazia all'infuori dell'inautentica redenzione di una morte beffarda, che si limita alla sterilità di un grido rivolto contro Dio e/o la società? A questo punto, è necessario abbandonare il terreno di purissima essenzialità della tragedia per accettare l'irrazionalità del mondo, seguire la pista indicata da Ibsen, in direzione non tanto della tragicommedia quanto dell'altro genere di dramma fin qui mai nominato, il dramma non-tragico.

---

165 H. VON KLEIST, *Il teatro delle marionette*, Genova: Il Melangolo, 2005, p. 17.

166 Cfr. FEHÉR 1978/b, p. 267. lo stesso Fehér in un altro saggio ribadisce la stessa tesi con un accostamento cronologicamente quantomeno discutibile, ma in ogni caso affascinante, ponendo questa tesi come una sorta di risposta *ante litteram* alle analisi weberiane. Cfr. FEHÉR 1978/a, p. 173.

167 Cfr. COMETA 1999, p. 31.

168 Cfr. BOELLA 1977, p. 30.

169 GYÖRGY LUKÁCS, lettera a Leopold Ziegler di metà luglio 1911, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 241.

### 3. IL DRAMMA NON-TRAGICO E LA GRAZIA

#### 3.1. *Il dramma non-tragico ne Il dramma moderno*

Generalmente si tende a porre il problema del dramma non-tragico, o del *romance*<sup>170</sup> – Lukács assume i due concetti come identici<sup>171</sup> – nei termini di una risposta, di una negazione o di un superamento della *Metafisica della Tragedia*, come ad esempio scrive di Di Giacomo.<sup>172</sup> Una simile operazione è assolutamente legittima, e verrà inevitabilmente riproposta anche in questo lavoro. L'unica cosa che è bene notare è come forse non sia corretto porre la questione in termini troppo banalmente evolutivi, come se Lukács nel 1911, subito dopo aver pubblicato *L'anima e le Forme*, si fosse reso conto di aver commesso un errore e di aver trovato la soluzione attraverso il primo dei saggi che compongono – nell'edizione italiana – gli *Scritti sul Romance*, vale a dire *Il problema del dramma non-tragico*. Ha totalmente ragione, anzi, Matassi nell'invertire i termini della questione: il dramma della grazia – altro sinonimo lukácsiano per indicare il medesimo genere – dimostra come sia errato sostenere un pantragismo lukácsiano, come molta critica insiste invece a fare.<sup>173</sup> Vale a dire: gli *Scritti sul romance* non confutano la *Metafisica della tragedia*, quanto l'idea stessa che sia possibile leggere Lukács semplicemente come un pensatore tragico. La questione è in realtà più sfumata: la riflessione sul dramma non-tragico non solo completa quella sulla tragedia, e in più di un senso le si oppone, ma *la accompagna sin dagli esordi del pensiero lukácsiano*: essa è già presente ne *Il Dramma Moderno*.<sup>174</sup> Un buon punto di partenza, pertanto, consiste nel vedere come

---

170 La definizione di *Romance*, come di buona parte delle categorie lukácsiane, molto semplicemente manca. Per avere un'idea della complessità della questione, su cui non si ha la competenza per intervenire, si rimanda a COMETA 2012, p. 35n. Cometa specifica come di Lukács delle categorie di *romance* e di non-drammatico sia talmente vasto da abbracciare drammi che si avvalgono di principi stilistici opposti, quando non antitetici.

171 Sebbene Lukács insista a più riprese sull'equivalenza dei due termini, vi è un motivo molto banale per il suo preferire l'espressione *romance* rispetto a quella di *dramma non-tragico*: per evitare le infinite discussioni che l'uso di una categoria definita negativamente comporta. Cfr. G. LUKÁCS, *Scritti sul Romance*, a cura di M. Cometa, Palermo: Aesthetica edizioni, 1995, p. 78, in seguito indicato con G. LUKÁCS, SR.

172 Cfr. DI GIACOMO 1994, p. 16.

173 Cfr. MATASSI 2011, p. 97.

174 Anche qualora non si volessero accogliere gli spunti che pure *Il dramma moderno* offre, per il loro essere, in fondo, poco più che indicazioni, non è possibile obiettare nulla di fronte ad una lettera di Lukács datata 9 ottobre 1910, anteriore cioè rispetto alla pubblicazione, ma non alla stesura, dei saggi che compongono *L'anima e le forme* – di cui oltretutto discute nella stessa lettera. Qui Lukács afferma: «ho due progetti: [...] 2. *Agathon. Zwei Gespräche über das Märchendrama*, in cui abbozzerei un nuovo genere letterario (come per esempio ho già fatto nel *Philippe*). Il dramma tardo, fine del dramma: quel che viene in Grecia dopo Sofocle, con una parte della psicologia presente in Euripide e Agatone (non sappiamo nulla di lui: per questo vale come titolo). In Inghilterra dove Shakespeare finisce (*Tempesta*), Breaumont-Fletcher, Ford, ecc. viene chiamato romanticismo; è presente anche in Spagna; oggi *Pippa tanzt*, Strindberg, Trauerspiel, ecc. E soprattutto: il dramma indiano. Dove la filosofia ha già inghiottito il tragico, o le asprezze tragiche si sono smussate da se stesse. Saggezza e decoratività. Una trascendenza diversa che nel dramma: qui sprizza come una scintilla da una collisione, là tutto è come un'antica vetrata: figure e azione – ma trasparente. Il più importante è quello indiano [...]». GYÖRGY LUKÁCS, lettera a Leo Popper del 9 ottobre 1910, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 157. L'importanza di queste considerazioni è chiara per il lettore degli *Scritti sul romance*, ma emergerà anche nel corso della trattazione.

il problema del *romance venga* affrontato in quest'opera. Parlando dei drammi di Hauptmann, e in particolare del suo *Und Pippa tanz*, afferma:

La loro unica grande dissonanza stilistica, il voler esprimere sentimenti non drammatici in forma drammatica, è, quasi senza eccezioni, una dissonanza comune a tutta la drammaturgia contemporanea. Molti hanno oggi l'impressione che non si tratti soltanto di dissonanza quanto piuttosto di un nuovo sentimento in cerca di un nuovo modo di espressione, della nascita di un qualcosa di nuovo che non ha forse nulla in comune con ciò che da secoli (si potrebbe dire da millenni) si è chiamato dramma, se non la forma dialogica e la rappresentazione immediata dei personaggi. Tale dissonanza non risiederebbe allora nei drammi stessi, bensì solo nel fatto che essi non sono più afferrabili dal concetto di dramma in cui ingiustamente vogliamo costringerli.<sup>175</sup>

Vi è chiaramente molta esagerazione nelle parole di Lukács, ma il brano è per gli scopi di questa tesi significativo. Lukács avverte i limiti del *suo* – l'uso della prima persona plurale nella citazione riportata è fuorviante e indicativo allo stesso tempo – concetto di dramma: l'averlo avvicinato troppo alla tragedia rende non pienamente intelligibile la produzione di autori quali Hauptmann, appunto, ma anche Strindberg, Bernard Shaw e Maeterlinck. Nel 1909 Lukács non conosce ancora quello che eleggerà l'esempio più perfetto di dramma non-tragico, vale a dire l'*Arianna a Nasso* di Ernst, che leggerà solo alla fine del 1911, e per questo trova giustificazione il suo spaesamento di fronte alla drammaturgia a lui più contemporanea. Quel che avverte nelle loro opere è un significativo cambio di paradigma, quasi di sensibilità, in relazione a uno dei concetti fondamentali della tragedia, cioè il destino.

La svolta è segnata da *La Sagesse et la Destinée*, l'opera in cui Maeterlinck usa il profeta del destino invincibile per diffondere con identico vigore la fede opposta nell'inesistenza di un fato invitto [...]. Così, contemporaneamente, fa la sua prima apparizione un'altra figura della sua tipologia umana: il saggio [...]. Chi è il saggio? Eroe negativo o, detto con una formula abbastanza esatta e per noi esauriente: è l'uomo non tragico. È l'uomo la cui presenza impedisce da sola la tragedia, sebbene proprio grazie a lui possa accadere tutto, è l'uomo che se fosse comparso sulla soglia della casa degli Atridi avrebbe spezzato la ininterrotta catena di vendette [...]. Maeterlinck è stato il primo – se si eccettua Bernard Shaw – che abbia parlato con grande insistenza dell'unica forza idonea ad annullare e vanificare la tragedia: la forza del comprendere-tutto [...]. Qui non si intende affatto l'indolenza, squallida o cinica che possa essere, qui si tratta dell'impossibilità congenita, costitutiva del tipo più alto, più forte e straordinario dell'umana gerarchia di incorrere nella tragedia.<sup>176</sup>

Il tema dell'impossibilità dell'uomo saggio nella tragedia compare anche in altri luoghi.<sup>177</sup> Il saggio è colui che nega il destino, che non avverte la tragedia come tale, che non può sentire la sua essenza posta in gioco. È per questo, se si uniscono anche considerazioni precedenti, che è possibile

175 G. LUKÁCS, *DM III*, p. 281.

176 *Ivi*, pp. 170-171.

177 *Cfr.* ad esempio G. LUKÁCS, *DM I*, p. 48.

avvicinare anche Ibsen al dramma non-tragico: il Peer Gynt – che pure non viene chiamato dramma non-tragico come avverrà in seguito, bensì tragicommedia – «segna la trasformazione dell'idealista moderno in eroe tragicomico»,<sup>178</sup> perché non si riesce più a capire dove finisca la tragedia e dove inizi la commedia. La crisi che la tragedia manifesta è così portata alle sue estreme conseguenze: non si riesce più a credere fino in fondo ad essa. La tragedia non può più redimere, perché, come il saggio mostra e come l'eroe tragicomico teme, non vi è qualcosa che rappresenti *assolutamente* una tragedia, per cui valga la pena rischiare o sacrificare la propria esistenza: il tragico scade a punto di vista.<sup>179</sup> Lukács non riesce qui ad affermare questo concetto con piena consapevolezza, data la mancanza di un'opera non tragica che possa dirsi esemplare,<sup>180</sup> eppure a ben vedere già traspare in considerazioni come la seguente:

Sacrificando completamente l'elemento drammatico, Strindberg riesce a trovare in questo caso una forma unitaria, la forma del mistero favoloso della vita, che dal punto di vista storico ricorda un poco la poesia dialogata, pensata per la scena quale appare nelle epoche di decadenza che seguono le grandi epoche drammatiche (così verso la fine dell'epoca elisabettiana è sorta quella particolare forma drammatica che nella storia letteraria ha assunto il nome di *Romance*).<sup>181</sup>

Non serve esagerare l'importanza di questi estratti, che in realtà rappresentano poco più di casi isolati all'interno de *Il Dramma Moderno*.<sup>182</sup> Essi però testimoniano il germe di quella impossibilità di vivere tragicamente, che Lukács non tematizza e che però avverte. È perciò lecito chiedersi perché quelle che vengono viste appena come possibilità, oltretutto esterne al “vero” dramma, come definisce la tragedia, diventino a distanza di pochi anni una realtà. Qui come in tanti altri casi, la biografia di Lukács viene in aiuto. Le riflessioni di Lukács sul dramma non-tragico iniziano nel 1911, anno non solo della lettura dell'*Arianna a Nasso* di Ernst, ma soprattutto del suicidio di Irma Seidler. La morte della giovane amata porterà Lukács ad una radicale riconsiderazione della Grazia, intesa non più come un complicato gioco tra destino, essenza, mondo, storia e Dio, bensì come Bontà, come dono.<sup>183</sup> Una sola citazione per tutte, del 24 ottobre 1911:

Ho sempre la sensazione che la felicità sarebbe il miracolo, la soluzione e la redenzione. È frivolezza, questa – o stanchezza? In ogni caso significa che tutte le conseguenze pessimistiche che ultimamente ero propenso a trarre devono essere annullate; se la felicità è *pensabile*, allora non è

---

178 G. LUKÁCS, *DM II*, p. 123.

179 Ivi, p. 124.

180 Lukács non ha mai apprezzato particolarmente Bernard Shaw, e in Maeterlinck, Hauptmann e Strindberg evidenzia problemi formali non secondari. Per quanto riguarda quest'ultimo, esemplare è un saggio a lui dedicato, presente in *Cultura estetica*, dal titolo *Nel sessantesimo compleanno di August Strindberg*. Cfr. G. LUKÁCS, *CE*, pp. 39-44.

181 G. LUKÁCS, *DM III*, p. 272.

182 Oltretutto, si tratta di esempi negativi: la commistione dei generi, come già sottolineato in precedenza, è un difetto stilistico per le estetiche post-romantiche.

183 Tutto ciò verrà analizzato nel capitolo dedicato alla bontà e alla vita di Lukács. Cfr. *infra*, pp. 116-150.

possibile alcun pessimismo. L'assenza di consolazione, nella mia dottrina della categorie, deve essere al di là di felicità-infelicità, ottimismo-pessimismo, e antitesi di questo genere. E non dev'essere più nemmeno tragica; sebbene il fenomeno basilare del tragico – nella mia concezione – si possa situare al di là di questi concetti.<sup>184</sup>

Questo fatto aiuta a capire la riconsiderazione di Lukács per un genere, il dramma non-tragico, manifestamente irrazionale, dove a risultare fondamentale è il ruolo attivo di Dio nel dramma – quanto di più lontano possibile dalle prospettive de *Il Dramma moderno* e della *Metafisica della tragedia* – e la passività dei personaggi non è tanto dovuta al loro essere interpreti dello Spirito, ma al loro accettare serenamente il proprio destino.

Io vivo in frivolo ritiro in problemi puramente intellettuali – e attendo il manifestarsi di un miracolo. Ma tutto è vuoto e intellettuale: una anticipazione nello spirito – e non una forte e umile attesa. Perciò il miracolo può anche non accadere. [...] Mai come ora avevo previsto in modo così assolutamente sicuro ciò che deve avvenire, la rottura del mio intellettualismo, l'irruzione nel religioso; ma io li vedo soltanto come necessità, come postulati – e non sono affatto “pronto”, non abbastanza disperato. O piuttosto proprio per questo dovranno accadere? (Questa è di nuovo una vuota e frivola costruzione intellettuale). - Poiché il mio essere intellettuale esprime un punto morto: il mio rapporto con l'essere è un modesto rinnegare me stesso, che si alterna con il più superbo disprezzo per tutto ciò che esiste. E in questa situazione nessuna decisione può essere presa intellettualmente: il culmine deve spezzarsi! Deve! Ora vedo chiaramente, come mai prima, che il santo deve essere stato peccatore; solo attraverso il peccato, solo attraverso l'aver peccato, egli può raggiungere l'assoluto dominio sull'essere; solo così egli può essere in Dio, solo dopo essere stato nel peccato.<sup>185</sup>

### 3.2. La fiaba

Nel 1911, pertanto, Lukács approfondisce un'analisi già iniziata nelle opere precedenti: appaiono riferimenti a Maeterlinck che riportano quasi testualmente quelli de *Il Dramma moderno*,<sup>186</sup> e riprendendo un'intuizione latente nelle considerazioni su Strindberg, vale a dire il suo creare un'atmosfera favolistica, Lukács pone per la prima volta la possibilità di un avvicinarsi del dramma e della fiaba, anticipando di diversi anni la teoria di Walter Benjamin.

L'unione di dramma e fiaba riporta quest'ultima [...] alla metafisica: dal piano della pura fatticità della vita si eleva una nuova necessità, dal destino fiabesco un'esperienza del destino, le potenze della fiaba diventano destini vitali e il vegetale essere-in-balia di potenze esterne delle figure, si trasforma nel rassegnato ma vincente e insuperabile gesto vitale del saggio.<sup>187</sup>

---

184 G. LUKÁCS, *Diario*, p. 52.

185 *Ivi*, pp. 53-54.

186 *Cfr.* G. LUKÁCS, SR, pp. 49-50.

187 *Ivi*, p. 51

La fiaba, occorre notare, è un genere epico: essa rappresenta il corrispettivo epico del *romance*, così come il romanzo della tragedia. E, come nell'epica omerica, nella fiaba vi è la certezza – irrazionale – del lieto fine, della risoluzione finale che riesce a porre come secondario lo stesso destino: «disgrazie, colpe e malvagità sono valutate in maniera diversa e decadono fino a diventare qualcosa di temporaneo».<sup>188</sup> Se tutto in un certo senso deve risolversi positivamente, cambia la considerazione del miracolo. Esso non viene più atteso disperatamente, come forma di redenzione, come accordo paradossale con l'essenza, bensì molto più semplicemente esso «non è altro che l'esaudimento, il cui contenuto non è stato prefigurato, di un desiderio naturale (e tuttavia assurdo in quanto al suo contenuto)».<sup>189</sup> Alla fiaba Lukács dedica alcune tra le pagine più belle della sua produzione: qui ci si limiterà ad analizzare solo gli aspetti che si legano direttamente alla problematica del *romance*. Se ne possono individuare tre principali.

Il primo elemento è la presenza dell'allegoria: la fiaba è un arabesco allegorico che rimanda al di là di se stesso, verso un significato andato perduto per sempre.<sup>190</sup> Il secondo, legato indissolubilmente al primo, che per gli scopi di questa tesi è il più interessante, è il suo presentare una Redenzione compiuta, mettendo in scena un mondo che non è reale.

Ogni componimento metafisico, fin quando si verifica nel mondo delle forme plasmate, lascia trasparire la possibilità di un ulteriore componimento più vero e profondo, la possibilità della redenzione: la forma in cui la trascendenza si manifesta non è mai altro che la frantumazione dei limiti che imprigionano un mondo non redento, la forma in cui si manifestano il desiderio di redenzione o, al massimo, la via che conduce alla redenzione. La fiaba invece raffigura un mondo già redento, ed è per questo che il mondo della fiaba non può possedere – nelle sue radici più profonde – una realtà nel senso in cui tutte le altre forme rappresentano invece, senza eccezioni, la realtà.<sup>191</sup>

La fiaba trae origine da un periodo della realtà antecedente ad essa stessa: ecco perché ignora la differenza tra immanenza e trascendenza; ecco perché è in grado di raffigurare la redenzione già avvenuta (certo: una redenzione *ante rem*); ecco perché è ornamentale e decorativa; ecco perché nella fiaba non può esservi realtà. La fiaba è l'allegoria che possiede il significato più profondo e tuttavia è un'allegoria il cui significato non solo si è perso ma non potrà mai più essere ritrovato.<sup>192</sup>

L'importanza della fiaba risiede nella sua rinuncia alla realtà. Essa non avverte quello smarrimento nel mondo reale tale da imporre ogni volta come necessario una differente maniera di pensare una redenzione possibile, ma parte da questo stesso smarrimento per creare liberamente ogni volta un mondo già redento. Ed è per lo smarrimento del presente – del presente di Lukács – che diventa

---

188 G. LUKÁCS, *SR*, p. 79.

189 *Ivi*, p. 80.

190 *Cfr. Ivi*, p. 80.

191 *Ivi*, p. 112.

192 *Ivi*, pp. 114-115.

nuovamente possibile la fiaba.<sup>193</sup> Il che conduce al terzo elemento: la base storica che permette che sorgano fiabe.

Le epoche in cui si trovano veramente delle fiabe non potranno essere dunque che le epoche di disgregazione della realtà. Da un lato infatti, esistono epoche [...] in cui il carattere dato della realtà è rigorosamente univoco e ci indica la strada in un'unica direzione [...], in cui si perde persino il ricordo del fatto che un tempo il destino del mondo avrebbe potuto imboccare anche una strada diversa, epoche in cui tutto quanto abbia aspetto di fiaba deve sembrare per forza un semplice frutto di fantasia. Ma esistono epoche – e sono le epoche in cui il destino del mondo giunge alle sue vere e più intime svolte – in cui lo sviluppo della realtà non segue più questo percorso inequivocabile e a senso unico, epoche in cui ci sembra di essere posti davanti ad una scelta, di dover nuovamente decidere se dobbiamo continuare a procedere sulla via della nostra realtà o piuttosto imboccare un sentiero sostanzialmente diverso. Certo, l'eventualità di una tale scelta è soltanto apparente: noi viviamo, in questi casi, le crisi della nostra realtà [...]. Basta il semplice fatto di una tale crisi a disgregare una realtà di per sé rigida e compatta.<sup>194</sup>

Passi del genere quasi non hanno bisogno di essere commentati. L'unica nota è che è necessario fare è che questa crisi – storica – del presente viene da Lukács definita non come crisi sociale, bensì come crisi dell'anima.<sup>195</sup> La fiaba, in ogni caso, sul piano della filosofia della storia appare debole: e non tanto per il suo legame con il mito e la magia,<sup>196</sup> quanto per le sue stesse caratteristiche. Se la fiaba rappresenta un mondo già redento, e tendenzialmente appare in epoche profondamente irredente, se essa fugge dal mondo per vivere nella pura superficie irreali di una grazia attuale, dove si instaura esattamente il vettore storico che permette un passaggio dal reale all'irreale che la fiaba pure dipinge? Considerazioni di questo tipo continueranno ad essere presenti nell'opera di Lukács anche a distanza di qualche anno: si pensi ad esempio alla trattazione di Novalis nella *Teoria del romanzo*:

Per Novalis [...] questa realtà di fiaba, questa restaurazione dell'infranta unità di realtà e trascendenza, diventa uno scopo figurato pienamente cosciente. Ma per ciò stesso una sintesi decisiva ed esaustiva non è praticabile. La realtà è infatti troppo carica e oppressa dal peso terreno che consegue alla perdita delle idee, e d'altro canto il mondo trascendente, originato direttamente dalla sfera filosofico-postulativa dell'assolutezza astratta, riesce troppo aereo e insubstantiale per

---

193 Le fiabe che Lukács ha in mente, a cui del resto dedica uno dei saggi presenti nell'edizione italiana degli *scritti sul romanzo*, sono le fiabe di Béla Balázs. Si potrebbe però aggiungere almeno un riferimento, tra gli autori che Lukács apprezzava particolarmente negli anni a cui appartiene la stesura degli studi sulla fiaba, vale a dire Gottfried Keller, nel caso specifico la fiaba *Specchietto il gattino*, che significativamente chiude la prima parte della raccolta di novelle *La gente di Seldwyla*, o le sue *Sette leggende*, di alcuni anni posteriori.

194 G. LUKÁCS, *SR*, p. 115.

195 *Cfr. Ivi*, p. 116.

196 I pur brevissimi accenni di Lukács tanto al mito che alla magia, che non hanno trovato alcun seguito nella sua produzione giovanile, si rivelano ad un'attenta lettura profondamente consonanti con lo spirito del primo novecento. Sarebbe interessante analizzare parallelamente le sue analisi con studi dal ben più profondo tenore sistematico: basti pensare qui non solo al già citato Benjamin, ma soprattutto ad Aby Warburg e al Cassirer della *Filosofia delle forme simboliche*, per fare due tra i nomi più comuni in ambito tedesco.

unificarsi organicamente e dar luogo alla figurazione di una totalità vivente [...]. Il trionfo della poesia, la sua sovranità trasfigurante e redentrice, che si estende sull'intero universo, non possiede la forza costituiva per trarre seco, in questo paradiso, tutta quella sostanza altrimenti terrena e prosaica.<sup>197</sup>

La Grazia non può manifestarsi tramite la fiaba, essa tutt'al più rappresenta un sintomo della Crisi. Sintomo, in ogni caso, tutt'altro che secondario: come nota Cometa, la fiaba presenta una forte tensione nichilistica, per il suo annunciare la casualità e assurdità del mondo nel suo complesso.<sup>198</sup> Quando il mondo diventa talmente contingente da rendere la fiaba nuovamente possibile, il presente può essere visto sotto una luce diversa.

La lievità della fiaba cela dentro di sé la profonda malinconia della liberazione [...]: significa rendersi conto che la realtà in cui viviamo – sia empirica che metafisica – non è l'unica realtà possibile ma soltanto una delle infinite realtà immaginabili, e anche se per noi [...] l'unica vera realtà non può che essere la nostra, se tuttavia riusciamo a vederla così, come una tra le infinite realtà possibili, questo è certamente più che un semplice gioco mentale o una fantasia. Con ciò, infatti, viene a mancare d'un tratto la sensazione che la nostra realtà è una prigioniera: se riusciamo – sia pure soltanto nel pensiero, ma non in maniera distratta e irresponsabile – a vivere nel modo più completo e fino al compimento all'interno di realtà diverse, la qualità privilegiata di quella nostra ci apparirà, in questo caso, sotto diversa luce: sotto la luce di una realtà che abbiamo scelto noi stessi.<sup>199</sup>

È questo l'aspetto in assoluto più rilevante della fiaba: il suo negare la realtà fattuale per restituirla come libera scelta, e quindi – se si è coerenti fino in fondo – come transitoria. Ed è qui, quando la fiaba si avvicina al dramma, quando cioè il dramma diventerà *dramma epico*,<sup>200</sup> che la realtà può essere vista, brechtianamente, *trasformabile*.<sup>201</sup> Secondo Cometa ciò rappresenta un trarre delle conclusioni a cui Lukács non arrivò né tanto meno poteva arrivare,<sup>202</sup> perlomeno in questa fase della sua produzione: il saggio, colui che cioè vede il mondo più consapevolmente nella sua contingenza, non riesce a superare una lucida ma disincantata rassegnazione. A giudizio di chi scrive, il brano appena riportato può servire a mitigare parzialmente<sup>203</sup> questa posizione. In ogni caso, questa pur

197 G. LUKÁCS, *TR*, p. 133.

198 *Cfr.* COMETA 1995, p. 18.

199 G. LUKÁCS, *SR*, pp. 11-112.

200 Il riferimento è non solo a Brecht, ma anche a Walter Benjamin, il quale in *Was ist das epische Theater* colloca le riflessioni lukácsiane sul dramma non-tragico in relazione a quelle di Rosenzweig, riconoscendolo dunque esplicitamente come una figura importante dell'avanguardia tedesca del periodo. *Cfr.* COMETA 1995, p. 11. È inutile ricordare che il testo di Benjamin sia del 1930, momento storico in cui Lukács non poteva più riconoscersi in una definizione del genere. La relazione tra Benjamin e Lukács, una delle diatribe più affascinanti del marxismo europeo, è stata analizzata a più riprese. Tra gli studi disponibili, si segnala l'ottimo *Lukács, Benjamin e il problema delle avanguardie* di Ferruccio Masini, il quale però analizza un arco temporale che esula dai limiti di questa trattazione. *Cfr.* MASINI 1971.

201 Fehér mostra collegamenti importanti tra le riflessioni lukácsiane e alcune delle soluzioni brechtiane, notando amaramente il paradosso di un Lukács che nella maturità misconosce proprio ciò che aveva profetizzato. *Cfr.* FEHÉR 1978/b, p. 291.

202 *Cfr.* COMETA 1995, p. 25.

203 Si noti, in ogni caso, *solo* parzialmente. Si discorda da Boella, secondo cui la figura del saggio già indica l'utopia

breve analisi della fiaba ha fornito gli elementi necessari per dirigere lo sguardo sul *romance*.

### 3.3. Dalla tragedia al dramma non-tragico

*L'Estetica del romance* è un saggio di appena venti pagine, ma in esso Lukács riesce, con una lucidità disarmante, a riassumere l'evoluzione parallela di tragedia e dramma non-tragico, passando da Euripide a Shakespeare, da Calderón a Maeterlinck, dal dramma indiano ad Ibsen. Fehér, che ha il merito di aver ricostruito il manoscritto con Márkus, correttamente ne esalta l'importanza, definendolo un «fascio di luce su questa carriera intellettuale solcata da spaventose contraddizioni».<sup>204</sup> In questa sede ci si limiterà ad analizzare unicamente la questione della Grazia, sfruttando le precedenti considerazioni sulla fiaba.

Un buon punto di partenza è la concezione di miracolo che le analisi de *Il dramma moderno* e la *Metafisica della tragedia* hanno restituito. Molto schematicamente, la questione è stata posta nei seguenti termini. Il miracolo è ciò che solleva la vita dall'inautentico della mera esistenza,<sup>205</sup> ciò che permette di superare tanto l'incomunicabilità tra gli uomini<sup>206</sup> quanto il presente storico.<sup>207</sup> Questi elementi non solo vengono mantenuti, ma vengono radicalizzati, basandosi su quello che è l'ultima definizione di miracolo, quella che, non a caso, appare nel saggio dedicato ad Ernst: il miracolo come ciò che unicamente è reale di fronte a Dio, nella misura in cui Dio elimina la differenza tra fenomeno e idea.<sup>208</sup> È esattamente nell'annullare questo scarto che si inserisce il *romance*. Un vero dramma – e fin qui tragedia e *romance* non divergono – se vuole essere preso sul serio deve porre il conflitto come necessario, fino a condurre, anche attraverso il miracolo, alla morte dell'eroe. Fin qui l'analisi de *Il dramma moderno*. Se però il conflitto non è più sentito tragicamente, se il mondo non è più avvertito come necessario, come la fiaba ha mostrato dal punto di vista epico, la morte non è più l'unico risultato possibile, o perlomeno non riesce a redimere un conflitto che non è più preso sul serio. Vi può essere un finale felice, in un mondo dove tutto è assurdo e senza significato.

Ma poiché la soluzione casualmente felice di conflitti originati dal caso non può condurre a nessuna categoria estetica, e se l'interno non si riduce del tutto alla decorativa bellezza di un'ornamentazione vistosa – ma questo non lo permette la sostanza della forza drammatica – le assurdità e gli eventi fortuiti, in tal caso, dovranno possedere nel loro complesso un significato tale che vada al di sopra dei dati di fatto. Un significato, cioè, situato così in alto, al di sopra di tutti gli avvenimenti individuali, da far sì che al confronto di questo significato sublime la differenza tra caso

---

democratica di una realizzazione umana libera dall'assurda necessità del destino. Cfr. BOELLA 1977, pp. 39-40.

204 Cfr. FEHÉR 1978/b, p. 285.

205 Cfr. *supra*, p. 37.

206 Cfr. *supra*, p. 31.

207 Cfr. *supra*, pp. 32-33.

208 Cfr. *supra*, p. 33.

e necessità, vita empirica e miracolo, significato (mondano) e assurdità perde ogni importanza [...]. In una parola: nella tragedia drammatica l'azione è sempre significativa e necessaria [...] e la sua soluzione è sempre immanente. Nel caso del *romance*, invece, il *principium stilisationis* dell'azione apparentemente incoerente, casuale e priva di senso è la trascendenza. Quindi la tragedia è una forma simbolica, conclusa e unitaria in se stessa; mentre il *romance*, al contrario, è allegorico e rinvia al di là di se stesso.<sup>209</sup>

Per un lettore del Lukács della maturità queste righe sono di capitale importanza. Nell'assurdità del presente, non può più darsi simbolo,<sup>210</sup> nella misura in cui il simbolo presuppone una rete di significati omogenea. Viceversa, l'allegoria può affacciarsi in direzione di una trascendenza, la quale, si noti, può anche non esserci.<sup>211</sup> La Grazia può fondarsi tanto su un agente trascendente quanto, soprattutto, sulla sua mancanza. Tutta la critica è concorde nel legare queste riflessioni sull'allegoria a quelle, divenute poi celebri, de *Il significato attuale del realismo critico*. Si pensi ad una delle analisi più lucide della maturità lukácsiana sull'opera di Kafka:

L'odierno ateismo religioso ha le sue radici ideologiche da un lato nel fatto che l'incredulità ha perduto il suo pathos sociale liberatore (il cielo vuoto, oggetto di luttuoso rimpianto, non è che una proiezione del mondo umano che ha perduto ogni speranza di rinnovamento), dall'altro, come conseguenza di questa situazione, nel fatto che il desiderio religioso di consolazione e di salvezza perdura non meno vivo nel mondo senza Dio, e fa confluire tutta la sua intensità nel nulla che si è così determinato.

Il Dio di Kafka, i giudici superiori del *Processo*, la vera amministrazione del *Castello* rappresentano la trascendenza delle allegorie kafkiane: il nulla. Tutto rimanda ad essi, tutto potrebbe acquistare un significato solo in essi, ognuno crede alla loro esistenza e onnipotenza, ma nessuno li conosce, nessuno ha la più vaga idea anche solo della via per raggiungerli. Se qui c'è un Dio, è un Dio dell'ateismo religioso: *atheos absconditus* [...]. L'allegorico consiste nel fatto che l'intera esistenza di questo cetto [i burocrati], dei suoi sudditi e dei suoi e delle sue vittime inermi è rappresentata non come una realtà concreta ma come riflesso atemporale di quel nulla, di quella trascendenza che – non essendo – deve determinare ogni essere.<sup>212</sup>

---

209 G. LUKÁCS, *SR*, pp. 82-83.

210 Si potrebbe obiettare: vi è l'esempio di una tragicommedia, vale a dire l'*Anitra selvatica*, in cui l'animale è simbolo, e non allegoria. Ciò è vero, e Lukács lo afferma chiaramente ne *Il dramma moderno*. E però, non si riesce a capire bene cosa l'anitra simbolizzi, il significato slitta di atto in atto, il suo essere simbolo può in realtà essere abbinato al senso dell'allegoria. Basti pensare alla differenza con quello che è invece un chiaro simbolo di morte, peccato e necessità di espiazione, vale a dire il cavallo bianco de *La casa dei Solmer*, per capire come cambi il senso stesso del simbolo nella produzione ibseniana. Si noti incidentalmente che questo continuo spostarsi del significato del simbolo, presente in Ibsen, nulla ha a che vedere con un fenomeno, solo in apparenza simile, presente nelle tragedie di Shakespeare: «I simboli di Shakespeare, dunque, non sono simboli, nel senso che non hanno un significato preciso; significano tutto o nulla, sono musicali e non intellettuali. Eppure sono dei simboli, in quanto afferrano così profondamente un uomo e il suo destino da provocare anche negli altri uomini e negli altri destini una risonanza la cui vibrazione continua come lontano suono di campane». G. LUKÁCS, *CE*, p. 66.

211 Il prevalere dell'allegoria sul simbolo è un altro dei tanti fili invisibili che legano la riflessione lukácsiana sul *romance* a Walter Benjamin, si pensi al *Dramma barocco tedesco*. Su questo punto, *Cfr.* COMETA 1995, pp. 19-20 e p. 40n, oltre alle indicazioni di Cacciari, il quale prolunga questa linea fino a Szondi. *Cfr.* CACCIARI 1983, p. 119.

212 G. LUKÁCS, *Scritti sul realismo. Volume primo*, Torino: Einaudi, 1978, pp. 892-893.

L'assurdità del presente, il suo essere senza Dio, il suo porre come impossibile la tragedia, si collega ad una trascendenza – o, come mostra il caso kafkiano, con la sua assenza – in cerca di una redenzione altrettanto assurda.<sup>213</sup> Ciò che unisce insensatezza del presente e trascendenza, cioè che permette di elevare l'assurdo alle altezze di una trascendenza dove cessa di essere visto come tale, permettendo così di annullare la differenza tra miracolo e caso, è ovviamente la Grazia, e il suo corrispettivo tecnico nel *romance* è il *Deus ex machina*. Sarebbe a tal proposito interessante sviluppare la teoria delle passioni lukácsiana nel *romance*, anche in relazione ad opere tanto precedenti che successive,<sup>214</sup> ma per gli scopi di questa tesi è sufficiente capire come, nel mondo senza Dio, la passione dell'eroe si riveli essere priva di un collegamento col destino, poiché «non è cresciuta dall'essenza del suo carattere»,<sup>215</sup> ovverosia, non è necessaria. Ed è qui che la grazia divina, la divinità, il *Deus ex machina*, redime passioni che più non appartengono all'eroe, come mostra l'*Eracle* di Euripide.<sup>216</sup> Eracle può negare di essere stato lui ad agire in preda al furore: la passione si manifesta nel suo essere irrazionale, «poiché la divinità, che rappresenta la causa di ciò che avviene, priva la passione di ogni suo fondamento e la isola da ogni casualità di stampo mondano, ma al tempo stesso la libera da quell'effetto doloroso e opprimente che l'assoluta mancanza di significato esercita su tutte le passioni patologiche configurate».<sup>217</sup> Nel *romance* le passioni, argomenta Cacciari, pur non avendo alcun significato che le trascenda, attendono per grazia divina una forma capace di redimerle, ed è esattamente questa attesa fiduciosa che nega – nel senso hegeliano del termine, si potrebbe precisare – il semplice e fiabesco essere in balia del Caso. Il *deus ex machina*, la grazia assurda, insperata eppure coerente con il dramma, unisce ciò che è irrazionale in senso mondano e ciò che è necessario in senso trascendente.<sup>218</sup>

Qui l'immagine del mondo del *romance* si separa nettissimamente da quella della tragedia. Entrambe cercando di rappresentare il mondo intero e di coinvolgere la divinità come ultima istanza nel loro conflitto. Ma nella tragedia il dio rimane puramente trascendentale. Solo gli uomini e i loro destini divengono visibili; dio è solo l'intima causa dell'accadere; il mondo del *romance* è invece panteista: divinità e destino, uomo e natura si uniscono in una nuova luminosa se pur labile massa, in ogni momento è contenuto ogni principio di questo mondo.<sup>219</sup>

---

213 Da queste considerazioni emerge da sé il collegamento tra ateismo religioso e allegoria: Cfr. CACCIARI 1983, p. 121.

214 Non solo: la teoria delle passioni del *romance*, l'analisi che Lukács compie del patologico, del grottesco, anticipa di anni molte tesi di Walter Benjamin sul *Trauerspiel*, come ha rilevato concorde la critica. Cfr. COMETA 1995, p. 11 e FEHÉR 1978/b, p. 289.

215 G. LUKÁCS, *SR*, p. 86.

216 Il problema della non-tragicità dell'*Eracle*, in realtà, viene già dibattuto nel 1910, nella lettera a Leo Popper che apre *L'anima e le forme*. Qui però si vede come il problema non sia ancora maturato fino in fondo, anche perché rappresenta un punto decisamente secondario rispetto all'oggetto in questione. Cfr. G. LUKÁCS, *AEF*, pp. 18-19.

217 G. LUKÁCS, *SR*, p. 87.

218 Cfr. CACCIARI 1983, pp. 118-119.

219 G. LUKÁCS, *SR*, pp. 51-52.

L'eroe – anzi, il saggio – che comprende questo legame, che capisce da un lato l'assurdità della passione, dall'altro il suo essere relativizzata per mezzo di una grazia la quale è essa stessa presente nella scena, riesce a scindere se stesso dal suo gesto, come appunto Eracle: «egli sta al di sopra della sua passione, poiché è in grado di riconoscerla e sa che essa gli è estranea e nemica».<sup>220</sup>

Anche qui la grazia è la sola che possa salvare l'eroe, egli non sarà mai in grado di misurarsi con le forze contro le quali combatte, dovrebbe resistere ad esse (è un conflitto che nella tragedia non si pone affatto), ma in questo caso la grazia soccorritrice non è esclusivamente la *gratia irresistibilis*, come lo era stata in precedenza, ma piuttosto una specie di *gratia cooperans* [...]. L'uomo è in grado di riconoscere intellettualmente la passione che lo domina, e ciò da luogo a un singolare dualismo [...], gli uomini di questo genere non si addossano più le loro passioni, la loro anima non è ormai altro che il palcoscenico delle loro azioni.<sup>221</sup>

Nella tragedia ciò è impossibile in quanto le passioni sono l'epifenomeno del destino dell'eroe, ed egli non può porsi il problema di resistergli: il saggio, viceversa, può riconoscerle, e con esse il destino, come non-essenti.<sup>222</sup> L'uomo nuovo, per così dire, che si trova ad agire nel *romance*, non è responsabile dei suoi atti, perché il mondo è senza Dio, pertanto la sua azione riesce a sciogliersi da ogni relazione col finito per porsi al servizio della trascendenza.

Se qualcuno intende agire nel mondo del *romance*, la sua azione (poiché a questi livelli la parzialità causata dalla passione è ormai da escludersi) non può significare se non l'abbandono di tutte le cose mondane, la convinzione, manifestata nei fatti, che i fenomeni sono tutti soltanto dei miraggi inessenziali e che l'unica salvezza proviene da ciò che sta al di là di questo mondo. Un'azione di questo genere non può rappresentare se non il sacrificio di sé del martire.<sup>223</sup>

L'introduzione del martire, figura non-tragica che Lukács non approfondisce quanto quella del saggio, è funzionale per fare i conti con l'estetica romantica, soprattutto di Lessing, la quale postulava – a partire da quella stessa equivalenza tra dramma e tragedia che pure veniva accettata da Lukács nelle opere precedenti – l'impossibilità del martire, come di tutte le figure cristiane, in un autentico dramma.

Fino a questo punto è sempre stata presente un'ambiguità di fondo circa il ruolo della divinità e, di riflesso, della Grazia. Il mondo è irredento, radicalmente senza Dio, eppure vi è una trascendenza; la divinità può entrare nel dramma, ma è parimenti possibile che, come mostra

---

220 G. LUKÁCS, *SR*, p. 88. Cometa vede in queste righe una prima formulazione di una teoria dello *straniamento*. Cfr. *Ivi*, p. 100n.

221 *Ivi*, p. 88.

222 Non si tratta di una differenza secondaria. Come osserva Cometa, è proprio nella differente teoria delle passioni e del destino che si pone la distanza tra tragedia e dramma e non-aristotelico, cioè brechtiano. Cfr. COMETA 1995, p. 14.

223 G. LUKÁCS, *SR*, p. 95.

l'esempio di Kafka, Dio si riveli appena nel suo non-essere; l'eroe tragico viene superato, ma il mondo in cui viene posto il *romance* è lo stesso a partire dal quale Ibsen ha creato non solo il *Peer Gynt* e l'*Anitra selvatica*, ma anche autentiche tragedie, quasi come se i due modelli – l'eroe tragico e il saggio, la relazione destinale e l'azione sciolta dal mondo e legata alla trascendenza – potessero non tanto convivere, quanto riconoscersi reciprocamente come problematiche. Il lettore dei saggi fin qui presi in esame avverte la mancanza di un'armonia di fondo, i tanti esempi che Lukács pone (il mondo della fiaba, Euripide, Ibsen, ma anche il dramma indiano,<sup>224</sup> gli ultimi drammi di Shakespeare<sup>225</sup>) si divaricano e non riescono ad essere davvero rappresentativi per la sensibilità moderna. Come è necessario leggere il ruolo di Dio nel presente? Come assente dal mondo, come presente nella scena, come trascendente ma muto o come assente anche nella trascendenza? Fehér sostiene che a proposito del *romance* si possa parlare di trascendenza in un duplice senso, in relazione all'irrazionalità del mondo che ne è il presupposto: da un lato, essa può essere tematizzata in relazione al misticismo di fondo che permea questo irrazionalismo, dall'altro, soprattutto, è possibile vedere nell'inautenticità del mondo, la quale chiede di essere superata dalla trascendenza, l'espressione dell'odio di Lukács per il capitalismo, la sua volontà di superare i «sistemi cosali», la «cosalità del mondo».<sup>226</sup> In ogni caso, non è sufficiente porre la questione in questi termini. Senza una risposta univoca, la Grazia rischia di apparire come una soluzione ogni volta differente a problematiche distinte, finendo con il ridurre l'intero discorso ad una questione meramente poetologica. È con Ernst, con la sua *Arianna a Nasso*, che finalmente sarà possibile incontrare un'analisi davvero centrale per il tema della redenzione: tutte le riflessioni sul dramma e la grazia sin qui riportate troveranno finalmente il loro centro nevralgico.

### 3.4. *L'Arianna a Nasso*

Nel recensire l'*Arianna a Nasso* di Ernst, Lukács parte da quella constatazione di fatto che non era riuscito a formulare né ne *Il dramma moderno*, né nella *Metafisica della tragedia*, ma che nel 1912 appare in tutta la sua laconicità:

Oggi l'eroico sentimento della vita, il cui effetto era ovvio, è andato perduto e allo stesso tempo con esso viene a mancare la disposizione etica all'esistenza e ai suoi problemi che, tra tutte quelle che vengono prese in considerazione, veniva vissuta comunitariamente, simultaneamente e in maniera qualitativamente omogenea.<sup>227</sup>

---

224 G. LUKÁCS, *SR*, p. 93-94.

225 *Cfr. Ivi*, p. 91

226 *Cfr. FEHÉR* 1978/b, p. 288.

227 G. LUKÁCS, *SR*, p. 64.

La vetta che ha raggiunto la tragedia moderna, Lukács su questo non ha dubbi, è rappresentata dalla *Brunhild* di Ernst. Qui si realizza, come indicato nella *Metafisica della tragedia*, l'ideale di un mondo radicalmente senza Dio dove l'uomo riesce, assolutamente solo, a porsi come vera sostanza etica. E però è necessario intendere cosa questa vetta rappresenti: Cacciari ha sostenuto la tesi, con cui si concorda, che la *Metafisica della tragedia* non rappresenti una alquanto dubbiosa rinascita della tragedia classica, e che dietro la conclamata greccità dei personaggi di Ernst si nasconda la volontà lukácsiana di introdurre il problema del moderno *Trauerspiel*, della metafisica paradossalità del rapporto tra uomo tragico e esistenza storica, rapporto che spezza la forma della tragicità pura.<sup>228</sup> Questa tesi di Cacciari è indirettamente confermata da una lettera di Lukács del 1912, dove l'oggetto della questione è esattamente la relazione tra *Metafisica della tragedia* e filosofia della storia, in risposta a una recensione di Margarete von Endemann de *L'anima e le forme*:

Se c'è un punto in cui non sono d'accordo con Lei [...] è la Sua interpretazione della «mistica priva di fede» [...]. La mancanza della conclusione ultima, inevitabile, è la disperazione di questo libro, ma – perlomeno a come sento oggi – vi si guarda già alcune volte da lontano. Lei considera questa meta irraggiungibile e la sua irraggiungibilità un «fatto» di filosofia della storia, una caratteristica del nostro tempo. Per me (anche al momento in cui ho scritto i saggi iniziale e finale) la meta sta davanti a me perfettamente raggiungibile. Se tuttavia io non la raggiungessi, questo non sarebbe un «fatto» da cui trarre conclusioni circa l'essenza del sentimento metafisico, ma un verdetto sopra di me (e soltanto sopra di me), sul mio non essere chiamato alla filosofia.

Se rifiutiamo la possibilità di rispondere alla domanda ultima, che decide di tutto [...], noi perdiamo la decisiva responsabilità del rigore dei concetti, che infatti può venire soltanto dall'inquadramento gerarchico nel sistema assoluto. In questi saggi io non ho lasciato nulla di intentato per sfuggire a tale pericolo.<sup>229</sup>

Quel che da questa lettera emerge, appunto, è l'impossibilità di arrestarsi al livello della *Metafisica della tragedia*. Impossibilità che, ed è questo l'importante, era già prevista all'epoca della stesura del saggio in questione. Lukács *deve* credere ad una risposta positiva che oltrepassi lo scacco a cui è

---

228 Cfr. CACCIARI 1983, pp. 117-118.

229 GYÖRGY LUKÁCS, lettera a Margarete von Bendemann del 25 settembre 1912, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 303. Questa testimonianza presenta un secondo punto importante, ma per ragioni esterne a questa tesi, che vale la pena ricordare: nella prefazione a *Storia e Coscienza di classe* del 1967, Lukács riporta un passo di questa lettera, in cui afferma che «il tutto e la sua [de *L'anima e le forme*] forma mi sono divenuti assolutamente estranei» come esempio di quell'atteggiamento, tipico della sua maturità, di ripudio delle opere che considerava erronee o superate. Cfr. *Storia e coscienza di classe*, trad. it. di Giovanni Piana, Milano: Arnoldo Mondadori, 1973, p. LX, in seguito indicato con G. LUKÁCS, *SCC*. Si tratta di uno dei rarissimi casi, forse l'unico, in cui Lukács ha citato la sua corrispondenza privata. Il problema è che Lukács qui decontestualizza – in una maniera che non si può che definire geniale – una frase che in realtà aveva nella lettera tutto un altro significato. Si tratta forse dell'esempio più raffinato del secondo atteggiamento davvero caratteristico di Lukács: il mentire, talvolta anche spudoratamente e contro l'evidenza, in relazione al proprio passato. A chi volesse replicare che tra la lettera e la prefazione vi siano cinquantacinque anni di distanza, e pertanto Lukács non poteva ricordarsi del tono delle sue parole, occorre far notare che la citazione è testuale: la lettera presumibilmente non apparteneva alla valigetta di Heidelberg, pertanto non si trattò di errore in buona fede, ma di una mistificazione del tutto consapevole.

condannata la raccolta dei saggi de *L'anima e le forme*. Ed è a partire da questo punto che nasce il grande interrogativo di Lukács:

Egli [Ernst] ha perciò dato forma all'essenza di quest'epoca nel suo nucleo al mondo, dove, con le parole di Nietzsche, Dio è morto, dove l'uomo, in un senso alto e patetico, è diventato la misura di tutte le cose. Ma se ci fosse un altro Dio? Se solo il vecchio Dio fosse morto, e un altro di razza più giovane, di altra natura e in un rapporto diverso con noi stesse ora nascendo? [...] Non è forse l'eroe tragico il ribelle, il portatore di un principio antidivino, del luciferino? Ed è sicuro che noi qui – cioè nel mondo abbandonato dagli dei della tragedia – abbiamo trovato il senso ultimo? Non sta piuttosto nel nostro abbandono un grido di dolore, un'invocazione nostalgica al dio che deve ancora venire? [...] Secondo questo principio Paul Ernst non poté fermarsi al tragico come valore ultimo della vita, né all'eroe come tipo più sublime, né all'etica come forma sostanziale dell'essere: alla *Brunhild* doveva seguire *Arianna a Nasso*, alla tragedia il dramma della grazia.<sup>230</sup>

Occorre non lasciarsi trarre in inganno dal riferimento a Nietzsche: il collegamento immediato qui è con la problematica espressionista in genere, come dimostrerà il resto dell'analisi: quel che si cerca non è un superamento dell'uomo, e mancano del tutto i riferimenti nietzschiani che sarebbe lecito aspettarsi in casi del genere.<sup>231</sup> L'ateismo religioso tipicamente espressionista di Lukács si declina qui in senso genuinamente messianico: l'eroe tragico, che porta alle sue ultime conseguenze le implicazioni dell'assenza di Dio, è un testimone – luciferino<sup>232</sup> – di una richiesta di redenzione. Ha ragione Di Giacomo nel vedere il “nichilismo” lukácsiano come qualcosa che scavalca il semplice ateismo: la negazione di Dio è solo il correlato del bisogno di Dio, come mostra il caso di Dostoevskij è possibile rovesciare il nichilismo dall'interno.<sup>233</sup> È appunto l'autore russo, molto più Nietzsche, il riferimento obbligato in relazione alla morte di Dio per Lukács: essa – argomenta Cacciari – è la base per un ateismo anti-estetico e portatore di angoscia apocalittica, nel senso pieno dell'espressione.<sup>234</sup> Una volta creato il deserto, si aspetta un Dio che deve venire, e che tramite la Grazia possa redimere l'assenza di senso che è presupposto formale del *romance*, e non risultato come nella tragedia. Acquista di senso la definizione di Cometa secondo cui Lukács non crede in Dio, bensì nella sua lontananza dall'uomo.<sup>235</sup> Ad essere in gioco non è la presenza di Dio: la

230 G. LUKÁCS, *SR*, p. 66.

231 Nietzsche è espressamente citato non in quest'opera, ma nel contemporaneo progetto sul manoscritto-Dostoevskij. In tale luogo Lukács ha modo di affermare, da un lato la «piccolezza» di Nietzsche e del suo ateismo, in comparazione con quello russo e buddhista, dall'altro il suo rappresentare nient'altro che una linea secondaria «hebbeliano-hegeliana» rispetto alla linea principale Hebbel-Ibsen-Paul Ernst. Cfr. G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, a cura di M. Cometa, Milano: SE, 2012, p. 31, in seguito indicato con G. LUKÁCS, *Dostoevskij*.

232 Il tema del luciferino, che del resto anche in queste pagine Lukács collega a Dostoevskij, verrà analizzato in seguito proprio in relazione allo scrittore russo. Cfr. *infra*, pp. 110-111.

233 Cfr. DI GIACOMO 1994, pp. 34-35. Parlare di nichilismo in Lukács rimane comunque qualcosa di molto fraintendibile. Sarebbe probabilmente meglio evitare del tutto l'uso di una categoria estranea al suo pensiero. Titoli come quello dell'articolo di Vaccaro, ossia *Nichilismo, etica e filosofia della storia nel primo Lukács*, possono risultare fuorvianti.

234 Cfr. CACCIARI 1983, p. 122.

235 Cfr. COMETA 1995, p. 8.

religiosità, se così la si vuol chiamare, lukácsiana è il paradosso di una preghiera ad un Dio assente.

Il principio formale di questo dramma è il trascendente: trascendente è il senso degli avvenimenti nel loro intreccio, mentre nella tragedia avevano un significato immanente ed erano occasione per il compimento dell'eroe; trascendente è il movente più profondo delle figure: non solo la grazia che permette di risolvere e di redimere ciò che è inestricabile per l'uomo, ma anche l'interiorità puramente umana delle figure [...]. Qui tutto è puramente umano, creaturale, e l'intimo dell'uomo, il punto cioè dove egli entra in contatto con il divino, è pure estraneo e lontano. L'uomo del dramma della grazia non ha come uomo alcuna sostanza e coerenza; queste le può avere soltanto nella tragedia perché l'isolamento immanente nella tragedia fa dell'io intelligibile dell'uomo l'unica realtà di rilievo [...]. Nel dramma della grazia anche l'io intelligibile sarebbe creaturale, perché ciò che salva, la forza che organizza il coacervo delle esperienze psichiche, è il divino, il trascendente.<sup>236</sup>

Il passo offre in uno stile serrato la soluzione a buona parte dei problemi fin qui analizzati, e risolve molte ambiguità di fondo. La Grazia, finalmente, è indicata come puramente trascendente: l'uomo non può redimersi da sé. Questo in realtà è mostrato nell'autosoppressione dialettica della tragedia: se, in un mondo che perde progressivamente di senso, il compimento – nuovamente, la *Brunhild* di Ernst – mostra l'uomo come unico senso possibile, la tragedia si nega da sé, e ribadisce quello che ha espressamente negato. Vale a dire: la tragedia più alta, quella che mostra che non vi è alcuna redenzione possibile nel mondo, si rovescia dialetticamente nel suo opposto, nel *romance*, dove la redenzione è operata da una trascendenza del tutto esterna a una realtà consegnata all'irrazionalità. *L'Arianna a Nasso* di Ernst mostra questo perfettamente attraverso la figura di Teseo:

L'eroe doveva essere introdotto nella scena del dramma della grazia, affinché in questa atmosfera in cui dio è presente rivelasse l'aspetto estremo della sua etica eroica. Paul Ernst non ha scritto un dramma della grazia [...], egli ha scritto il *dramma* della grazia, l'*idea*, il paradigma del dramma della grazia.

Esso è il dramma del fallimento dell'eroe e della sua etica poiché la superiorità gerarchica del dramma della grazia sulla tragedia, della religione sull'etica, può essere rappresentata solo quando l'eroe raggiunge la perfezione a lui possibile e questa però si rivela come il suo fallimento.<sup>237</sup>

Teseo non capisce Arianna, è il suo essere eroe a impedirglielo. Nuovamente, qui in gioco non è una questione poetologica: quel che Teseo non comprende, la profonda – e paradossale – religiosità della bontà insita nel parricidio di Arianna, è l'impossibilità *ontologica*, verrebbe da dire sociale, di una borghesia che pur nelle sue vette più genuine (in questo caso Teseo, un eroe della classicità greca, ma il collegamento più immediato e vicino alla sensibilità moderna è lo Storm de *L'anima e le Forme*<sup>238</sup>) non è in grado di percepire la sua limitatezza. L'etica, nonostante il tentativo di Ernst

---

236 G. LUKÁCS, *SR*, p. 67.

237 *Ivi*, p. 69.

238 Il saggio su Storm, particolarmente apprezzato da Thomas Mann, non è, come pensano alcuni – ad esempio

nella *Brunhild*, non può porsi come fine in sé, e deve esser superata da quella stessa trascendenza che era stata bandita dal mondo. Per dirla in termini più concreti: quello stesso mondo – borghese, capitalista – che ha posto se stesso come unica sostanza, e che non può da sé redimersi, anche per il suo stesso non percepirsi come peccatore, chiama una trascendenza che lo superi: pone la Grazia. In queste pagine il messianismo rivoluzionario di Lukács si configura come la speranza messianica – sostiene Cometa – in un Dio o in un messia che sconvolga e redima la storia.<sup>239</sup> Arianna non può essere capita, perché la salvezza, la Grazia, è del tutto esterna alla sostanza etica a cui risponde Teseo. Non può essere l'uomo che pur ama a salvarla, non può *meritare* salvezza in un mondo che è costretta a condannarla,

e così ottiene la grazia del Dio Dioniso sceso sulla terra poiché è degna dell'amore divino; e tramite la grazia si eleva agli dei, non per forza propria, ma la sua essenza attira questa grazia con la necessità metarazionale di questa sfera di vita.<sup>240</sup>

Arianna, dato il suo oscillare tra conflitti che la dilanano e una redenzione che attende per Grazia,<sup>241</sup> viene salvata in quanto *buona*, in quanto portatrice di un principio divino e russo: non è un caso che Lukács contrapponga alla coppia Teseo-Arianna quelle dostoevskijane di Stavrogin e Myškin, di Ivan Karamazov e di Alěša.<sup>242</sup> E, ancora più importante, viene salvata nonostante, come nota Cometa,<sup>243</sup> il suo crimine – il parricidio – non sia soltanto un omicidio, ma possa essere definito un atto terroristico.<sup>244</sup> La Grazia eccede, e di molto, i limiti angusti in cui deve agire Teseo, distrugge le barriere del mondo borghese.

Su questa scia trova il suo posto la considerazione più interessante, che colloca la riflessione lukácsiana a pieno titolo tra le più importanti d'inizio secolo nel campo espressionista: se il mondo è consegnato all'inautentico, per colpa di una trascendenza che è dovuta sparire, se Arianna – la bontà – è chiamata a redimere il mondo con un peccato necessario, se il divino torna a manifestarsi direttamente sulla scena, tutto ciò accade non solo per la redenzione del mondo, ma anche per la redenzione della divinità stessa.

Esso [*L'Arianna a Nasso*] è un dramma della grazia con un dialogo tragico, dove il superamento di se stessi del tragico presta ai versi il suo splendore metatragico. Esso è un dramma della grazia dove la

---

Tertulian – una glorificazione, o giustificazione del decoro borghese: rappresenta sì la perfezione a cui può arrivare un certo tipo di borghesia, ma ciò rimane sempre un limite, non rappresenta un fine in sé. *Cfr.* TERTULIAN 1980, p. 65. Ha parimenti torto Pastore, che legge nel saggio su Storm la glorificazione di un'utopia piccolo-borghese. *Cfr.* PASTORE 1980, p. 51.

239 *Cfr.* COMETA 1995, p. 11.

240 G. LUKÁCS, *SR*, p. 70.

241 *Cfr.* CACCIARI 1983, p. 119.

242 Sul legame tra bontà e grazia si tornerà in seguito. *Cfr. infra*, pp. 128-150.

243 *Cfr.* COMETA 1995, p. 28.

244 Per il legame tra grazia e terrorismo si tornerà nelle considerazioni finali. *Cfr. infra*, pp. 155-160

divinità non regna in un aldilà trascendente e inafferrabile, ma partecipa dell'accadere, si trasforma in qualcosa in divenire, bisognoso di redenzione. Dioniso non vive solo il lutto di una vita divina priva di dolore, ma anche il divenire, la metamorfosi della divinità, la sua storia mitica.

[...] Esso è il dramma religioso di un'epoca senza religione, nella quale anche l'essere in sé viene coinvolto nel divenire del tutto, nella quale l'assoluto, il dio non è solo oggetto ma anche soggetto della nostalgia. I drammi della grazia di tempi passati hanno sempre dato forma agli dei dell'essere, qui invece si dà forma al non-essere di Dio, alla sua lontananza da noi. [...] Con queste due grandi opere [la *Brunhild* e l'*Arianna a Nasso*] tutto ciò che si poteva qui esprimere è diventato eterno: la loro irripetibilità nella vita del loro poeta è l'espressione storico-filosofica più compiuta dell'indigenza di quest'epoca e la realizzazione delle sue uniche possibilità drammatiche.<sup>245</sup>

L'espressione "metatragico" è significativa. Fehér, senza parlare dell'*Arianna a Nasso*, stabilisce un collegamento tra questo termine e il metaetico kierkegaardiano: la sospensione dell'etico, rileva, altro non sarebbe che la sospensione dei risultati de *Il dramma moderno*.<sup>246</sup> Se a queste considerazioni si uniscono tutte le riflessioni che hanno accompagnato la precedente riflessione sul tragico, trova conferma da una via parallela la tesi con cui Cometa apre il suo studio: il tragico è muto dialogo tra uomo e Dio, un'accusa, un'attesa della redenzione che paradossalmente passa per un'espiazione, ossia di una morte, che si rivela in fin dei conti inutile.<sup>247</sup> Cometa dimostra che nella tragedia Dio si scopre il protagonista assoluto in quanto impotente spettatore del fallimento dell'universo da lui creato. L'uomo è parte di questa esperienza divina nella misura in cui leva la sua accusa contro Dio, e nella misura in cui morendo lo redime.<sup>248</sup> Può essere utile a questo proposito instaurare un parallelismo con Ziegler. Il tragico, nella sua lettura dai forti echi hebbeliani, è redenzione della creazione, il male, e allo stesso tempo redenzione di Dio dalla sua opera: in questo modo – e qui è possibile vedere la Grazia – l'uomo, attraverso la morte, la negazione del finito, si riavvicina a quel Dio da cui era infinitamente lontano, manifestando la continuità tra tragedia e misticismo.<sup>249</sup> Lukács su questo punto discordava da Ziegler profondamente:<sup>250</sup> le resistenze del filosofo a quest'approssimazione tra le due tematiche, come testimoniano pagine importanti de *L'anima e le Forme*,<sup>251</sup> sono note, e analizzare del tutto i problemi che questo rifiuto lukácsiano comporta alla luce delle sue stesse categorie sarebbe complicato, per quanto in parte sia possibile

---

245 G. LUKÁCS, SR, p. 71.

246 È effettivamente facile leggere nella perfezione dell'eroe in quanto limite non oltrepassabile di uno stato etico, nel suo non-poter-capire lo stadio immediatamente successivo, il religioso, un parallelismo con le considerazioni kierkegaardiane sullo scarto che separa Agamennone da Abramo. Cfr. FEHÉR 1978/b, p. 280. Anche Boella vede nel dramma non-tragico un dramma dalla fede kierkegaardiana, in cui l'uomo può instaurare un rapporto assoluto con l'assoluto. Cfr. BOELLA 1977, p. 37.

247 Cfr. COMETA 1999, p. 5.

248 Cfr. *Ivi*, p. 21. Cometa basa queste analisi, oltre che su Lukács, sull'opera di Körner, filologo e critico letterario tedesco che da Lukács venne influenzato.

249 Cfr. *Ivi*, p. 45

250 Cfr. GYÖRGY LUKÁCS, lettera a Leopold Ziegler di metà luglio 1911, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, pp. 239-241.

251 Cfr. G. LUKÁCS, AEF, pp. 241-243.

intuirne una parte basandosi nella considerazioni fin qui riportate.<sup>252</sup> La replica di Ziegler è interessante, nella misura in cui cerca di riconquistare Lukács alla sua parte, in un certo senso costringendolo a trarre tutte le conseguenze dalla sua posizione:

Quest'uomo [l'eroe tragico] si crea la propria sfera di straordinarietà per il fatto che di fronte a lui ogni dover-essere appare privo di oggetto, e quindi lo sono anche ogni poter-altro e voler-altro. E noi ci avviciniamo anche, credo, perché l'eventuale distruzione, la morte della persona tragica, soltanto per l'osservatore esterno appare un fatto negativo, in verità è, all'opposto, il più profondo compimento della sua essenza. Insomma all'incirca, con un paragone banale, come la polvere da spero che, nell'espandersi esplosivo, annienta sé e gli altri, ma nella sua prospettiva proclama la propria esistenza nell'unica forma ad essa adeguata.<sup>253</sup>

A ben vedere, è questo il senso dell'incapacità di Dio individuata da Hebbel a tenere un monologo: egli ha bisogno dell'uomo affinché lo redima. Solo che – e Lukács non se ne era reso conto fino alla *Metafisica delle Tragedia* – là dove è il tragico stesso a rivelarsi fallimentare, solo il suo superamento nel dramma non-tragico permette una soluzione. Solo se il divino torna nel dramma, sconfessando la possibilità tragica e redimendo se stesso e il mondo, si ha vera Grazia.

### 3.5. Considerazioni finali sulla tragedia, sul dramma non-tragico e sulla Grazia

Si ricapitoli brevemente quanto detto finora: nel passaggio dalla tragedia al dramma non-tragico, che sul piano tanto della storia quanto della filosofia della storia rappresenta l'ultima possibilità concessa al presente irredento di incontrare una salvezza ad esso esterna, Lukács vede riflessa una questione che, semplificando enormemente, si potrebbe chiamare di filosofia della religione. A tal proposito, occorre ricordare l'opinione di Fehér, nonostante si riferisca a problemi legati solo in parte alla questione del dramma. La filosofia della religione di Lukács, sostiene, è una mitologica storia dell'alienazione, la quale, difettando di un concetto immanente, del concetto di genere, non può che basarsi sul concetto trascendente supremo.<sup>254</sup>

La tragedia porta a compimento l'assenza di Dio dal dramma e dal mondo, arrivando nella *Brunhild* a porre un modello etico purissimo totalmente ateo, che però, come mostra il finale de *L'anima e le forme*, rimane poco più di un ideale kantiano. Là dove è impossibile fingere una conciliazione etica torna prepotentemente la questione religiosa; né, d'altro canto, potrebbe essere

---

252 In questa sede ci si può limitare a rimandare nuovamente alle considerazioni di Cometa: Cfr. COMETA 1999, pp. 45-46. Goldmann, il quale non poteva conoscere né *Il dramma moderno* né, soprattutto, gli *Scritti sul Romance*, si è rivelato coerentemente più lukácsiano di Lukács, negando espressamente qualunque parentela tra misticismo e tragedia: Cfr. GOLDMANN 1959, p. 72.

253 LEOPOLD ZIEGLER, lettera a György Lukács del 10 agosto 1911, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 248.

254 Cfr. FEHÉR 1978/a, p. 227.

altrimenti. Se la tragedia conduce ad un *impasse*, se cioè la borghesia non presenta mezzi per redimersi da sé, se non è presente una classe ad essa capace autenticamente di contrapporsi, la redenzione non può che essere Grazia, non può cioè che tradursi in una preghiera atea, in uno sperare nel miracolo di un Dio che redima sé per il suo errore – il presente inautentico – e allo stesso tempo il mondo. Solo nel mondo totalmente senza Dio ha senso sperare in una redenzione paradossale, perché non vi è altra via d'uscita. Sorgono però almeno tre questioni, di carattere differente, che impediscono di arrestarsi alla soluzione offerta dal dramma non tragico.

La prima si potrebbe definire una sorta di replica de *Il dramma moderno* contro il superamento esplicito tematizzato dagli *Scritti sul romance*: per quale pubblico è scritto il dramma non-tragico? Se i vecchi drammi non-tragici facevano leva sulla presenza di Dio, e quindi potevano anche non porsi questo problema, chi si può riconoscere nel dramma di Ernst? A chi è diretto un dramma che fa dell'assenza di Dio una religione? Non alla borghesia, evidentemente, ma non si vede come potrebbe legarsi ad altre classi. Si potrebbe obiettare: la questione del pubblico, della massa, appartiene appena al Lukács del *Dramma Moderno*, o tutt'al più al Lukács di poco posteriore delle *Osservazioni sulla teoria della storia letteraria*,<sup>255</sup> ma non al Lukács della *Metafisica della Tragedia* o a maggior ragione degli *Scritti sul romance*. Anche tralasciando la questione che, in questo caso, si starebbe ripetendo l'errore di sottrarre Lukács a considerazioni di natura storica, si prenda a titolo d'esempio questa lettera del 1913, in cui Lukács ripete le sue riserve contro il dramma naturalistico e dove la questione del pubblico torna espressamente in causa:

Qui si trascura però (e non può non essere così) l'aspetto decisivo: cioè che il malanno dell'odierna situazione culturale non sta nel fatto di questa separazione fra artista e pubblico, che potrebbe in realtà essere eliminata con una buona e funzionale organizzazione, ma nelle ragioni di questo fatto. Vale a dire: nell'odierna Germania non c'è una profonda e fertile concezione del mondo che investa con eguale forza artista e pubblico, che coinvolga tutto, tale da avere come effetto necessario un'opera e una disponibilità già in partenza sintonizzate fra loro e destinate l'una all'altra [...]; invece le opere degli artisti odierni nascono dalla solitudine, dalla chiusura in se stessi, e non corrisponde né può corrispondere loro alcuna disponibilità, perché questa non viene preventivamente elaborata in esse, per cui la loro «incidenza» fra il «largo» pubblico è sempre casuale, è solo un «fatto della cultura», non una reale necessità.<sup>256</sup>

Sempre in questa lettera Lukács pone l'unica eccezione di Paul Ernst, ripetendo gli stessi contenuti presenti tanto nel finale della *Metafisica della tragedia* quanto nell'*Arianna a Nasso*, senza con ciò risultare più convincente.

La seconda questione è parzialmente legata alla prima, nonché alle stesse perplessità che

---

255 Del resto, le *Osservazioni sulla teoria della storia letteraria* non rappresentano altro che una prima stesura dell'introduzione a *Il dramma moderno*.

256 GYÖRGY LUKÁCS, lettera a Félix Bertaux di marzo 1913, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, pp. 323-324.

sollevava il finale della *Metafisica della Tragedia*: anche l'*Arianna a Nasso*, come la *Brunhild*, non ha avuto seguito.<sup>257</sup> Così come non si è avuto un autentico dramma moderno, non si ha avuto alcun dramma della grazia posteriore. Lukács ha gioco facile nel dire che «il fatto che un seguito – empirico – ancora manchi è ancora una volta un giudizio su di noi»,<sup>258</sup> ma di che tipo di giudizio si tratta? Il *romance*, grazie al suo accostarsi alla fiaba, può porre l'assurdo, l'entrata del dio in scena, può tentare di riproporre una relazione effettiva col divino come nella tragedia solo in parte era riuscita ad Hebbel, ma le stesse condizioni che permettono questo accorgimento – vale a dire, l'assenza di Dio – si rivolgono contro i suoi effetti. Vale a dire: là dove non vi è Dio, né può esserci come hanno mostrato Ibsen prima e lo stesso Ernst poi, là dove il mondo non può più redimersi da sé – non può cioè far leva sulla borghesia in declino – là dove l'attesa della Grazia rimane l'unica soluzione, il mostrarla in atto non si riduce ad un mero espediente tecnico? Qual è la base concreta che mostri questo passaggio non solo come auspicabile, ma anche, se non come necessario, perlomeno come possibile? La tragedia, Lukács lo aveva affermato esplicitamente, non è una categoria della filosofia della storia. La stessa critica, pur se per motivi diversi, può essere fatta al *romance*. Il proiettarsi di Lukács verso una dimensione escatologica di trasformazione reale del mondo è destinato a rimanere incomprensibile, sostiene Boella, finché non si profili come attuale una nuova ragione nella storia.<sup>259</sup> Mancano i presupposti concreti che permettano al *romance* di essere continuato, se non si vuole far scadere l'intero discorso ad un mero desiderio utopico:<sup>260</sup> «nessuna arte può combinare molto con un mero dover essere».<sup>261</sup> Cacciari giustamente afferma:

Se il tragico stesso è divenuto problema, *nulla* permette di affermare che le forme del *romance* ne costituiscano una soluzione. Se è divenuta impensabile la redenzione attraverso quella «fiamma» che brucia l'esistenza semplicemente mondana dell'eroe in lotta *con*, e non *contro*, il destino, *nulla* consente di immaginare come l'uomo del *romance*, frantumato nel suo io, senza sostanza o coerenza, possa anche soltanto *ad-tendere* la grazia della redenzione. Tale grazia potrà accadergli, sorprenderlo – ma l'essenza del personaggio rimane quella esteriore e superficiale delle «gesta marionettistiche». Il *romance* è un *altro genere* – e nessuna dialettica può compromettervi la forma

---

257 È lecito chiedersi per quale motivo oggi il nome di Ernst sia molto meno importante di quanto potesse essere all'epoca. Certamente non ha giovato il suo posteriore avvicinamento a teorie marcatamente nazionaliste, quando non addirittura prossime al nazionalsocialismo, il che ha contribuito a una sorta di *damnatio memoriae*. Se si preferisce una risposta semplicemente estetica, si può sostenere che, come già parte della critica ha notato, a differenza di Maeterlinck Ernst non ha incontrato il suo Debussy.

258 G. LUKÁCS, *SR*, 72.

259 Cfr. BOELLA 1977, p. 40.

260 Per quanto, se la tesi che si sta tentando di argomentare è corretta, l'elemento utopico sia secondario rispetto al tema della redenzione operata dalla grazia, se vi è un luogo dell'opera lukácsiana in cui esso mantiene la sua importanza è sicuramente quello del *romance*. Ciò non solo per il fatto che l'utopia rimane il modo meno concreto, ma forse più onesto, per aspettare l'intervento della grazia, ma perché sarà l'"utopia" del dramma non-tragico ad essere recuperata nell'ultimissima fase della sua produzione, attraverso la figura del *Nathan il saggio* di Lessing. Su questo punto, su cui purtroppo non si ha modo di approfondire, Cfr. FEHÉR 1978/b, pp. 292-293.

261 GYÖRGY LUKÁCS, lettera a Félix Bertaux di marzo 1913, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 322.

tragica.<sup>262</sup>

Già nel 1910, prima della *Metafisica della tragedia*, prima degli *Scritti sul romance*, Lukács aveva espresso una posizione simile, che in fondo condensa quanto detto finora in relazione al miracolo:

L'attesa del miracolo è del tutto incorporea e impersonale. [...] Ma attendere un miracolo è sempre segno di crisi. Tutto va bene, finché si riesce a invocare il miracolo. E allora esso accade. Ma il miracolo atteso è sempre impossibile.<sup>263</sup>

Si arriva così alla terza questione: se il *romance* in quanto genere difetta di un solido sostegno che solo una filosofia della storia matura può offrire, non è detto che la questione di una Grazia intesa come pura trascendenza non possa essere posta a partire di un genere diverso: si impone come necessaria una ripetizione dell'analisi che prenda le mosse non dal dramma, bensì dall'epopea, come avverrà nel prossimo capitolo. D'altro canto, la positività del dramma non-tragico non si esaurisce in questo mero passaggio del testimone: con *Arianna a Nasso* ha fatto la sua comparsa l'uomo buono, e non, come si potrebbe essere tentati di credere, in quanto risposta estemporanea per problematiche personali: in tal caso, avrebbe ragione Pastore nel vedere nel *Sulla povertà in spirito*, l'opera espressamente dedicata al tema della bontà in quanto Grazia, nient'altro che un testo giovanile che poco ha da aggiungere alla ben più importante *L'anima e le forme*.<sup>264</sup>

Come l'analisi sin qui condotta ha mostrato, Arianna, in quanto personaggio dotato di bontà, sorge in relazione a una precisa questione storica, vale a dire come risposta all'impasse in cui è caduto il modello etico borghese, tanto della *Brunhild* quanto della stessa *Arianna a Nasso*. L'uomo buono è il frutto positivo del *romance*, in quanto colui che, solo, può ricevere la Grazia, quella grazia che non spetta all'eroe tragico. Un ulteriore risultato, di pari importanza, che lo studio del *romance* raggiunge è il suo già analizzato fondarsi sull'annullamento della distanza tra miracolo e caso, contingente e necessario, a causa dell'eterna lontananza di Dio, processo che Di Giacomo chiama cortocircuito tra senso e non-senso.<sup>265</sup> Esso è frutto positivo chiaramente non in sé, ma per il suo gettare le basi per un superamento del dramma in direzione del manoscritto su Dostoevskij. Che tale legame sia corretto è testimoniato da una lettera di Ernst Bloch a Lukács, nel quale egli chiede, significativamente, se gli studi sul dramma non-tragico facciano parte o meno dell'opera sullo scrittore russo.<sup>266</sup> Questi tre temi – ripetizione dello studio a partire dall'Epos, questione della bontà e manoscritto su Dostoevskij – esautorano i limiti dell'analisi dramma: è necessario abbandonare

---

262 Cfr. CACCIARI 1983, pp. 119-120.

263 G. LUKÁCS, *Diario*, p. 35.

264 Cfr. PASTORE 1980, p. 73.

265 Cfr. DI GIACOMO 1994, p. 17.

266 Cfr. ERNST BLOCH, lettera a György Lukács del 21 settembre 1915, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 368.

questo terreno per addentrarsi in considerazioni di tipo differente.

## 4. L'EPOS E LA GRAZIA

### 4.1. *L'epos e la Teoria del romanzo. Considerazioni preliminari*

Lo studio dell'epos deve essere giustificato di maniera tale che non si limiti a rappresentare una necessità meramente architettonica. Necessità che senza dubbio vi è, nella misura in cui è stata posta come fondante la dicotomia tra lo stesso e il dramma, o, il che è lo stesso, tra io intelligibile e io empirico. È lo stesso Lukács, del resto a ribadire l'importanza di un loro confronto nella già citata lettera a Weber:

Affinché i concetti di «vita ed essenza», «interiorità» e «mondo esteriore» acquistino con chiarezza il loro senso estetico-formale, occorre discutere la differenza fra epica e dramma.<sup>267</sup>

Non è poi superfluo ricordare che l'importanza della divisione di epos e dramma non sia una scoperta lukácsiana, bensì un tema che appare già nella *Poetica* di Aristotele. La miglior spiegazione, da questo punto di vista, rimane quella strettamente empirica: occorre capire, vale a dire, *perché* Lukács abbia scritto la *Teoria del romanzo*. È Lukács stesso, nella premessa del 1962, ad offrire una prima interpretazione:

Inizialmente avevo pensato a una catena di dialoghi: un gruppo di giovani si isola di fronte alla psicosi della guerra alla maniera dei narratori di novelle del *Decamerone* di fronte alla peste; i loro dialoghi, improntati a una reciproca intesa, avrebbero esplicitato grado a grado i problemi trattati nel libro, fino a gettare uno sguardo sul mondo di Dostoevskij. A un ripensamento più attento questo piano fu abbandonato e la *Teoria del romanzo* assunse la sua attuale configurazione.<sup>268</sup>

La versione di Lukács del '62 non è inesatta, è semplicemente falsa. Questa frase, che può sembrare assurda – quale persona conosce meglio la genesi di un'opera di chi l'ha scritta? – non dovrebbe stupire molto gli studiosi del pensiero di Lukács, nonostante, a quanto è dato sapere, non sia mai stata formulata così esplicitamente. Lukács fu di gran lunga il peggior critico di se stesso, e non è necessario richiamare alla memoria i tanti autodafé da egli compiuti nel corso degli anni.<sup>269</sup>

---

267 GYÖRGY LUKÁCS, Lettera a Max Weber del 30 dicembre 1915, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, pp. 372-373.

268 G. LUKÁCS, *TR*, p. 11.

269 Per limitarsi ai casi più indicativi: Lukács impedì la pubblicazione delle sue opere giovanili – fu Goldmann a far circolare clandestinamente *L'anima e le forme* nella sua traduzione francese –, arrivò a sostenere di non essersi mai occupato di Dostoevskij in gioventù, affermò di essersi allontanato da Bloch già nel 1911, scrisse la celebre prefazione del 1967 contro la stessa Storia e Coscienza di Classe, finse di dimenticare dell'esistenza dei manoscritti sull'estetica precedenti al 1918, pubblicò una sconfessione delle famose *Tesi di Blum* che egli stesso non ebbe problemi a definire ipocrita successivamente. Gli esempi potrebbero continuare. Questo elenco serve solo a dare un'idea indicativa: qualunque studioso dell'opera di Lukács sa quanto fosse eccessivamente duro nei confronti del proprio passato. Così come non serve dire che tutte le “menzogne” di Lukács a proposito della propria produzione non facciano altro che accrescerne la grandezza in quanto uomo: non molti filosofi sono stati capaci di sacrificare le

Come oggi è universalmente accettato, la *Teoria del romanzo* altro non rappresenta se non l'introduzione del mai completato libro su Dostoevskij. Lukács vivo, questa tesi era poco più di una leggenda, dallo stesso filosofo sempre smentita. Fu grazie alla scoperta del baule heidelberghese<sup>270</sup> e al recupero del manoscritto della *Teoria del romanzo*, il quale includeva anche l'abbozzo del libro su Dostoevskij, che si ebbe la prova del fatto che Lukács mentiva.<sup>271</sup> È necessario, pertanto, ricostruire la genesi di quest'opera. Le uniche testimonianze ad ora edite sono due lettere, entrambe del 1915, distanti cinque mesi l'una dall'altra, entrambe indirizzate a Paul Ernst:

Adesso finalmente mi sono messo sul mio nuovo libro: su Dostoevskij (l'Estetica per il momento riposa). Conterrà però molto più che Dostoevskij: grosse parti della mia etica metafisica, della filosofia della storia ecc. Ma su queste cose è in pratica impossibile confidarsi per lettera; gliene parlerei volentieri; specie nella prima parte vengono in discussione molte questioni della forma epica, dove per me uno scambio di opinioni con Lei sarebbe molto prezioso...<sup>272</sup>

Ho interrotto il libro su Dostoevskij, che era troppo grosso. Ne è uscito, finito, un grosso saggio: *Die Ästhetik des Romans*.<sup>273</sup>

Anche quando inizierà a parlare del libro come opera autonoma, con Max Weber, non rinuncerà a considerarlo la prima parte di un'opera su Dostoevskij da completare in un futuro non meglio specificato.<sup>274</sup> È la figura del romanziere russo, pertanto, il riferimento obbligatorio di questo studio dell'epos. La *Teoria del romanzo*, di conseguenza, verrà interpretata alla luce di questo percorso, vale a dire come studio della forma epica in quanto cammino che arriva – problematicamente – a Dostoevskij, analizzando il problema della Grazia in quest'opera e in quelle ad essa collegate. La giustificazione dello studio dell'epos, più esplicitamente, è il seguente: il libro su Dostoevskij, il progetto più importante del primo Lukács, è il luogo dove converge la questione della grazia a partire da tre punti di vista: il già tematizzato passaggio dalla tragedia al *romance*; l'analisi del romanzo, teleologicamente orientata all'opera dello scrittore russo; il concetto di bontà, che arriva a tematizzare quel tipo d'uomo presente appunto nei romanzi di Dostoevskij. Di conseguenza, qui ci

---

proprie opere sull'altare della verità. A prescindere da ogni considerazione di carattere politico, è difficile non ammirare Lukács che, in *Es geht um den Realismus*, riesce a condannare tanto la *Teoria del Romanzo* che *Storia e Coscienza di classe* come opere profondamente reazionarie, invitando oltretutto gli avanguardisti a fare altrettanto, cioè condannarsi con pari rigore. Cfr. LÖWY 1990 e CASES 1985, p. 61.

270 Per una contestualizzazione del ritrovamento del baule, Cfr. CASES 1985, p. 107.

271 Cfr. FEHÉR 1978/a, pp. 194-195.

272 GYÖRGY LUKÁCS, lettera a Paul Ernst di marzo 1915, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 353.

273 GYÖRGY LUKÁCS, lettera a Paul Ernst del 2 agosto 1915, in *Ivi*, p. 366. Anche in questo caso, come nella *Metafisica della tragedia*, il titolo che appare non è quello originariamente pensato. La spiegazione più semplice, e che evita meno speculazioni, è probabilmente la seguente: come si analizzerà in seguito, Lukács progettava una parte «non estetica» del libro su Dostoevskij, dove criticare la teoria dello stato di Hegel. Lo studio su Dostoevskij aveva bisogno di una parte in cui discutere la forma epica, e per questo parla di estetica, ma non è un libro di estetica. La stesura di uno scritto sull'estetica, al contrario, procedeva parallelamente alla *Teoria del romanzo*.

274 Cfr. GYÖRGY LUKÁCS, lettera a Max Weber di metà dicembre 1915, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 370.

si occuperà della seconda parte, per poi porre il problema del *Dostoevskij* in senso stretto nel capitolo seguente.

#### 4.2. *L'epica, la totalità e la Grazia*

Si ritorni alla dicotomia con cui si era iniziata l'analisi del dramma: se questo si chiede come l'essenza possa tradursi nella vita, l'epos si chiede come la vita possa rendersi essenziale. Prima però che vengano poste queste domande, vi è il caso del tutto particolare di Omero, l'unico, vero autore epico.<sup>275</sup> Lukács descrive questo stato anteriore al domandare in pagine che, senza timore d'esagerazione, si possono definire con Cometa e Fehér come la più appassionata difesa della greicità dai tempi dei *Pensieri sull'imitazione* di Winckelmann:<sup>276</sup>

Dicevamo: il Greco possiede le risposte prima ancora di porre le domande [...]. Ciò significa che nell'impianto strutturale finale, ossia nel dispositivo che condiziona ogni esperienza vissuta nella sua immediatezza, con le relative figurazioni, non si danno differenze qualitative – dunque irrevocabili e superabili, per così dire, solo con un salto – tra i luoghi trascendentali e tra questi e il soggetto che vi si relaziona a priori [...]. Lo spirito si muove in questa regione ancestrale accettando in modo insieme passivo e visionario un senso preesistente. [...] È un mondo omogeneo, e anche la frattura tra l'uomo e il mondo, tra l'io e il tu, non può turbarne la compattezza. L'anima, come ogni altro membro di questa ritmica, dimora in mezzo al mondo; i confini fissati dai suoi profili non differiscono, nell'essenza, dai contorni delle cose [...]. E ciò perché l'uomo non è un essere isolato, depositario esclusivo, tra le formazioni riflessive, della sostanzialità: le sue relazioni con gli altri, e le concrezioni che ne derivano, possiedono addirittura sostanza pari alla sua, anzi esse ne sono più veracemente ricolme, in quanto più universalmente, più «filosoficamente» prossime e affini alla patria originaria: amore, famiglia, Stato.<sup>277</sup>

Come già mostrato in precedenza, e come anche l'analisi della fiaba ha indirettamente confermato,<sup>278</sup> nell'epos omerico non vi è problema della Grazia, perché il mondo è in sé perfettamente omogeneo: in particolare, le concrezioni sociali non sono viste come tali, in quanto espressione corrispondente alla stessa sostanzialità dell'anima.

L'importanza di queste considerazioni non è meramente di tipo storico: il caso di Omero è necessario per capire cosa si è *irrimediabilmente* perduto, e cosa si deve aspirare a ricostruire. Lukács non coltiva alcuna romantica utopia che si configuri come volontà restauratrice della greicità, né tanto meno prova nostalgia, perché non può provarla. Ha torto Vaccaro<sup>279</sup> nel sostenere

---

275 Cfr. *supra*, pp. 21-23.

276 Cfr. COMETA 2012, p. 135 e p. 147, e FEHÉR 1978/a, p.214.

277 G. LUKÁCS, *TR*, pp. 26-27.

278 Cfr. *supra*, pp. 49-50.

279 Cfr. VACCARO 2012, p. 175.

una simile tesi: Lukács non è Hölderlin, non sta scrivendo un nuovo *Iperione*.<sup>280</sup> Si può aggiungere: neanche il romanticismo tedesco, nell'opinione di Lukács, è mai stato così banalmente nostalgico. Già ne *L'anima e le forme*, infatti, scriveva:

È il sogno antichissimo di un'età dell'oro. Ma la loro [dei romantici] età dell'oro non è un tesoro del tempo passato irrimediabilmente perduto, che ricompare talvolta in belle favole, ma la meta il cui raggiungimento è un dovere vitale di ognuno. Questo è il «fiore azzurro» che i cavalieri sognanti devono cercare sempre e dovunque, questo è il Medioevo che essi venerano con calore, questo il cristianesimo che essi professano: non esistono cose irraggiungibili per l'uomo, verrà un tempo in cui l'impossibilità sarà sconosciuta.<sup>281</sup>

La nostalgia che Lukács prova è rivolta ad un'omogeneità che vi è stata e che si vuole ricostruire, ma non restaurare. Anche Cases parla di un esasperato e convulso rimpianto della greicità, non dissimile da quello di Schlegel, riproponendo la critica di Adorno in *Dialettica negativa*.<sup>282</sup> Quel che a Lukács importa è che un'armonia, vale a dire una *totalità*, sia esistita, e che quindi sia giustificato il tentativo di crearne una radicalmente nuova. Qualora non dovesse bastare il sarcasmo con cui condanna «certi strazi immaginari che la purezza greca dovrebbe sedare»,<sup>283</sup> si considerino le seguenti righe, capaci di restituire la differenza tra il mondo omerico e il presente, orientando tutta la ricerca dell'opera:

La vita metafisica dei Greci si svolge entro un cerchio più piccolo del nostro: sicché non potremmo mai trasferirci in esso plasticamente; per meglio dire: quella compiutezza circolare, da cui trae origine l'essenza trascendentale che caratterizza la loro vita, è per noi spezzata; non potremmo più respirare in un mondo conchiuso. Abbiamo inventato la produttività dello spirito: ecco perché gli archetipi hanno perduto per noi, in modo irreparabile, la loro trasparenza oggettiva, ecco perché il nostro pensiero percorre ora la via infinita di una approssimazione mai pienamente adempiuta. [...] Abbiamo trovato in noi stessi l'unica, vera sostanza: di qui la necessità di spalancare incolmabili voragini tra il conoscere e il fare, tra l'anima e le concrezioni sociali, tra l'io e il mondo, lasciando disperdere in termini puramente riflessivi ogni sostanzialità posta di là dall'abisso; così, infine, la nostra essenza ha dovuto imporcisi a guisa di postulato, scavando tra noi e noi stessi un abisso

---

280 Se si nomina Hölderlin non è per amor di letteratura, ma perché è *anche* a partire della lettura di Hölderlin che Heidegger interpretò l'abbandono degli dei dal mondo in una forma diversa da quella lukácsiana. Questo punto meriterebbe un'analisi a parte, e vi sono varie opere dedicate alla relazione tra i due. Non è in ogni caso questa la sede per discutere dell'influenza di Lukács su Heidegger. Su questo punto specifico, per quanto in una forma solo abbozzata, Cfr. CATUCCI 2003, p. 145.

281 G. LUKÁCS, *AEF*, p. 82.

282 Cfr. CASES 1985, pp. 112-114. Tralasciando la correttezza o meno dell'osservazione di Cases, vi è un punto che è fondamentale comprendere. Il richiamo ad Adorno è lungi dall'essere casuale: il filosofo francofortese, *a differenza di Lukács*, pone l'utopia esclusivamente come pensabile nel futuro, e non, come – secondo Cases – fa Lukács, nel passato di una Grecia irreali. Questo vuol dire che la differenza tra Lukács e Adorno, e ovviamente Bloch, è pensabile ben prima della frattura posteriore a *Storia e coscienza di classe*. Trattare diversamente l'utopia – se la tesi qui proposta è corretta, negandola non solo nel futuro, ma anche nel passato – è una questione tutt'altro che secondaria, che meriterebbe di essere analizzata ulteriormente.

283 G. LUKÁCS, *TR*, p. 25.

ancor più fondo e spaventevole. Il nostro mondo è diventato infinitamente più grande e ad ogni angolo è più ricco di doni e di pericoli che non quello greco, ma è proprio questa nostra ricchezza a revocare il senso portante e positivo della vita dei greci – la totalità. Intesa come il *prius* formativo di ogni singolo fenomeno, la totalità sta a significare che qualcosa di concluso può essere compiuto; compiuto in quanto tutto vi accade, nulla ne è escluso o accenna a una superiore esteriorità; compiuto in quanto ogni cosa vi matura nella propria compiutezza, e, nell'atto di acquisire se stessa, si salda all'insieme.<sup>284</sup>

Si noti, qui Lukács sta parlando dell'epos omerico, non della grecità nel suo complesso: in particolare, non parla della polis – la quale, al contrario, ha rappresentato il terreno che ha permesso la fioritura del dramma –, come pure è stato sostenuto.<sup>285</sup> Omero, che, secondo le parole di Hebbel, citate da Lukács negli appunti sul *Dostoevskij*, «non dipende come tutti più tardi dalle idee che gli uomini si fanno del mondo, ma solo dal mondo stesso»<sup>286</sup> è il vero rappresentante della totalità.

La ricerca della totalità che Omero ha mostrato è effettivamente il tema della *Teoria del romanzo*,<sup>287</sup> nella misura in cui questo problema si rivela significativo per la questione Dostoevskij. Non esiste critico che non abbia fornito la sua interpretazione: probabilmente Tertulian esagera nel definire l'opera di Lukács nel suo complesso una teodicea dell'idea di totalità<sup>288</sup> - così come Masiello nel titolare il suo articolo sul primo Lukács *Alla ricerca della totalità* – in ogni caso non è possibile mettere in discussione la centralità del problema. La sua matrice è schiettamente hegeliana, nonostante vi sia chi, come Strada, tenti di radicarlo in una metafisica di tipo fichtiano.<sup>289</sup>

È a partire dal concetto di totalità che si può capire quanto profonda sia la differenza col dramma – giustificando al contempo la necessità di due analisi parallele – e al contempo comprendere in che senso si moduli la Grazia una volta che la totalità sia perduta. Ha in parte

---

284 G. LUKÁCS, *TR*, p. 27. è possibile creare un interessante parallelismo tra l'allargamento del mondo di cui qui Lukács parla con l'allargamento di vedute che la «produttività dello spirito» necessariamente comporta. Si tratta di un passaggio che Lukács pone esplicitamente negli appunti sul manoscritto-Dostoevskij: «Lunghezza ed ampiezza del mondo Myškin: 2 o 3 idee». G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 30. Il riferimento è a un passo de *L'idiota* in cui il principe parla della differenza tra l'uomo antico, che aveva solo un'idea, e l'uomo contemporaneo, più nervoso, più evoluto, come se avesse due o tre idee alla volta, che ha di conseguenza vedute più ampie. Questa considerazione non è affatto secondaria, se si tiene presente l'avvicinamento del nervosismo di cui Dostoevskij parla alla malattia, legando il cammino dello spirito di conseguenza a un processo di degenerazione.

285 *Cfr.* VACCARO 2012, p. 167. Da questo punto di vista Cometa offre un'interessante analisi, per quanto forse esageri in senso opposto, secondo cui la Polis sarebbe già portatrice del «luciferino», ossia del principio di ribellione, di sostituzione dei vecchi dei con dei nuovi. *Cfr.* COMETA 2012, p. 149. Più pacata la considerazione di Löwy, che pure si muove nella stessa direzione. *Cfr.* LÖWY 1978, p. 135.

286 FRIEDRICH HEBBEL, lettera a Elise Lensing del 24 marzo 1844, in G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 17.

287 È quasi superfluo vedere come proprio nel concetto di totalità, o, meglio ancora, di totalità concreta, sia stato visto il passaggio lukácsiano da Hegel a Marx. *Cfr.* ad esempio BEDESCHI 1971, p. 41.

288 *Cfr.* TERTULIAN 1980, p. 21.

289 *Cfr.* STRADA 1969. La sua argomentazione si basa nelle lezioni *Caratteri fondamentali del nostro tempo*, che furono tra le fonti più importanti nella stesura della *Teoria del romanzo*, come anche si vedrà. Il problema è che, come le stesse citazioni che Strada riporta sottolineano, Fichte in questo caso parla della totalità in quanto *comprensione* della totalità del tempo storico, non, come nel caso analizzato, in quanto unione di vita e essenza, armonia tra uomo e concrezioni sociali e così via. Non si capisce quale sia il legame tra questi due concetti, che Strada sembra dare per sottinteso.

ragione Radnóti nel sostenere che nella misura in cui oggetto di ricerca è il recupero della totalità, si pone il problema della redenzione, e però ha torto nel contrapporre questa prospettiva in termini troppo antitetici rispetto alla *Metafisica della tragedia*.<sup>290</sup> Tenendo presente la differenza tra dramma e epos nel loro affrontare la relazione tra vita ed essenza, si confronti questo estratto:

Per il dramma l'esistenza fa tutt'uno con la realtà del cosmo, esistere significa per esso cogliere l'essenza, possederne la totalità. Ma col concetto di vita, tuttavia, non è posta in pari tempo la necessità della sua totalità [...]. Ma questo significa che per l'epica il concetto di totalità non nasce dalla virtù generatrice delle forme, ossia non è, come nel dramma, un concetto trascendentale, ma un concetto di tipo empirico-metafisico, il quale riunisce in sé, senza soluzione di continuità, trascendenza e immanenza. [...] La totalità può risultare con vera evidenza solo dalla capacità contenutistica dell'oggetto: essa è metasoggettiva, trascendente, è una rivelazione e una grazia. Soggetto dell'epopea è sempre l'uomo empirico della vita, ma l'arroganza creativa con la quale egli signoreggia la vita si trasforma, nella grande epica, in umiltà, in atteggiamento contemplativo, in muto stupore al cospetto di un senso che emana fulgore e che a lui, uomo semplice immerso in un'esistenza comune, s'è reso visibile, nella vita stessa, in un modo così inatteso e spontaneo.<sup>291</sup>

Per poter commentare questo passo è necessario collegarlo al seguente, di poche pagine posteriore:

Ecco il paradosso della soggettività della grande epica, il suo «perdere per vincere»: ogni soggettività creatrice diventa lirica, e solo quando si dispone alla mera accettazione e umilmente si trasforma in un puro organo atto ad accogliere il mondo, solo a questa condizione egli partecipa della grazia: della rivelazione dell'intero. È il balzo dalla *Vita nuova* alla *Divina Commedia*, dal *Werther* al *Wilhelm Meister*; è il salto spiccato da Cervantes allorché, meravigliando se stesso, diede voce all'umorismo universale del *Don Chisciotte* [...].<sup>292</sup>

La Grazia è il paradosso di una soggettività che riesce ad accogliere il senso di un mondo a cui si arrende, disponendosi fiduciosa al suo ascolto; ciò a sua volta presuppone, come è lecito aspettarsi anche grazie alle analisi sul dramma, un'oggettività donatrice di senso, che appunto si riveli. Anziché ad Omero, è possibile pensare all'esempio di Dante, il cui *Paradiso* «è più affine all'essenza della vita che non la traboccante pienezza di Shakespeare»,<sup>293</sup> l'unico caso in cui, dopo la greicità, fu davvero attinta nuovamente una totalità, sebbene in una purissima trascendenza.<sup>294</sup> Se Dante, vale a dire, almeno nell'aldilà riesce a rendere visibile il senso del mondo, nonostante in termini di filosofia della storia la concreta situazione spinga in direzione del romanzo<sup>295</sup> – nonostante cioè dopo Omero, in teoria, non sia più possibile una vera epica nella misura in cui non è

---

290 Cfr. RADNÓTI 1978, p. 297.

291 G. LUKÁCS, *TR*, p. 42.

292 *Ivi*, p. 46.

293 *Ivi*, p. 47.

294 *Ivi*, p. 52.

295 L'operazione che Dante compie però riesce solo a lui: il caso dell'epica cavalleresca è da questo punto di vista esemplare. Cfr. *Ivi*, p. 93.

più possibile quel tipo di accordo tra essenza e vita, tra divinità e uomo – il romanzo deve rinunciare a tutto ciò, vivendo la totalità in quanto problema, inventando strategie per ritrovarla.

Il romanzo eleva un individuo all'altezza infinita di chi deve creare dalla propria immediatezza interiore un mondo intero, un'altezza che l'individuo epico non può mai attingere e che in realtà è preclusa anche all'individuo dantesco, il quale deve la sua importanza alla grazia assegnatagli e non alla pura individualità.<sup>296</sup>

Il tipo di Grazia che Dante presuppone, tale per cui «la redenzione è eternamente in atto e la teodicea è eternamente presente»,<sup>297</sup> non ha senso per l'uomo moderno, l'uomo del romanzo, che non la può concepire come a priori. La specificità del romanzo, il suo estendersi in una temporalità totalmente slegata da qualunque legame ad una trascendenza, il non poter considerare le concrezioni sociali come espressione della propria anima, ma come Spirito oggettivo contro cui lottare, sono elementi che impediscono questo tipo di fiducia. Il romanzo non può fondarsi sulla Grazia, e però la deve cercare, svincolandosi da ogni tentativo di recupero dell'epopea omerica. Non può perché non avrebbe senso tentare di restaurare la piena immanenza del senso in una situazione storica che si basa sulla sua assenza: ciò significherebbe porre una sorta di immanenza utopica, il che oltre a rappresentare un controsenso significherebbe la distruzione dell'epica.<sup>298</sup> «Il romanzo è l'epopea di un'epoca in cui la totalità estensiva della vita cessa di offrirsi alla percezione sensibile e la viva immanenza del senso diventa problematica»: <sup>299</sup> non è possibile restaurare l'epos, il che vuol dire che non si può partire dal presupposto che la Grazia si dia, che il Dio renda visibile il senso del mondo.<sup>300</sup> Occorre a questo punto abbandonare – momentaneamente – l'epopea per concentrarsi esclusivamente sul romanzo.

---

296 G. LUKÁCS, *TR*, pp. 74-75.

297 *Ivi*, pp. 93-94.

298 *Cfr.* G. LUKÁCS, *TR*, p. 39

299 G. LUKÁCS, *TR*, p. 49.

300 Non è superfluo ricordare come queste analisi, direttamente derivate da Hegel, saranno ripetute nella produzione marxista successiva, ovviamente dopo aver sollevato il – supposto – velo idealistico. Per fare un esempio tra i molti possibili: «Già l'estetica di Hegel vedeva la differenza fra epos e romanzo non tanto nelle caratteristiche formali esteriori quanto nella differenza dei tempi di cui essi sono i prodotti necessari. L'eroismo animato dagli dèi, spontaneo in ogni verso, e l'atmosfera rivelatrice di libertà umana che si trovano nei poemi di Omero non sono dunque tanto l'espressione di una fantasia poetica soprannaturale quanto l'espressione realistica di una «età eroica» (il concetto risale già al Vico) che non conosceva ancora l'economia moderna, lo Stato moderno, la prosaicità della divisione del lavoro, dello sfruttamento. E d'altro lato il carattere non eroico del romanzo moderno deriva, con pari necessità, dal predominare di queste determinazioni sociali nella società borghese capitalisticamente sviluppata [...]. Dopo la fine dell'epoca degli eroi – che secondo la concezione vichiana e anche hegeliana ha avuto alcuni «ricorsi» durante la storia – né i poeti né i lettori hanno rinunciato, comprensibilmente, a raffigurarsi eroi. Ma basta considerare la storia della cosiddetta epica d'arte per capire quanto siano vani i tentativi di arrivare a un rinnovamento estetico e ideologico di forme poetiche che per necessità non possono più scaturire dalla struttura sociale del presente». O ancora: «I poemi di Omero contengono una poesia inimitabile perché essi possono rappresentare uomini che vivono approvando la loro realtà sociale, creata da loro stessi e ininterrotta, che nella loro realtà si sentono di casa e a loro agio». *Cfr.* G. LUKÁCS, *MPC*, p. 37 e p. 39.

### 4.3. *Il Romanzo come momento dialettico*

Anche solo basandosi sulle ultime considerazioni, il romanzo si presenta come un genere problematico rispetto agli obbiettivi di questa tesi, nella misura in cui esso si basa sull'assenza della totalità e sul rifiuto della Grazia in quanto agente immediato. L'unico senso dell'analisi del romanzo, pertanto, sarà negativo e negante: essendo il suo fine in un certo senso la negazione del suo stesso presupposto, cioè l'impossibilità della redenzione, il romanzo si inverte con il suo esser-superato. Si noti che ciò contraddice espressamente quanto sostiene Di Giacomo nella sua introduzione all'opera: essa può e deve essere interpretata basandosi su una dialettica di tipo hegeliano.<sup>301</sup> Ha anzi ragione Raciti nel definire la *Teoria del romanzo* uno studio sulla *Aufhebung* hegeliana,<sup>302</sup> nonostante non capisca che il superamento del romanzo operato da Dostoevskij non rappresenti un invalidamento della tensione dialettica dell'opera, bensì la sua più lucida espressione.<sup>303</sup> È molto evocativa l'immagine che utilizza Perlini della *Teoria del romanzo* come fenomenologia dello Spirito con un finale aperto alla speranza, per quanto leggermente inesatta e funzionale all'instaurazione di teleologie che non possono essere accettate a priori.<sup>304</sup> In ogni caso si tornerà in seguito su questo punto. Si cominci con l'analizzare la sua condizione di possibilità, non tanto in relazione quanto all'epos, quanto in contrapposizione al dramma:

Solo quando sia passato il tempo della tragedia, quando cioè la disposizione drammatica sia divenuta trascendente, dei e demoni appaiono sulla scena; solo nel dramma della grazia la *tabula rasa* del mondo superno torna a riempirsi di figure gerarchicamente ordinate.

Il romanzo è l'epopea del mondo abbandonato dagli dei; la psicologia dell'eroe del romanzo è in uno con l'elemento demonico; l'obiettività del romanzo fa capo a quella visione, tipica della maturità, secondo cui il senso non sarà mai in grado di pervadere senza residui la realtà, salvo però che questa, senza quello, andrebbe a dissolversi nel nulla dell'inessenziale.<sup>305</sup>

Onde evitare equivoci, occorre capire cosa Lukács intenda con il superamento del tempo della tragedia: non si tratta di un rapporto dialettico, come se i diversi generi potessero essere letti, combinati differentemente, come in una relazione di tesi, antitesi e sintesi.<sup>306</sup> Il senso, più

---

301 Cfr. DI GIACOMO 1994, p. 18. Il fatto più curioso è che paradossalmente lo stesso Di Giacomo offre alcuni degli argomenti più convincenti per questa interpretazione: Cfr. *infra*, p. 91.

302 Cfr. RACITI 2004, p. 147.

303 Cfr. Ivi, p. 149.

304 Per riassumere la questione in poche righe, la definizione di Perlini si basa essenzialmente sull'introduzione che Lukács scrisse nel 1962 per la *Teoria del romanzo*, secondo cui in quest'opera più che di regresso a Fichte sarebbe necessario parlare di kierkegaardizzazione della dialettica hegeliana. In questo modo si pone una evoluzione lineare secondo cui nel 1918 a prendere il posto di Kierkegaard come "correttore" di Hegel sarà Marx, per accedere così al comunismo di *Storia e coscienza di classe*. Cfr. PERLINI 1968, p. 128. In realtà anche questo discorso rientra nella *vetata quaestio* della frattura e/o della continuità nell'evoluzione di Lukács.

305 G. LUKÁCS, *TR*, p. 80.

306 Lukács del resto lo afferma esplicitamente a proposito della relazione tra epica, dramma e lirica, per quanto in un

semplicemente, è il seguente: affinché si dia il romanzo, è necessario che il rapporto con la divinità non sia sentito tragicamente, ed è necessario che il dramma della grazia abbia mostrato la lontananza di Dio dal mondo. In una situazione simile il romanzo si mantiene instabile, perché a mancare sono tanto l'accordo tra vita ed essenza dell'epopea, quanto la relazione destinale – nonostante la sua problematicità – del dramma: «con la sua intrinseca natura di processo, esclude la compiutezza solo sul piano del contenuto, mentre in quanto forma rappresenta un equilibrio tra l'essere e il divenire che, certo, è instabile, ma saldamente instabile, e in quanto idea del divenire si fa stato, condizione, e, così mutando, si nega e si eleva [*aufhebt*] ad essere normativo del divenire».<sup>307</sup>

Una volta che il dramma non-tragico, il dramma della grazia, ha posto divinità non solo o non tanto presenti e assenti, ma soprattutto divenienti, il romanzo può farsi carico del peso del demonico in un modo che la tragedia non poteva concepire, nella misura in cui nel suo tentare di relazionarsi all'essenza, nel suo sentire la voce del destino, l'eroe non può cogliere la differenza tra dio e demone. Ed è questo lo scarto che invece può manifestarsi nel romanzo.

Gli dei discacciati e gli dei non ancora assurti alla signoria divengono demoni: essi dispongono d'un potere efficace e attivo, ma il mondo non ne è più pervaso o non ancora: il senso del mondo è coerente e casualmente concatenato, ma riesce incomprensibile alla forza plasticamente efficace del dio fattosi demone, e dal punto di vista del mondo il suo affaccendarsi appare del tutto insensato. Tuttavia, la forza che ispira l'efficacia del demone rimane irrevocata, essendo essa irrevocabile, recando l'essere del nuovo dio l'impronta del passaggio del vecchio [...].<sup>308</sup>

Il legame tra queste considerazioni e le precedenti sul dramma non-tragico dovrebbe apparire evidente: l'assenza di Dio dal mondo è condizione di possibilità per la fioritura del romanzo in quanto genere. Lo si può notare in una forma del tutto peculiare «all'inizio del tempo in cui il Dio del cristianesimo incomincia a lasciare il mondo»,<sup>309</sup> vale a dire nell'opera che segna il confine tra epopea e romanzo, il *Don Chisciotte*.

La garanzia di perfezione che governa l'irrazionalità dell'intero cosmo figurato lascia apparire l'ombra traslucida di Dio come un che di demonico: dal punto di vista di questa vita egli non può essere inserito e compreso in un ordine concettuale e dunque non può rivelarsi come Dio; e poiché la figurazione è diretta alla vita terrena, risulta allora impossibile, come accade in Dante, reperire e mostrare, a partire da Dio, l'unità costitutiva di tutto l'essere [...]. Ora Dio stesso è diventato a pieno titolo un vero demone: un demone che pretende di assumere il ruolo di Dio in un mondo abbandonato dalla provvidenza e privato di un'orientazione trascendentale. Si tratta dello stesso

---

contesto differente da quello qui in causa. Cfr. G. LUKÁCS, *TR*, p. 121.

307 *Ivi*, pp. 65-66.

308 *Ivi*, pp 78-79.

309 *Ivi*, p. 95.

mondo che Dio aveva prima mutato in uno straordinario ma pericoloso giardino incantato, non fosse che adesso, magicamente trasposto in prosa dalle arti di cattivi demoni, esso agogni a una rigenerazione da compiersi coi mezzi di un fidente eroismo; e tutto ciò che nel mondo delle fiabe andava evitato per non sfatare la benefica incantazione, si fa qui atto positivo, diventa lotta in nome del paradiso della realtà della fiaba, la cui esistenza è sospesa unicamente a una parola redentrice.<sup>310</sup>

Questa sospensione a una parola redentrice è del tutto peculiare: è sì attesa del miracolo, attesa della Grazia, ma in una forma del tutto paradossale: non vi è alcun destino da accordare all'essenza, non vi è alcun Dio che debba apparire: la spiegazione non va trovata nel sincero cristianesimo di Cervantes, che da solo non può evidentemente bastare a sostenere un'opera epica. La totalità deve essere restituita in una forma differente, la fede dello scrittore non è sufficiente per risolvere quello che è un problema interno alla forma del romanzo, vale a dire l'assenza della totalità, cioè di una Grazia attuale contrapposta alla vana ricerca di una soggettività demonica. La risposta, coerente con l'estetica romantica, è quella dell'ironia.

#### 4.4. *L'ironia e l'utopia*

L'ironia del poeta è la mistica negativa dei tempi senza dei: una *docta ignorantia* rivolta al senso; l'operare dei demoni esibito nei suoi aspetti benefici e malefici; la rinuncia a poter comprendere più che la mera realtà di questo agire, e insieme una certezza profonda, che può esprimersi solo in figure: la certezza che in questo non-voler-sapere e non-poter-sapere sia stata colta, veduta e compresa senza fallo la sostanza ultima e veritiera – la presenza del dio inesistente. L'ironia è con ciò l'oggettività del romanzo.<sup>311</sup>

Là dove la soggettività e le concrezioni sociali non comunicano, non l'utopia, non la nostalgia, non la fede, ma l'ironia in quanto denuncia dell'impossibilità della Grazia permette di recuperare problematicamente la totalità come finzione autodenunciantesi, per usare le parole di Di Giacomo.<sup>312</sup> L'ironia rappresenta il pathos della distanza, permette all'artista di staccarsi dalle proprie lacerazioni, riunendo o perlomeno attenuando gli opposti.<sup>313</sup> «Tuttavia questa unità è puramente formale; l'estraneità e l'ostilità tra il mondo interno e quello esterno non sono riscattate,

---

310 G. LUKÁCS, *TR*, pp. 94-95.

311 *Ivi*, pp. 82-83.

312 *Cfr.* DI GIACOMO 1994, p. 21.

313 Queste ultime considerazioni sull'ironia sono condivise da Perlini. L'unico problema è che Perlini non si riferisce al concetto di ironia presente nella *Teoria del romanzo*, bensì a quel tipo di ironia, totalmente differente, che caratterizza il saggista così come viene tematizzato nella già citata lettera a Leo Popper che apre *L'anima e le forme*. È lecito chiedersi se i due concetti di ironia siano sovrapponibili: a giudizio di chi scrive ciò non è possibile, o, perlomeno, possono farlo solo per questioni più secondarie di quanto possa sembrare ad un primo momento. Argomentare questo punto non è fondamentale per gli obbiettivi di questa tesi: in ogni caso, *Cfr.* PERLINI 1968, pp. 11-112 e G. LUKÁCS, *AEF*, pp. 15-37. Per una lettura probabilmente più vicina agli originali intenti di Lukács dell'ironia presente in questa lettera, *Cfr.* LÖWY 1978, p. 115.

ma solo riconosciute come necessarie».<sup>314</sup> Si potrebbe obiettare: si tratta di un mero giocare con le parole, a partire da una inconciliabilità necessaria si pone l'ironia come soluzione, la quale a ben vedere non è altro che il riconoscimento di questa stessa inconciliabilità. Per confutare una simile accusa, si pensi alle parole di Cacciari:

La forma romantica dell'ironia non appare più stretta tra forza dissolutiva e impossibile anelito alla patria di una nuova sintesi, di una Cultura, come destinata perennemente o ad essere il seme da cui *deve* nascere l'Io o a trascorrere da esperienza a esperienza, passiva di fronte alla vita; proprio a queste esperienze, che la memoria scava e che sa non più intuibili, essa conferisce misura, ritmo. L'ironia né dissolve nel puro frammento, né inizia, come un fuoco purificatore, all'ex-tasi verso nuove sintesi, ma coglie del frammento, del caso stesso che irrompe nella memoria, e che la memoria cita e commenta, il suo proprio, l'autentico.<sup>315</sup>

L'ironia, vale a dire, rappresenta un primo passo verso Dostoevskij, come si avrà modo di analizzare, nella misura in cui, all'assenza di Dio contrappone non l'Utopia ma l'autenticità del finito. Va da sé che si tratta ancora di un cammino, di una suggestione, però l'ironia riesce già ad abbozzare una soluzione: la Grazia va percepita non in quanto apparizione di una nuova divinità, quanto di una possibilità di ri-comprensione del presente in quanto non redento e non non-redimibile. Valutare in questo modo l'ironia significa negare categoricamente *tutte* quelle interpretazioni, come quella di Boella, secondo cui l'ironia non rappresenta altro che una proiezione utopica dell'individuo nella realtà esterna.<sup>316</sup> A conferma di questa lettura vi è un passo che Lukács sceglie di porre in posizione centrale, come cerniera tra la prima e la seconda parte del libro:

Per il romanzo l'ironia è questa libertà del poeta di fronte a Dio, è la condizione trascendentale che assicura l'oggettività della figurazione. L'ironia, che ha il potere di scorgere con intuitiva chiaroveggenza la divina pienezza in un mondo abbandonato da Dio; che guarda la perduta, utopica patria dell'idea nel suo farsi ideale, e che al tempo stesso la comprende nella sua condizionalità psicologico-soggettiva, cioè nella sua unica forma d'esistenza possibile; l'ironia, che – essa stessa demonica – coglie il demone nel soggetto in forma di essenzialità metasoggettiva e, grazie a ciò, nel raccontare le avventure di anime smarrite in una realtà vuota e inessenziale, parla di dei decaduti e di là da venire, seguendo il filo ineffabile del presentimento; l'ironia, che nel calvario dell'interiorità cerca – e non può trovarlo – l'unico mondo ad essa commisurato, e nel figurarsi la gioia maligna del Creatore dinanzi al fallimento di tutte le fiacche sedizioni contro il suo possente e vano canovaccio, sperimenta nel contempo l'alto dolore, superiore ad ogni possibile espressione, di un Dio-redentore che non può ancora giungere in questo mondo. L'ironia [...] segna la massima libertà concepibile in un mondo senza Dio. L'ironia è dunque non soltanto l'unica possibile condizione aprioristica di un'oggettività vera, ossia creatrice di totalità, ma è anche ciò che eleva questa totalità – il romanzo – a forma rappresentativa dell'epoca, giacché le categorie costruttive del romanzo ineriscono

---

314 G. LUKÁCS, *TR*, p. 67.

315 *Cfr.* CACCIARI 1983, p. 73.

316 *Cfr.* BOELLA 1977, p. 69.

costitutivamente allo stato del mondo.<sup>317</sup>

Asor Rosa, commentando questo passo, vede sì elementi corretti, per quanto secondari ai fini della tesi in causa, come la problematica del recupero della cultura e l'instaurarsi di una visione progressiva dello sviluppo storico, ma lo fraintende nel suo senso più specifico: vale a dire, vede qui un inizio – e solo l'inizio – di un superamento dell'utopismo de *L'anima e le forme* nella misura in cui questo veniva dialettizzato e storicizzato in un rapporto tra visione messianica e possibilità reali del mondo.<sup>318</sup> Non si riesce a capire dove si dia utopismo nel passo citato, e il messianismo – che è vero, è presente, ma solo se si considera il passo in causa in relazione col progetto del libro e non per se stesso – è differente da come lo intende Asor Rosa. L'ironia eleva il soggetto ad una diversa comprensione *presente* della *concreta* fattualità storica, il messianismo è tale solo nella misura in cui questa operazione, da struttura formale del romanzo, si rivelerà possibilità reale, attraverso l'opera di Dostoevskij. Ma, senza anticipare analisi posteriori, basta pensare all'importanza che Kierkegaard ebbe nella formazione di Lukács per intuire come l'ironia del romanzo non possa essere sufficiente.<sup>319</sup> Ha ragione Catucci nel suo interpretare il messianismo lukácsiano non come rivolto all'avvenire, non come ideale regolativo, ma come attenzione prestata al presente.<sup>320</sup>

Instabilità del romanzo e ironia si legano in un unico concetto: l'ironia non è altro che la consapevolezza del fatto che la perdita della totalità conduce alla costruzione di un sistema astratto, che si denuncia in quanto tale, condannando quella stessa precarietà da cui il romanzo è sorto.<sup>321</sup> L'ironia rappresenta l'unica forma di libertà possibile nell'epoca moderna, a metà tra l'assenza di Dio e la possibilità del suo ritorno, ben lungi dall'essere la riduzione autodistruttrice del soggetto o un gioco frivolo dell'artista.<sup>322</sup> Fa bene Catucci nel vedere nell'ironia non tanto un concetto, quanto – come in Benjamin – un atteggiamento e una disposizione intenzionale, risultato e prezzo della secolarizzazione, dell'abbandono di Dio del mondo.<sup>323</sup>

[L'ironia] comprende non solo la profonda disperazione che accompagna questa lotta [contro il mondo], ma anche la disperazione ancor più fonda di chi vi rinuncia – l'ignobile fallimento di chi non è riuscito a uniformarsi a un mondo estraneo all'ideale, di chi ha rinunciato, in nome della realtà, all'irreale idealità dell'anima. Ma nell'atto di figurare la realtà vittoriosa, l'ironia non si limita a svelarne la nullità al cospetto del vinto – dal momento che tale vittoria non può mai essere definitiva e sarà sempre sconvolta da nuove insurrezioni d'idee – ma suo compito è anche quello di svelare l'impotenza del mondo, il quale deve il suo predominio meno alle sue stesse forze,

---

317 G. LUKÁCS, *TR*, pp. 84-85.

318 *Cfr.* ASOR ROSA 1968.

319 *Cfr.* PERLINI 1968, p. 113.

320 *Cfr.* CATUCCI 2003, p. 45.

321 *Cfr.* DI GIACOMO 1994, p. 23.

322 *Cfr.* CASES 1985, pp. 113-114.

323 *Cfr.* CATUCCI 2003, pp. 90-91.

penalizzate da una grossolana mancanza di orientamento, che all'interna, benché necessaria problematicità di un'anima carica di ideali.<sup>324</sup>

In queste righe, oltre ad un'analisi dell'ironia, è implicito il cammino negativo della seconda parte della Teoria del Romanzo: vale a dire, l'ironia comprende – e nega – le sconfitte tanto di chi lotta quanto di chi alla lotta rinuncia o, per usare le formulazioni dell'opera, da un lato del romanzo dell'idealismo astratto e dall'altro del romanzo dell'idealismo della disillusione.

E però non può essere l'ironia l'unico frutto positivo della forma-romanzo: la Grazia non può limitarsi a rivelarsi nell'ironia, cioè negandosi nei fatti, e anche in tentativi inevitabilmente destinati al fallimento deve trovare una forma paradossale di espressione. Il romanzo dell'idealismo astratto, che qui non verrà analizzato per il suo esaurire la sua positività – in funzione della tesi in causa – già con il *Don Chisciotte*, mostra la vanità di un eroismo folle, utopico, che cerca di imporre la sua anima in un mondo sordo ai suoi appelli, attraverso un umorismo in cui «la lotta contro la convenzione [del mondo], la sua negazione, rimangono ad essa immanenti, e dunque sono parimenti convenzionali; e il “positivo” esprime soltanto la capacità di adattarsi alla convenzionalità, l'illusione di una vita organica entro i confini determinati con precisione dalla convenzione».<sup>325</sup> Più che il tentativo di incontrare una positività in contrapposizione al demonismo della cattiva coscienza di questa eroicità, che non può essere l'atmosfera «così piatta e grettamente borghese» dei romanzi di Dickens,<sup>326</sup> occorre capire la ragione dello scacco. Sostiene Catucci che l'esito della produzione del primo Lukács – e a maggior ragione di questa parte dell'analisi della *Teoria del Romanzo* – non sia la constatazione della povertà dell'esperienza, bensì l'invito rivolto alla filosofia ad accettare la sua povertà.<sup>327</sup> Vale a dire: il vero risultato positivo dell'idealismo astratto, che in fondo rappresenta solo una radicalizzazione del concetto di ironia, è una considerazione della stessa soggettività come necessariamente destinata a impoverirsi, ma in senso positivo. Essa cioè per farsi recettrice della Grazia deve accettare la sua indigenza. Anche questa considerazione però deve rimanere un mero spunto, utile a capire in che direzione si muoveranno le successive analisi sulla bontà e su Dostoevskij, quasi a fornire il necessario contraltare negativo. Per donarle maggior contenuto, si può cercare di instaurare un collegamento, forse azzardato, ma non infecondo, con il *Charles-Louis Philippe de L'anima e le forme*:<sup>328</sup>

324 G. LUKÁCS, *TR*, p. 78.

325 *Ivi*, p. 100.

326 *Ivi*, p. 99.

327 *Cfr.* CATUCCI 2003, p. 100.

328 Il saggio su Charles-Louis Philippe rappresenta una delle due auto-citazioni di Lukács (la seconda riguarda *Il dramma moderno* a proposito dell'assenza di tempo nella tragedia) nella *Teoria del romanzo*, e forse vale la pena riportare il passaggio che lo riguarda, nonostante la sua lunghezza. «E questa lirica cresce e sgorga in limpida e fluente espressione universale là dove l'accadimento nella sua oggettività epicamente obiettivata è detentore e simbolo di un sentimento infinito; dove l'eroe è un'anima e la sua azione è nostalgia – *chante-fable* chiamai una volta questa forma, parlando di Ch.-L. Philippe [...]. Ma anche questa forza una forza lirica: è la personalità stessa

La miseria infatti non è un dato esteriore per questa gente: non sono poveri perché sono nati poveri o lo sono diventati, ma perché la loro anima era a priori destinata alla povertà. Povertà è una visione del mondo: brama indistinta per l'altro-da-sé, espressa in parole chiare ed è amore profondissimo per le cose dalle quali si desidera staccarsi al più presto; è il desiderio di colori nella grigia uniformità della vita e, al tempo stesso, è un ritrovare molti colori sbiaditi nella medesima uniformità del contorno. Un eterno tornare indietro. È la sorte tipica degli eroi di Philippe: vogliono prendere il volo, pare che ci riescano, poi d'un tratto qualcosa si interpone ed essi tornano indietro. Dipende dalle circostanze esterne? Non credo. Penso piuttosto che essi vogliano rinunciare, anche se non sono coscienti né dell'oggetto della loro rinuncia né dei motivi della loro rinuncia; c'è qualcosa in loro che ama la propria povertà e il proprio essere oppressi [...] l'impedimento esterno viene internamente trasformato in ostacolo insuperabile.<sup>329</sup>

La superiorità del romanzo del romanticismo della disillusione rispetto a quello dell'idealismo astratto sta nel suo presentare non il «generico conflitto tra la realtà e l'apriori, ma [...] [lo] scontro tra due mondi»,<sup>330</sup> il che spiega anche il suo essere stato più importante nella letteratura del diciannovesimo secolo. In effetti, esso si accorda più naturalmente con una *Weltanschauung* che sente come destituito di senso il mondo esterno: il soggetto non ha utopie, non si aspetta nulla, è passivo. Il che, ovviamente, non significa condannarsi ad una sterile inattività, «ma è un decisivo giudizio di valore sulla realtà: questa autosufficienza della soggettività rappresenta la sua risorsa più disperata; essa, infatti, considerando vana e avvilita ogni lotta finalizzata alla sua realizzazione nel mondo esterno, vi rinuncia già a priori».<sup>331</sup>

Si potrà obiettare: anche la rinuncia all'azione non sfugge dall'accusa di utopismo, nella misura in cui una soggettività che pure si vieta l'azione non può impedirsi di sognare irrealisticamente un mondo migliore. Ciò è vero solo in parte. Lukács del resto lo ammette chiaramente: «l'interiorità [...] non riuscirà mai a rinunciare definitivamente a ciò che ha perduto per sempre; anche se lo volesse, infatti, la vita le negherebbe ogni adempimento di questa sorta: la vita le impone sempre nuove lotte e, con esse, quelle inevitabili sconfitte che il poeta prevede e

---

del poeta, la quale fa risuonare [...] la propria spiegazione, consapevole e autoritaria, del senso del mondo, e tuttavia senza carpire agli eventi, che ne sono i custodi, il senso della parola segreta [...]». il brano continua riportando considerazioni sull'ironia che si allineano a quelle già presentate. Cfr. G. LUKÁCS, *TR*, pp. 45-46. L'azzardo è rappresentato dal fatto che Charles-Louis Philippe, nonostante abbia scritto principalmente romanzi, sia vicino a considerazioni legate alla novella, all'idillio e alla lirica, il che impedisce di considerarlo paradigmatico. L'essere i suoi personaggi individui che sul più bello rinunciano, più o meno consapevolmente, non ne può fare dei rappresentanti dell'utopismo astratto. Si noti che collegare considerazioni de *L'anima e le forme* con quelle sulla *Teoria del Romanzo* significa discostarsi da quella lettura, tanto di Goldmann quanto di Löwy, che vede nei saggi de *L'anima e le forme* nient'altro che un cammino in direzione della *Metafisica della tragedia*, ossia un proporre tentativi di superamento del tragico, per avvicinarsi alla lettura di Matassi che nega esplicitamente una qualunque frattura tra le due opere. Cfr. LÖWY 1978, p. 116 e MATASSI 2011, pp. 115-116.

329 G. LUKÁCS, *AEF*, p. 155.

330 G. LUKÁCS, *TR*, p. 105.

331 *Ivi*, p. 107.

l'eroe presagisce». <sup>332</sup> In ogni caso, è necessaria una lunga digressione per capire come sia possibile smentire questa lettura, affinché trovi conferma da un altro percorso l'idea che la Grazia non rappresenti una sterile tensione utopica. Per far ciò, inevitabilmente, sarà necessario creare un vasto tessuto di citazioni. Si cominci col considerare la relazione tra le due tipologie di romanzo:

Il romanticismo della disillusione non segue all'idealismo astratto solo in senso storico-temporale, esso ne serba anche l'eredità concettuale e forma, sul piano della filosofia della storia, la tappa successiva nello svolgimento dell'utopismo aprioristico; e se lì l'individuo veniva schiacciato brutalmente dall'utopistica esigenza di realtà, di cui era portatore, qui la sconfitta è il presupposto stesso della soggettività. <sup>333</sup>

Queste righe non confutano quanto detto finora: l'utopia è avvertita sì come problema, ma non come modalità di relazione col reale. Per dirlo in una forma migliore: l'utopia è una componente fondamentale in quanto il presupposto stesso del romanzo, e non il suo risultato, è il fallimento di ogni desiderio utopico. Questa stessa premessa del fallimento dell'utopia viene analizzata nella sua duplice direzione, ossia in relazione all'utopia in quanto speranza e all'utopia in quanto nostalgia, in una pagina molto densa dell'opera:

La questione gerarchica circa la posizione di preminenza o di subordinazione da accordare alla realtà interna in rapporto a quella esterna è il problema etico dell'utopia; la questione è sapere allora in che misura la possibilità di pensare un mondo migliore si lasci giustificare eticamente; e, assumendo una siffatta possibilità quale punto di partenza per la figurazione della vita, c'è da chiedersi fino a che punto ciò sia sufficiente per costruire una vita in sé pregnante [...]. La creazione di una realtà puramente artistica, che corrisponda a questo mondo onirico, o che almeno gli sia più conforme della realtà di fatto, è soltanto una soluzione apparente. Ciò perché l'utopica nostalgia dell'anima, solo in tanto è legittima e degna d'essere il centro della figurazione di un mondo, in quanto, vuoi per la situazione effettiva dello spirito, o, ciò ch'è lo stesso, per l'effettivo grado di rappresentabilità e figurabilità di un mondo passato o mitico, non può in nessun caso essere adempiuta. La ricerca di un mondo del pieno appagamento prova che l'insoddisfazione del presente era una critica artificiosa rivolta alle sue forme esterne, un rinvio ornamentale a tempi capaci di tracciare linee più grandiose e di più sfarzosa magnificenza cromatica. Certo, questa nostalgia può essere adempiuta, ma l'assenza di idee, che caratterizza la figurazione, mostra l'intima vacuità di questo adempimento, come si può constatare per esempio nei romanzi di Walter Scott, del resto così ben narrati. Per altri versi, la fuga dal presente non incide in nessun modo sul problema decisivo; nella figurazione distanziata, infatti [...], questi stessi problemi [...] riaffiorano e si rendono visibili. <sup>334</sup>

Nell'ultima frase sta in realtà il segreto di buona parte dei motivi della critica di Lukács contro un'utopia rivolta tanto al passato che al futuro. Il creare una realtà puramente utopica non ha una

---

332 G. LUKÁCS, *TR*, p. 111.

333 *Ivi*, p. 110.

334 *Ivi*, pp. 108-109.

vera giustificazione etica, e anzi, si rivela essere una critica meramente superficiale, vale a dire esteriore, alla concreta situazione presente. Qui sta la risposta forse più forte al problema Gauguin, con cui era iniziata tutta l'analisi. Perlini riesce a definire correttamente questo stato di cose, sconfessando in un certo senso il senso stesso del suo libro: un'utopia che si illude di poter circolare come valore corrente in una società ad essa radicalmente opposta degenera in una mera celebrazione dello *status quo*. L'utopia non è altro che altro che la copertura mistificatoria e indirettamente apologetica di quella stessa realtà sociale che pure la nega.<sup>335</sup> Sorge però in questo modo la questione centrale: senza l'afflato utopico, manca una struttura capace di restituire la totalità, e la disillusione in sé e per sé non può bastare, e viene fuori così «il fondamentale pericolo insito in questo tipo di romanzo: l'autodissoluzione della forma in un desolante pessimismo».<sup>336</sup>

Una forma è sostanziale quando presenta qualche tratto di positività. Il carattere paradossale del romanzo rivela tutta la sua ampiezza problematica quando il contesto e il personaggio, pur rispondendo pienamente alle sue esigenze strutturali, essendo il romanzo l'unica forma ad essi adeguata, pongono la figurazione di fronte a compiti quasi insolubili.<sup>337</sup>

La questione è sempre la stessa, la necessità di trovare un elemento positivo, capace di redimere: la Grazia, se la tesi che si sta difendendo è corretta, deve apparire anche, e soprattutto, nella forma più caratteristica del diciannovesimo secolo. A nulla valse, osserva Lukács, il tentativo di Goncarov di inserire un personaggio positivo che si contrapponesse alla profondità della tragedia di Oblomov, e la felicità di Stolz, il suo successo finale, non possono che apparire al lettore piatti e triviali.<sup>338</sup> La soluzione deve investire la forma-romanzo nella sua totalità, non può limitarsi a proporre situazioni o personaggi che semplicemente mettano tra parentesi la problematicità dell'assenza di senso del mondo denunciata dal romanticismo della disillusione.

#### 4.5. Sulla temporalità. *L'Éducation sentimentale*

La categoria che investe l'interezza del romanzo, che permette di individuare un cammino fecondo, è quella del tempo, il quale «costituisce la discrepanza più vistosa tra l'idea e la realtà».<sup>339</sup>

Nel romanzo senso e vita si separano, e con essi l'essenziale dal temporale; si può quasi dire: tutta l'azione interna al romanzo non è che una lotta contro il potere del tempo. Nel romanticismo della disillusione il tempo è il principio del depauperamento: la poesia, ovvero l'essenziale, è destinata a

---

335 Cfr. PERLINI 1968, p. 100.

336 G. LUKÁCS, *TR*, p. 112.

337 *Ibidem*.

338 Cfr. *Ivi*, p. 113.

339 *Ibidem*.

svanire, ed è il tempo a provarne, in ultima istanza, il lento e progressivo affievolirsi. Qui però ogni valore pertiene alla parte soccombente, la quale, dileguandosi a sua volta, assume il carattere della giovinezza che appassisce, mentre tutta la crudezza, tutta l'asprezza vuota d'idee si attestano sul lato del tempo. Per parte sua l'autoironia si volge all'essenza tramontante solo come correzione a posteriori di questa lotta unilateralmente lirica contro la potenza vincitrice; così in un senso nuovo, seppur deplorabile, tale essenza riceve ancora una volta l'attributo della giovinezza [...]. Il tempo esprime infatti la pienezza della vita, e ciò malgrado il fatto che la pienezza del tempo importi l'autorevocazione della vita, e dunque del tempo.<sup>340</sup>

L'ironia assume qui una colorazione differente: il tempo, a differenza di quanto avviene tanto nell'epopea quanto nel dramma,<sup>341</sup> implica l'inevitabile appassire della vita, ed è proprio a partire da questo lento morire che si può avere una riabilitazione. Il tempo permette di cogliere quell'essenza della vita che pure era in linea di principio negata nella misura in cui l'eroe si era ritirato dall'azione. Per capire come ciò avvenga, si consideri il proseguo dell'analisi lukácsiana.

Il romanzo è la forma della virilità matura: il suo canto consolatorio sgorga dal sentore presago che ovunque diventano visibili i germogli e le tracce di un senso perduto [...]; che la vita, dunque, doveva smarrire l'immanenza del senso, solo perché questo senso fosse ugualmente presente dappertutto. Ed è così che il tempo impronta a un superiore senso epico la poesia del romanzo.<sup>342</sup>

La caratteristica del romanzo del romanticismo della disillusione è dunque questa rassegnazione profonda, che viene per così dire raddoppiata da una temporalità capace di distruggere il senso: come già l'analisi del romanzo dell'idealismo astratto aveva mostrato,<sup>343</sup>

è la fonda melanconia del procedere storico, del tempo che scorre, ed essa insegna che i contenuti eterni e le eterne movenze perdono senso quando il loro tempo è passato; insegna che il tempo può ignorare tutta un'eternità. È la prima grande lotta dell'interiorità contro l'infamia prosaica della vita esteriore, l'unica battaglia in cui le sia riuscito non soltanto di sortire immacolata dal confronto, ma persino d'avvolgere il suo vittorioso avversario nel fulgore trionfante – ma certo autoironico – della sua poesia.<sup>344</sup>

È significativo che sia questo l'elemento ad essere recuperato dall'idealismo astratto: non l'utopismo, non la pretesa di tradurre i propri ideali, ma la vittoria paradossale che dà l'essere sconfitti dal tempo, «giacché l'opera [il *Don Chisciotte*] deve la sua irripetibile missione di austera serenità e potente malinconia proprio a quest'unica, eccezionale vittoria sulla forza oppressiva del

---

340 G. LUKÁCS, *TR*, pp. 115-116.

341 *Cfr. Ivi*, p. 114.

342 *Ivi*, p. 116.

343 Il recuperare elementi dell'idealismo astratto nel romanticismo della disillusione non è errato, ed anzi è doveroso, nella misura in cui è proprio la logica intrinseca ai due generi, che è dialettica, a richiedere il trasformarsi delle conclusioni del primo in premesse per il secondo.

344 G. LUKÁCS, *TR*, p. 96.

tempo». <sup>345</sup> Quando la disillusione si fa premessa, la temporalità si declina in una forma nuova, che si distingue dall'utopismo nostalgico e anche dall'utopismo della speranza. Questi due atteggiamenti mutano drasticamente di significato, nonostante in apparenza siano gli stessi:

Da questo sentimento di virile rassegnazione derivano due intensità temporali [*Zeiterlebnisse*], il cui carattere è autenticamente epico, poiché esse hanno la virtù di suscitare le gesta e di scaturirne: sono la speranza e il ricordo; e pur trattandosi di intensità temporali, esse hanno il potere di superare il tempo: da un lato con la visione d'insieme della vita quale espansa unità *ante rem*, dall'altro sussumendola sotto uno sguardo che la comprende *post rem*. E quand'anche occorra rifiutare sia l'ingenua e beata immediatezza *in re* di questa forma, nonché i tempi che l'hanno generata, l'una e gli altri essendo condannati alla soggettività e alla riflessività, nondimeno, quel sentimento che afferra il senso e lo volge in figure non può essergli sottratto; in queste forme d'immediatezza sperimentiamo la massima approssimazione all'essenza concessa alla vita in un mondo abbandonato da Dio. <sup>346</sup>

La differenza tra questo modo di affrontare la temporalità e quella, per continuare con gli esempi lukácsiani, di Walter Scott, è sottintesa: qui in gioco non è l'utopico – e sterile – abbandonarsi ad un passato mitico o miticizzato, né si ha la speranza di mutare alcunché o di imporre i propri ideali al mondo: speranza e ricordo, verrebbe da dire in senso agostiniano, mutano il presente, redimono quei due momenti di per sé non essenti in quanto destituiti di senso, cioè tanto il passato che ha mostrato la sconfitta, quanto il futuro che comunque la mostrerà.

Ogni accadimento è privo di senso, frammentario e improntato alla mestizia, e tuttavia lo attraversa senza posa la luce della speranza e del ricordo. Ma la speranza non va considerata affatto alla stregua di un'opera d'arte astratta e isolata dalla vita, il cui fallimento acquisti il carattere di un'immonda profanazione; essa stessa, infatti, non è che una parte della vita, e nel tentativo di adattarvisi e adornarla, la speranza nutre il proposito, destinato tuttavia a rimanere senza effetto, di dominarla. Questo eterno dissidio si trasforma, nel ricordo, in un destino singolare e incomprensibile, il quale è tuttavia avvinto con lacci indissolubili all'attimo presente e immediatamente vissuto. E quest'attimo è così pregno della durata che affluisce e defluisce, e nel cui ristagno momentaneo si offre un'immagine cosciente, che una tale ricchezza permea di sé anche le cose perdute e passate, e si estende persino a quanto allora dileguò insensibilmente, fregiandolo del valore interiore dell'immediatezza. Sicché, per un singolare e malinconico paradosso, il momento del valore s'incarna nel fallimento; la fonte dalla quale sembra rampollare la pienezza della vita è nell'atto stesso di rivivere col pensiero ciò che la vita ha negato. Oggetto di figurazione è la rinuncia radicale a ogni adempimento del senso, ma è proprio così che la figurazione si eleva fino all'adempimento ricco e pregnante di un'effettiva totalità vitale. <sup>347</sup>

La speranza e il ricordo, vale a dire, rappresentano una radicalizzazione del tempo, perché

---

345 G. LUKÁCS, *TR*, pp. 123-124.

346 *Ivi*, p. 117.

347 *Ivi*, pp. 119-120.

consentono, *senza alcuna proiezione utopica*, di redimere un passato sconfitto. Anche le speranze, come il passo riportato dimostra, si comportano allo stesso modo, perché nonostante il loro essere negate dalla vita, fanno parte di un presente che verrà nuovamente recuperato dal ricordo. Per capire la portata di queste considerazioni, basta pensare a quello che Lukács considera il romanzo più caratteristico del secolo, vale a dire *L'Éducation sentimentale*. Come non pensare all'incontro tra Frédéric e la signora Arnoux dopo chissà quanti anni, dopo che egli aveva conosciuto «la malinconia dei piroscafi, i freddi risvegli sotto una tenda, l'incanto dei paesaggi e delle rovine, l'amarezza delle simpatie troncate»<sup>348</sup>? La dichiarazione d'amore della signora Arnoux, dopo una vita che ha distrutto amaramente ogni speranza del protagonista, seguita dal suo levarsi il cappello rivelando i suoi capelli bianchi, è un esempio perfetto del discorso che qui si sta facendo. O come non pensare al finale della seconda parte del libro, al pianto di Frédéric che del crollo di queste speranze è il suggello? E soprattutto, quale dimostrazione migliore dell'ironia con cui l'opera termina? Nonostante la sua educazione sentimentale, nonostante la vita che il lettore pure accompagna, nel ricordare un futile avvenimento con l'amico Deslausiers, Frédéric scavalca d'un balzo la sua intera giovinezza:

Se la raccontarono prolissamente, e ciascuno completava i ricordi dell'altro; quando ebbero finito, Frédéric disse:

-È quello che abbiamo avuto di meglio!

-Sì, può darsi davvero. È quello che abbiamo avuto di meglio! - disse Deslausiers.<sup>349</sup>

Probabilmente è proprio in relazione all'ironia del finale che Lukács ebbe modo di parlare di un «errore di fondo [di Flaubert], che consiste nel cogliere solo l'aspetto negativo del tempo».<sup>350</sup> Non è comunque questo il punto: il ricordo e la speranza rappresentano la massima redenzione possibile nel mondo abbandonato da Dio, e ha torto Bottirolì nel rifiutare del tutto questa dimensione nel presentare il capolavoro di Flaubert, arrivando a sostenere, molto semplicemente, che le pagine che Lukács dedica all'opera «*non si riferiscono*» al romanzo di Flaubert.<sup>351</sup> Il ricordo e la speranza, nonostante il loro fallire, rappresentano una forma del tutto peculiare della Grazia:<sup>352</sup> essi riescono a

---

348 G. FLAUBERT, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, trad. it. di L. Romano, Torino: Einaudi, 2002, p. 476, in seguito indicato con G. Flaubert, *L'educazione sentimentale*. A questa pagina, al famoso «spazio bianco» di cui anche Proust diede una descrizione memorabile, Lukács ha dedicato pagine di notevole interesse, che, pur avendo più di un legame con la tesi in analisi, richiederebbero una contestualizzazione non secondaria, tale da richiedere uno studio a parte. Cfr. G. LUKÁCS, *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino: Einaudi, 1964, p. 78.

349 G. FLAUBERT, *L'educazione sentimentale*, p. 486.

350 G. LUKÁCS, *TR*, p. 117.

351 Cfr. BOTTIROLI 2002

352 Il discorso, che qui pare legato esclusivamente alla forma-romanzo, in realtà ha un suo corrispettivo drammatico immediato: è sì possibile pensare ai personaggi di Ibsen, ma forse è ancora più evidente l'esempio – non lukácsiano, bensì di Szondi – di Cechov, e al suo dar voce a personaggi che rinnegano il presente per vivere solo di rimpianti e speranze. Cfr. CASES 2000, p. XIV.

redimere tanto un passato insensato che un futuro ugualmente senza speranza, senza necessità di una proiezione utopica, la quale anzi trova la sua più raffinata condanna, ne *L'Éducation sentimentale*, attraverso la figura del radicale Sénecal, che nella rivoluzione del 1848 viene riconosciuto da un allibito Frédéric tra le guardie. Come anche Perlini rileva, l'eroe consuma se stesso, le sue speranze, capisce che la sua vita è stata una sequela di errori che il tempo ha prodotto e smascherato allo stesso tempo. E però, grazie al tempo, la disillusione giunge a compimento, e nella memoria si produce il riscatto di una vita che solo a questo punto può apparire in una forma non mistificata.<sup>353</sup>

Tanto il ricordo che la speranza quindi riescono ad esprimere, anche se in una forma paradossale, il concetto di Grazia senza appellarsi ad una trascendenza: viene però da chiedersi se ciò sia sufficiente. L'ironia flaubertiana è indicativa, e da un punto di vista strettamente formale Lukács nota come il mero scorrere del tempo reale minacci di smembrare l'unità del romanzo.<sup>354</sup> La Grazia non può essere il risultato della riconfigurazione del tempo.

#### 4.6. *Gli ultimi esiti del romanzo*

La terza forma del romanzo, l'*Erziehungsroman*, sintesi dialettica<sup>355</sup> delle prime due, non aiuta a spostare i termini della questione. Suo obiettivo, come testimonia il romanzo più importante di questa tipologia, il *Wilhelm Meister* di Goethe, è quello di «reperire nelle concrezioni sociali vincoli e adempimenti che siano in grado di soddisfare la dimensione più intima dell'anima».<sup>356</sup> Tali concrezioni, nella teoria, dovrebbero essere viste come mezzi per raggiungere fini che le oltrepassano: ben si capisce perché tanto l'idealismo astratto che il romanzo della disillusione respingano questo tentativo come mero compromesso, sebbene per motivazioni opposte.

L'azione improntata a questo fine partecipa in questo modo della quiete della sicurezza. Ma non si tratta della quiete aprioristica che regna su un mondo stretto dai lacci dell'obbligo; una volontà formativa, cosciente e sicura delle proprie finalità, è all'origine di questa atmosfera depurata infine di ogni pericolo. Intere schiere di uomini devono soccombere a causa della loro incapacità di

---

353 Cfr. PERLINI 1968, p. 134.

354 G. LUKÁCS, *TR*, p. 124.

355 In realtà Lukács non parla di sintesi, bensì di mediazione. È la lettura dei tre capitoli, e la loro successione, a suggerire una sorta di sintesi dialettica, per così dire, debole. È interessante da questo punto di vista l'interpretazione di Perlini, secondo cui il modo corretto di intendere la successione non sia idealismo astratto – romanticismo della disillusione – romanzo di formazione, bensì idealismo astratto – romanzo di formazione – romanticismo della disillusione. La tesi nella sua semplicità è straordinaria, non per il suo indebolire ulteriormente un legame dialettico in fondo non così necessario, introducendo al suo posto un processo di progressivo degrado dell'utopia, ma per il suo rendere giustizia a *L'Éducation sentimentale* come vertice del romanzo ottocentesco, e per il suo offrire un collegamento più facile con il capitolo successivo, vale a dire con Tolstoj, che in fondo rappresenta una differente forma di romanticismo della disillusione. Cfr. PERLINI 1968, p. 136.

356 G. LUKÁCS, *TR*, p. 126.

adattamento, altre inaridiscono dopo una capitolazione rapida e senza condizioni di fronte alla realtà, il che offre la misura del pericolo a cui tutti sono esposti, e contro il quale si dà, sì, una via individuale alla salvezza, ma non certo una redenzione aprioristica. Comunque sia, queste vie sono accessibili, e c'è tutta una società di uomini – i quali si soccorrono a vicenda, per quanto a volte siano essi stessi causa di errori e sbandamenti – che le percorre vittoriosamente fino alla fine.<sup>357</sup>

Non si dà una redenzione aprioristica: il compromesso con le concrezioni sociali non garantisce sul piano della filosofia della storia che vi sia un vero recupero della totalità, non è detto che si dia Grazia in questo modo.<sup>358</sup> I problemi meramente formali di questa forma di romanzo – tra i vari, il suo tendere inevitabilmente verso un ritorno al romanticismo della disillusione – sono ai fini di quest'analisi secondari. L'elemento più interessante è la critica che Novalis fece di questo libro «sommamente impoetico»: per garantire la possibilità di una redenzione basata non su una filosofia della storia solida, bensì su un'azione pragmatica nel mondo, Goethe è stato costretto a romanticizzare la realtà, fino a un punto di assoluta trascendenza – il caso della misteriosa torre con cui si chiude l'opera è emblematico – tendendo ad abbandonare il romanzo per avventurarsi nella fiaba, con tutti i problemi che un'operazione del genere, come già visto,<sup>359</sup> comporta. A queste considerazioni si aggiungano quelle formulate qualche anno prima nel saggio dedicato a Novalis presente ne *L'anima e le forme*, sullo stesso tono.

Essi [i romantici] cercavano di creare un mondo nuovo, nel quale l'uomo grande, il poeta, avesse una patria, Goethe invece trovava la sua patria nel mondo contemporaneo.

Con la stessa chiarezza però egli [Novalis] intravide le rinunce che Goethe aveva dovuto fare per trovare questa cittadinanza e tutto il suo essere si ribellava all'idea di riconoscere questa soluzione come l'unica possibile. Egli vagheggiava come meta della sua vita l'armonia finale del *Wilhelm Meister*, ma intuiva con la stessa chiarezza di Goethe quanto fossero pericolosi gli inizi e i sentieri di questo percorso. Tuttavia egli credeva che Goethe, impoveritosi per raggiungere la meta, vi fosse giunto più povero del necessario.

Ecco il punto in cui la strada di Goethe si divide da quella del romanticismo. Entrambi cercano l'equilibrio delle stesse forze contrastanti, ma il romanticismo vuole qualcosa in cui l'armonia non rappresenti una condizione di indebolimento delle energie.<sup>360</sup>

---

357 G. LUKÁCS, *TR*, p. 128.

358 Cases aggiunge una suggestione che merita di essere riportata. A partire da alcune di considerazioni tanto di Asor Rosa che di Cacciari, che condivide, egli sostiene che il crescente interesse lukácsiano per il compromesso tra mondo delle concrezioni sociali e uomo, l'accordo con la prosaicità della realtà, sia sintomo di quel processo di decadenza del filosofo che ha corrispondenze puntuali nella sua biografia. *Cfr.* CASES 1985, p. 108. In effetti, si pensi al seguente passo del diario, il cui riferimento è il suicidio di Irma e il non aver fatto altrettanto: «Mi sono rifugiato nella teoria della conoscenza e nella frivolezza. La cosa andrà – temo. Quello che ne è rimasto è che io sento la mia “vita”, il mio “poter-continuare-a-vivere” come decadenza; attraverso il suicidio, sarei vivo, al culmine del mio essere, conseguente. Così, tutto non è che un triste compromesso e un declinare». *Cfr.* G. LUKÁCS, *Diario*, p. 67. Si può aggiungere una considerazione di Boella: a differenza dei suoi contemporanei, Lukács non riesce ad affidarsi a modelli di armonia metafisica né tanto meno riesce ad abbandonarsi a rassegnati compromessi. Al contrario, egli progetterà un'etica, che non riuscirà mai a realizzare. *Cfr.* BOELLA 1977, p. 49.

359 *Cfr. supra*, p. 50.

360 G. LUKÁCS, *AEF*, pp. 80-81.

«Novalis pretende – quando dice forma – il trascendere», afferma Lukács negli appunti preparatori per l'opera su Dostoevskij.<sup>361</sup> Che la sua soluzione, vale a dire un recupero cosciente della fiaba, sia parimenti inattuabile, che il suo sia un «tentativo disperato»,<sup>362</sup> è un fatto che non sminuisce il valore della sua critica. Nell'opera di Goethe quelle stesse concrezioni sociali – che pure vogliono essere superate – per il semplice fatto di essere considerate perlomeno dei mezzi acquistano quella carica ontologica che né l'idealismo astratto né il romanticismo della disillusione erano disposti a concedergli. Non ha torto Strada nel vedere nell'interpretazione lukácsiana del *Wilhelm Meister* una ripresa della caratterizzazione hegeliana del romanzo, un'estrema forma d'arte come salvezza dall'impossibilità dell'arte nella società borghese, un compromesso con la prosaicità della vita.<sup>363</sup>

Ma l'impulso a proiettarsi in una sfera avulsa da ogni problematica, la sfera propriamente epica, rimanda qui solo a un ideale utopico-immanente che inerisce alle forme e alle concrezioni sociali; dunque tale impulso non trascende tali forme e concrezioni, a solo le loro possibilità concrete e storicamente date, il che è senz'altro sufficiente a spezzare l'immanenza della forma.<sup>364</sup>

La Grazia – lo ha dimostrato, per quanto su un piano totalmente diverso, il caso di Ibsen – non può derivare da alcun compromesso con le concrezioni borghesi, manca quel che è richiesto al romanzo in quanto forma epica: la tendenza all'essenzialità, il creare una condizione di possibilità per la Grazia, il rendere il mondo degno della Grazia.

A partire da queste considerazioni si capisce come la letteratura russa, nella fattispecie Tolstoj, rappresenti una sorta di passo indietro, per il suo ritornare al romanticismo della disillusione, opponendosi radicalmente all'esistenza delle concrezioni sociali, e allo stesso tempo un passo in avanti, nella misura in cui questo stesso rifiuto si oggettiva in una realtà altrettanto esistente, vale a dire nel consapevole recupero di uno stato di vita più primitivo, più prossimo all'essenza, più naturale. Analizzare la soluzione di Tolstoj in relazione a quella di Goethe può essere d'aiuto:

La «natura» di Tolstoj – come pure la compattezza relativamente più sostanziale del mondo di Goethe – non possiede quella pienezza e quella tondezza che ne farebbero una patria per l'approdo e la pacificazione. Tale natura è la semplice garanzia positiva dell'esistenza effettiva di una vita essenziale posta al di là della convenzionalità. Si può accedere a questa vita mercé la pienezza e l'autenticità che caratterizzano un'individualità – attraverso l'immediata autoriflessione dell'anima; tuttavia, raggiunto questo culmine, si deve risprofondare irrimediabilmente nell'altro mondo, quello

---

361 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 14.

362 *Ivi*, p. 16.

363 *Cfr.* STRADA 1969. Si discorda dalle conclusioni a cui Strada arriva a partire da questa base, vale a dire che la differenza che vi è tra la concezione hegeliana e quella lukácsiana del romanzo risieda in una prospettiva utopica assente nel pensiero del primo.

364 G. LUKÁCS, *TR*, p. 137.

della civiltà.<sup>365</sup>

Il rifiuto del mondo di Tolstoj e la sua accettazione da parte di Goethe non sono così distanti come potrebbe sembrare: entrambi pongono la società presente come superabile, e però solo per un momento, nella misura in cui non riescono a creare un mondo autenticamente essenziale, dove vi sia vera redenzione. La natura di Tolstoj è natura che *si contrappone* alla civiltà, non *dà forma* a una civiltà. Come Lukács ebbe modo di scrivere negli appunti per il *Dostoevskij*: «la dottrina della redenzione – mondana – di Tolstoj [...] a) è estetica – e sopprime l'arte, b) (più importante) essa non vede ciò che trascende [...] della cultura: assolutizza la cultura – e crea (per anelito alla felicità) una profonda asceti- |: (anche convenzione: come natura superiore, per esempio il matrimonio)». <sup>366</sup> Vi sono attimi, tendenzialmente quelli prossimi alla morte, che sembrano brillare della luce della Grazia, ma poi questi attimi passano, e non riescono a redimere né il passato né il futuro. Lukács cita i casi di Andrej Bolkonsky in *Guerra e pace* e di Anna Karenina nell'opera omonima,<sup>367</sup> ma non fa che ripetere considerazioni che accompagnavano la sua produzione da anni: si pensi agli *Appunti su Margit Szélpál*:

Forze sovrumane s'intromettono nel destino degli uomini e se li portano dietro con impeto irresistibile. E loro continuano a vivere tra mille piccoli eventi noiosi, insignificanti, triviali, fin quando non arriva l'attimo in cui si accorgono, pur senza poterlo tradurre in parole, delle forze che li stanno trascinando. Allora ogni cosa dà l'impressione d'essere al seguito di questa divinità, di cui par di avvertire il battito delle ali nel fruscio di ogni cespuglio, e pare la sua ombra a oscurare tutto ciò che è buio. Ma è questione di un attimo, e gli alberi tornano ad essere soltanto degli alberi, gli uomini ridiventano degli uomini qualsiasi, e il ricordo della loro destinazione sopravvive in essi soltanto in forma di brivido inesprimibile.<sup>368</sup>

Oppure, si pensi alle novelle di Dániel Jób, a cui Lukács ha dedicato un saggio coevo al precedente, in cui ad essere protagonisti «sono uomini che hanno puntato tutto su una carta sola, una carta che non è compresa nella partita che stanno giocando», uomini profondamente disillusi che «hanno basato l'intera esistenza su una delusione ineluttabile, e che crolleranno nell'attimo stesso in cui si verificherà ciò che era inevitabile sin dall'inizio». <sup>369</sup> Anche questi uomini aspettano il grande attimo, cercano la redenzione della propria disillusione e dalla propria disillusione:

Qui, tutti vorrebbero far dono di sé ed hanno nostalgia di un grande momento in cui cessi la solitudine e i desideri diventino realtà, sicché la loro vita acquisti, ai loro stessi occhi e forse anche a

---

365 G. LUKÁCS, *TR*, pp. 140-141.

366 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 21.

367 G. LUKÁCS, *TR*, pp. 142-143.

368 G. LUKÁCS, *CE*, p. 69.

369 *Ivi*, p. 59.

quelli degli altri, un carattere reale. E questi grandi momenti traggono tutti in inganno, destinati come sono a trarre in inganno. «Ho fallito. Abbiamo avuto un attimo in comune, uno solo: lei se ne accorse, e cadde in un profondo stupore. Anche lei ... In quell'attimo avrà forse pensato a qualcuno, a qualcun altro. Poi .... se n'è andata. Ho fallito». E poi?<sup>370</sup>

La retorica del “grande attimo” non può ovviamente bastare a tradurre la Grazia, come le due precedenti citazioni, in particolare la seconda, confermano: il mondo delle concrezioni sociali rimane comunque, eternamente uguale a se stesso, nonostante la condanna. «Il superamento della civiltà ha il solo effetto di consumare la civiltà senza mettere al suo posto la sicurezza di una vita improntata all'essenza».<sup>371</sup> Nonostante ciò, questi attimi, a differenza di quanto avviene con Béla Balázs – l'autore del *Doktor Margit Szélpál* – e con Dániel Jób, con Tolstoj riescono perlomeno ad accennare ad un mondo nuovo, dove la Grazia sia attuale e immanente: preparano, cioè, una rinnovata epopea. «Da un punto di vista metafisico il tempo non esiste. E quell'attimo in cui io sono stato io, è davvero la vita stessa, la vita stessa, la vita piena»,<sup>372</sup> aveva scritto Lukács sul suo diario almeno cinque anni prima. Si arriva così alle considerazioni più importanti sulla questione del romanzo, rappresentate dal penultimo paragrafo dell'opera.

L'uomo in quanto uomo – l'uomo cioè non come essere sociale, e neanche come interiorità isolata e incomparabile chiusa nella sua purezza astratta – fa la sua comparsa nella sfera di un'anima semplicemente reale; in questa sfera, dove una spontaneità ingenuamente immediata rivela l'unica vera realtà, può formarsi e completarsi l'inedita totalità di tutte le sostanze e di tutti i rapporti in essa possibili; e come il dualismo socio-«interiore» che vige in questo mondo ha voltato le spalle all'universo naturale, così questa totalità si lascia alle spalle, come uno sfondo, la nostra totalità dissociata. Ma questa trasformazione non potrà mai effettuarsi a partire dall'arte: la grande epica è una forma legata all'empiria del momento storico, e ogni tentativo di figurare l'utopico come un che di esistente, non porta alla creazione di una realtà, ma alla distruzione della forma. Il romanzo è la forma – per usare un'espressione di Fichte – dell'epoca della compiuta iniquità, ed è destinato a rimanere la forma sovrana, almeno finché il mondo si trova sotto il dominio di tale costellazione. In Tolstoj si rendevano visibili i presagi di una nuova epoca universale, ma rimasero degli spunti polemici e nostalgici, delle astrazioni.<sup>373</sup>

Questo paragrafo chiude la *Teoria del romanzo* in senso stretto: l'ultimo è già esterno al problema del romanzo, per il suo parlare di Dostoevskij, e verrà trattato separatamente. Queste righe, in ogni caso, meritano un'analisi approfondita. Si proceda con ordine.

L'uomo nuovo, che Tolstoj non coglie ma che pure si rivela «nei pochi, grandissimi momenti della sua arte» è un uomo che sta a quello del nostro presente come quest'ultimo sta all'uomo

---

370 G. LUKÁCS, *CE*, p. 61.

371 G. LUKÁCS, *TR*, p. 144.

372 G. LUKÁCS, *Diario*, p. 20.

373 G. LUKÁCS, *TR*, pp. 145-146.

dell'universo naturale. Come cioè l'uomo vittima delle concrezioni sociali e chiuso in un astratto individualismo ha distrutto l'immediatezza naturale – poco importa qui che si intenda l'epos omerico, una sorta di mito medievale o di buon selvaggio rousseauiano – così quest'uomo nuovo distrugge il presente – borghese – dell'Europa in cui vive Lukács. E però non ha senso tentare di rappresentare *in questo stesso presente* un uomo futuro che lo neghi. Lukács ribadisce sempre lo stesso punto: la Grazia non è pensabile utopicamente: essa va attesa, desiderata, ma limitarsi a pensare un futuro migliore non significa nulla dal punto di vista di una filosofia della storia coerente.<sup>374</sup> Deve essere la storia a fare il suo percorso, a mostrare la comparsa dell'uomo nuovo capace di redenzione. Vi è un testo coevo alla *Teoria del romanzo* dove questo aspetto appare, se possibile, ancor più chiaramente: *Un'opera di Wladimir Solovieff*, breve recensione di un volume di testi scelti di quel filosofo russo così importante nella Heidelberg del tempo:

Naturalmente, proprio ai poeti, fintantoché rimasero veramente poeti, spettava il compito di puntare quasi esclusivamente all'uomo nuovo in contrapposizione con l'antico: qui e soltanto qui, infatti, essi ebbero veramente modo di essere dei visionari e dei profeti: tutto ciò che poterono dire sul mondo nuovo era una semplice utopia, distinta sì da altre utopie, ma solo per quanto riguardava il contenuto e non l'essenza; l'uomo nuovo, invece – e qui ho in mente figure come il principe Myschkin e come Alioscha Karamazoff di Dostojewsky, o come Platon Karatajeff di Tolstoj – ebbero modo di vederlo e di contrapporlo, come una realtà, ad altre realtà. Ed è proprio questa tangibile, sensibile realtà della sua esistenza ad assicurare a questi poeti quell'importanza autenticamente universale che loro spetta di diritto: qui infatti c'è qualcosa cui lo sviluppo «europeo», per parte sua, non avrebbe saputo dar forma.<sup>375</sup>

Fraintende del tutto le intenzioni lukácsiane Perlini nell'intendere l'uomo nuovo, che Tolstoj intuisce e che Dostoevskij porrà esplicitamente, come l'utopia della nostalgia del *totaler Mensch*, arrivando a identificarla, di conseguenza, con la totalità greca.<sup>376</sup> È anzi corretto affermare l'esatto contrario: l'interesse per lo «spirito russo» da parte di Lukács, come osserva correttamente Catucci, trova la sua giustificazione proprio nel fatto che l'uomo nuovo che Tolstoj e soprattutto Dostoevskij dipingono non è un'utopia o un ideale, bensì una realtà attuale che si contrappone ad altre realtà a partire da quella povertà che l'occidente non comprende.<sup>377</sup> Il romanzo esaurisce il suo compito nel

---

374 Si noti che però un simile discorso non implica una rinuncia all'azione: lo sguardo indagante non esclude la modifica del mondo, come invece crede De Feo. Cfr. DE FEO 1971, p. 118. A tal proposito, è bene rimandare alla questione della distinzione tra prima e seconda etica. Cfr. infra, pp. 99-108.

375 G. LUKÁCS, *PS*, p. 161. per quanto riguarda il mito dell'*ex oriente lux* che traspare tra queste pagine, si può trovare un corrispettivo praticamente identico nella *Teoria del romanzo*: «ma il trascendimento [del mondo] diventa inevitabile se il rifiuto utopico del mondo convenzionale si oggettivizza in una realtà altrettanto esistente, e se la forma della figurazione fa tutt'uno con la difesa polemica di una tale realtà. L'evoluzione euro-occidentale non prevedeva una simile possibilità». Cfr. G. LUKÁCS, *TR*, p. 137.

376 Cfr. PERLINI 1968, p. 7.

377 Cfr. CATUCCI 2003, p. 110. In questo luogo Catucci non cita lo scritto lukácsiano su Solov'ev esplicitamente, ma i termini che utilizza sono ad esso molto simili, e vi fa riferimento in un altro passo del suo studio, in relazione al problema del passaggio al comunismo. Cfr. *Ivi*, pp. 199-200.

mostrare l'incapacità di redimere: là dove viene portata a compimento l'epoca della compiuta peccaminosità, è possibile un rivolgimento dialettico. Come afferma Cometa la lontananza da Dio, il peccato e il presente irredento rappresentano la premessa della redenzione.<sup>378</sup> Ed è solo su questa base che si può capire il riferimento a Fichte, che ha dato luogo ad interpretazioni così differenti. Non è forse solo una mera curiosità, probabilmente, notare come, quando venne chiesta ad un ormai ottantacinquenne Lukács un'opinione sulla *Teoria del romanzo*, la primissima cosa che egli fece fu nominare Fichte,<sup>379</sup> e che altrettanto sia riscontrabile nella prefazione a *Storia e coscienza di classe* del 1967.<sup>380</sup>

All'età della compiuta iniquità segue l'età dell'incipiente redenzione: non si tratta di utopia né nella posizione fichtiana, dato il suo porre una struttura circolare – e a priori – del tempo, né in Lukács, per quanto detto finora e per le considerazioni che seguiranno su Dostoevskij. Di Giacomo offre un'analisi convincente della relazione tra romanzo e metafisica fichtiana: il romanzo riesce a mostrare la necessità del senso, della Grazia, per il suo rimandare ad una realtà dove la redenzione è di fatto impossibile e per questo la desidera. Nel romanzo, argomenta, il senso implica il non-senso della realtà; per dirlo con le categorie che si sono utilizzate finora: la questione della Grazia implica un mondo che la neghi di fatto, ed è questa impossibilità di una redenzione a rendere possibile il romanzo.<sup>381</sup> Si potrebbe aggiungere: è proprio questo momento antitetico, di piena negazione della redenzione, che permette il salto dialettico verso un recupero dell'epopea che mantenga la verità del romanzo, ossia l'abbandono di Dio del mondo. Glockner ebbe sicuramente ragione nel definire l'opera di Lukács non una teoria del romanzo, bensì una teoria del declino del romanzo,<sup>382</sup> ma il riferimento più che in Spengler dovrebbe essere trovato nuovamente in Hegel. In causa non è tanto l'*Untergang des Abendlandes*, che – in una misura maggiore di quanto entrambi sarebbero disposti ad ammettere – è presente anche nell'opera lukácsiana, ma il fatto che questo progressivo tramonto del romanzo sia un'antitesi da superare.

Vi è una tesi di Cases che a questo proposito merita di essere discussa. Egli definisce, correttamente, la *Teoria del romanzo* una curiosa e irripetibile sintesi di hegelismo e romanticismo,

378 Cfr. COMETA 1995, p. 8.

379 Cfr. G. LUKÁCS, *Pensiero vissuto. Autobiografia in forma di dialogo*, a cura di A. Scarponi, Roma: Editori riuniti, 1983, p. 58, in seguito indicato con G. LUKÁCS, PV.

380 Cfr. G. LUKÁCS, SCC, p. XXVIII.

381 Cfr. DI GIACOMO 1994, p. 17. Di Giacomo preferisce utilizzare la coppia oppositiva di senso e non-senso, e non parla di Grazia in senso stretto. Nell'opinione di non mutare la questione, anche nel riportare la sua testimonianza si è preferito riutilizzare i concetti di grazia e redenzione per stemperare un'opposizione la quale, più che a Lukács, sembra appartenere a Merleau-Ponty. Si può discordare con Catucci a proposito del suo sussumere la prima parte della produzione lukácsiana nel concetto di povertà, ma risulta difficile negare che, se si vuole chiamare non-senso, o tempo dell'assenza di Dio, la situazione del romanzo, se – come egli difende – si vuole definire povera questo tipo di esperienza, occorre definire questo non-senso, questa povertà, non in quanto deficit da colmare ma condizione ontologica fondamentale. Cfr. CATUCCI 2003, p. 190. Solo se l'indigenza presenta una positività è possibile un rivolgimento dialettico.

382 Il riferimento è presente in COMETA 2012, p. 135.

ma nonostante ciò la lunga notte dell'epoca della compiuta peccaminosità minaccia di far stagnare la filosofia della storia in un'atmosfera quasi intemporale.<sup>383</sup> La tesi è corretta se si è coerenti fino in fondo con l'abbandono di ogni lettura facilmente utopica della *Teoria del romanzo*. E però il discorso condotto fino a questo punto dovrebbe giustificare la soluzione che si sta cercando di promuovere: come la tragedia, raggiunta la sua massima vetta – l'ateismo della *Brunhild* – ha richiesto il passaggio in direzione del dramma della Grazia, il romanzo, che è negazione dell'epopea, può essere superato: si può avere la negazione della negazione, un recupero dell'epopea nell'ultima forma epica: l'opera di Dostoevskij. A conferma di questa lettura, basti questo appunto di Lukács, che postula la necessità dell'opera dell'autore russo solo là dove è compiuto il romanzo, dove non vi è più salvezza:

*Isolamento* come periodo necessario (forse: la “compiuta peccaminosità” di Fichte [...]). Il Messia può venire solo ad eresia compiuta. È il tempo di Dostoevskij.<sup>384</sup>

---

383 *Cfr.* CASES 1985, p. 112.

384 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 25.

## 5. DOSTOEVSKIJ E LA GRAZIA.

### 5.1. *Cultura estetica. Verso Dostoevskij*

Come è già stato fatto notare in precedenza,<sup>385</sup> Max Weber non apprezzò l'attenzione che Lukács rivolse a Dostoevskij, e parlò esplicitamente di una sua «improvvisa oscillazione» per il romanziere russo.<sup>386</sup> La lettera è del 1916: quel che Weber probabilmente non sapeva, o che molto più probabilmente fingeva di ignorare per spingere l'amico a completare la sua *Estetica*, è che non si trattò di una brusca conversione, di una negazione dei principi contenuti ne *L'anima e le forme* o nel progetto dell'*Estetica*: Dostoevskij è stato, perlomeno a partire dal 1911, il riferimento costante di tutta la produzione lukácsiana.

L'opera più importante per comprendere l'avvicinamento a Dostoevskij non è la *Teoria del romanzo*, bensì *Cultura estetica*, pubblicata nel 1912. Contrariamente a quanto afferma Garroni, questa raccolta di saggi d'occasione, come Lukács stesso la definisce,<sup>387</sup> non trova il suo pregio nel restituire un Lukács più immediato e fresco, ed è incorretto sminuirne la portata, affermando che il testo non muti poi significativamente quel che di Lukács il lettore può conoscere attraverso l'opera coeva – giustamente – più famosa, *L'anima e le forme*.<sup>388</sup> Il saggio che dà il titolo alla raccolta è una critica, per l'appunto, alla cultura estetica, vale a dire a quell'impressionismo che non riesce a produrre nulla di significativo per il suo essere succube delle sensazioni momentanee, incapace di comunicare qualcosa di valido. La *vis polemica* del saggio può essere riassunta da questa citazione:

L'unità della cultura sarebbe dunque stata raggiunta: la mancanza di unità. Esisteva un centro: il carattere periferico del tutto. Ed ogni cosa aveva acquistato valore simbolico: il fatto stesso che nulla era simbolico, che tutto era soltanto ciò che sembrava nell'attimo in cui veniva vissuto (né d'altronde esisteva in alcun posto qualcosa che potesse valere di più). E la cultura aveva raggiunto il suo carattere essenziale, l'elevarsi al di sopra del mero individuale [...]: niente infatti esisteva che potesse elevarsi al di sopra degli attimi vissuti singolarmente. Esisteva un rapporto tra gli uomini: la solitudine completa, l'assenza totale di ogni rapporto.<sup>389</sup>

Questa «profonda menzogna» della cultura estetica, che nei pochi autori davvero grandi è sentita tragicamente – Lukács cita, come è lecito aspettarsi dall'analisi fin qui condotta, tanto Ibsen che Flaubert, oltre che a Keats – esclude ogni vera attività dell'anima, ed è la situazione in cui si è

---

385 *Cfr. supra*, p. 11.

386 *Cfr. MAX WEBER*, lettera a György Lukács del 14 agosto 1916, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 380.

387 G. LUKÁCS, *CE*, p. 4.

388 *Cfr. GARRONI 1977*, p. VII. In realtà questo aspetto, cioè la maggiore accessibilità dei testi di *Cultura estetica* rispetto a quelli de *L'anima e le forme*, è affermato dallo stesso Lukács nella prefazione agli stessi. *Cfr. G. LUKÁCS, CE*, p. 4.

389 G. LUKÁCS, *CE*, p. 15.

costretti ad aspettare, ciò nonostante, la Grazia. I più grandi, e non solo, «furono costretti ad accorgersi di questa tragica paradossalità, dovettero sentire come fossero privi di radici e collegamenti, incapaci di riallacciarsi a qualcosa, e riconoscere l'insostenibilità di tale stato». <sup>390</sup> In fondo, la cultura estetica non è che un epifenomeno dell'abbandono del mondo da parte di Dio, rappresenta una forma detestabile ma necessaria di fare arte in quel presente: arte che però scade nell'*art pour l'art* nei casi peggiori. La soluzione, anche qui in totale concordanza con la *Teoria del romanzo*, non può essere l'Utopia.

Che cosa può venire adesso? Che cosa deve venire? Tutto, certamente, fuorché una cosa: l'utopistica redenzione del mondo vagheggiata dai sognatori ingenui. I migliori fra quanti abbiano la vocazione dell'arte lanciano oggi sguardi pieni di nostalgia ai tempi migliori in cui l'arte era diversa, generava culture e le trasformava o credeva, almeno, che questa fosse la sua missione.

Credeva... ecco la vera critica di ogni vocazione profetica dilettantesca in merito alla cultura. L'arte non fu mai che la conseguenza di una cultura; spesso la precedette, pari ad un messo che ne preannunciava l'arrivo, più d'una volta divenne il suo giudice implacabile, giusto e crudele. Ma fu sempre la cultura, col ritmo scandito dai suoi passi, a stabilire il ritmo secondo il quale l'arte disponeva le sue parole [...].

Oggi una fede siffatta [nella cultura] si può raggiungere soltanto al prezzo di chiudersi gli occhi, con l'aiuto dell'ignoranza e la complicità dell'autoinganno cosciente; ecco perché non possiede più alcun pathos, e quelli che lottano in nome di un'arte che abbia la forza di redimere il mondo e di creare una cultura sono circondati dalla fallace aureola dei Gregers Werle. <sup>391</sup>

Ora, con cultura qui Lukács intende la *Weltanschauung*, e, in ultimissima istanza, la Storia. La continuità con la *Teoria del romanzo* è tutta qui. L'arte non può redimere nulla: la Grazia non scende nel mondo grazie al mero sognare un futuro migliore, e gli sguardi gettati al passato sono sguardi pieni di rammarico per la perdita di una fede, nient'altro. È la storia, come già detto a più riprese, che scandisce i ritmi, la Grazia deve arrivare, sognarla senza alcun legame con la vita dello Spirito rappresenta, come Lukács afferma con quest'immagine straordinariamente efficace, un sogno non dissimile dalle illusioni che Ibsen dileggia ne *L'anitra selvatica* attraverso il personaggio di Gregers Werle. Si ha una dissonanza immediata, che è in fondo la stessa di cui si parla dall'inizio di questo lavoro: l'arte può esprimere la redenzione, ma non crearla, deve parlare della Grazia, ma non la può sognare, e in tutto ciò la storia, ovverosia la società borghese, la impedisce, e manca un qualunque vettore storico che la faccia andare avanti. <sup>392</sup> Nonostante ciò, cioè nonostante queste sconcertanti condizioni storiche, Lukács non smette di credere alla Grazia e all'arte come sua espressione:

---

390 G. LUKÁCS, *CE*, p. 21.

391 *Ivi*, p. 23.

392 Si ricordi che le antipatie per il socialismo di cui si è parlato sopra appaiono esattamente in questo testo, e quelle che appaiono nel terzo volume de *Il dramma moderno* sono distanti appena un anno.

Essenza dell'arte è plasmare, vincere le resistenze, soggiogare le forze contrarie, unificare tutto ciò che diverge, profondamente ed eternamente estraneo fino a quell'attimo, prima di ricongiungersi nell'arte. Plasmare equivale a pronunciare l'estremo giudizio sulle cose; un giudizio tale da redimere tutto quanto possa esser redento e da imporre, con divina prepotenza, la redenzione ad ogni cosa. La forma rappresenta la massima utilizzazione delle forze nelle circostanze date di una situazione data: ecco qual è la vera etica delle forme.<sup>393</sup>

Nelle circostanze date di una situazione data: il problema sono però le circostanze attuali. Come può esserci questo giudizio redentore nel 1912? Non può, verrebbe da dire. La storia non permette all'artista di fare quel che è impedito alla stessa cultura. Ciò nonostante, si dà grande arte: se nel dramma contemporaneo è Ernst ad aver raggiunto la vetta tanto nel campo tragico che in quello non-tragico, nella poesia il riferimento per Lukács è Stefan George, il cui caso, il suo essere in un senso del tutto particolare un esteta, è emblematico per le considerazioni che si stanno portando avanti:

Forse è persino superfluo aggiungere che un esteta è colui che è nato in un periodo nel quale il senso di razionalità della forma è scomparso, nel quale la forma viene considerata soltanto come qualcosa di prefabbricato che si riceve dalla tradizione storica e perciò come qualcosa che può far comodo o infastidire, secondo gli umori personali; ma chi non sa adattarsi né è incline ad accettare le forme così come stanno e furono create per esprimere stati d'animo a lui estranei, né è disposto a dichiarare i suoi sentimenti brutalmente, come piace ad ogni epoca senz'arte, costui – nei limiti delle sue possibilità – si costruisce da sé la proprie «destinazioni individuali» e crea da se stesso le circostanze che determinano il suo talento.

George è esteta in quest'unico senso della parola, il solo che significhi qualcosa.<sup>394</sup>

Tutte queste considerazioni vanno nella stessa direzione: se manca una *Weltanschauung* capace di offrire contenuti autentici, e se vi è il divieto di sognare un mondo dove la Grazia sia attuale, esistono le vie individuali, come appunto quella di George e quella di Ernst, quelle vie che per il loro semplice esistere, come già analizzato in precedenza,<sup>395</sup> condannano e rifiutano il presente. Vie assolutamente solitarie, e che a partire da forme diverse – poesia, dramma, romanzo – cercano comunque una redenzione, come se gli autori fossero quei «fratelli celesti» e non «compagni di viaggio» di cui Lukács parla nella *Teoria del romanzo* a proposito della solitudine tragica.<sup>396</sup>

Come si è visto fino a questo punto, *Cultura estetica* non fa che essere d'accordo con tematiche presenti in tutte le altre opere, e verrebbe da dare ragioni a Garroni e al suo dire che in fondo essa non muti significativamente il giudizio che di Lukács si aveva prima della pubblicazione dell'opera. La grandezza di questo saggio, però, sta nel suo finale: in cosa consistono queste vie

---

393 G. LUKÁCS, *CE*, p. 27.

394 G. LUKÁCS, *AEF*, p. 130.

395 *Cfr. supra*, p. 42 e p. 63.

396 *Cfr.* G. LUKÁCS, *TR*, p. 37.

individuali, questo rifiuto del presente, delle forme del presente, della cultura del presente, della Storia e del suo cammino che ha prodotto questo presente? Non nell'utopia, non nella fuga, non nella nostalgia, come ripetuto in tutti i testi analizzati finora, ma è sempre mancata una definizione positiva di questa soluzione solitaria. In *Cultura estetica* vi è la definizione più esplicita, più importante, della natura di tutti quei tentativi, problematici ma in una certa misura riusciti, di tradurre la Grazia nel mondo:

Ecco perché la vita tragica e l'isolamento di uomini simili non hanno più nulla di tragico. Anche nel loro caso la tragicità della solitudine è l'a priori della vita; ma è una solitudine dalla quale scaturisce il più grande eroismo, l'eroismo di chi dà forma a se stesso; così come dalla coscienza del peccato originale sono scaturiti il desiderio, la possibilità e la realtà della redenzione.

E non ha nessuna importanza che altri seguano questo esempio, né importa chi sia a seguirlo, in quanti lo seguano e in che modo. È una redenzione che ognuno può raggiungere solo per se stesso, e nulla può aumentare la beatitudine di chi sia già stato redento. E sebbene la vittoria di un uomo solo spiani anche a tutti gli altri il cammino nella giungla della vita, tuttavia ognuno deve percorrere da sé la propria strada, e alla fine del percorso soltanto può aspettarsi la propria redenzione.<sup>397</sup>

Fin qui la citazione potrebbe appartenere al finale della *Metafisica della tragedia*, che viene richiamato implicitamente. Ma si presti attenzione al proseguo dell'argomentazione:

Uomini simili non creano una cultura, né hanno intenzione di farlo: la santità della loro vita consiste nel fatto che sono stati privati di ogni illusione. Non creano una cultura, ma vivono come se vivessero in una cultura; non creano una cultura ma vivono in maniera tale da conquistarsene il merito. L'atmosfera di tutta la loro vita si potrebbe forse definire nel modo più esatto con una delle più profonde categorie di Kant, quella del «come se», dell'«*als ob*». Questo eroismo che non pretende nessuna ricompensa santifica la loro vita; ed è lo stesso eroismo che circonda la vita di un Hans von Marées e di uno Stefan George, di un Paul Ernst e di un Charles Louis Philippe, di un'aureola limpida e ariosa, come oggi non se ne scorgono forse più intorno a nessuno all'infuori di essi.<sup>398</sup>

Questa pagina è di capitale importanza. Nel mondo della compiuta peccaminosità, l'unica soluzione che la grande arte può raggiungere, non potendo confidare nella storia, è quella di fingere un mondo già redento. Tale processo, radicalmente anti-utopico, deve essere analizzato nel dettaglio, perché è esattamente il mezzo che permette di capire il rivolgimento – dialettico – operato da Dostoevskij.

Se non vi è possibilità di riconciliazione col presente, argomenta Boella, attraverso l'indagine estetica l'uomo può riconquistare la propria integrità fuori dalla storia e dell'essere, al prezzo di porre questa frattura come insuperabile. E fa bene a sottolineare che sia questo il senso della celebre definizione presente nella *Teoria del romanzo* secondo cui «l'arte – in rapporto alla vita – è sempre

---

397 G. LUKÁCS, *CE*, pp. 29-30.

398 *Ivi*, p. 30.

un nonostante»:<sup>399</sup> l'estraneazione è superabile ma solo superando la storia,  *fingendo* una riconciliazione, pur non credendo in questa stessa finzione.<sup>400</sup> Una definizione molto simile appare in una lettera a Leo Popper: «[L'arte] c'è solo perché noi conosciamo il mondo come qualcosa di  *radicalmente differente* da essa, e questo non lo tolleriamo». <sup>401</sup> Parlare dell'*Als ob*, in ogni caso, significa parlare non solo di Kant, ma anche di Vaihinger, il cui  *Philosophie des Als Ob* venne pubblicato lo stesso anno de  *L'anima e le forme*.<sup>402</sup> Lo stesso Vaihinger scrisse una lettera di grande importanza a Lukács la cui prima parte merita di essere riprodotta:

Stimatissimo signor dottore,  
io sono in corrispondenza con il signor dott. Paul Ernst ed egli così come la sua  *Taufe* hanno richiamato la mia attenzione su di Lei, tanto più che il signor dott. Ernst mi scrive che Lei è fra coloro che «vogliono una nuova metafisica, ma scientemente come finzione». Se capisco bene, ciò sfocia in quel che io stesso chiamo  *la filosofia del come se*.<sup>403</sup>

Vaihinger non poteva conoscere  *Cultura estetica*, e non è detto che avesse letto la  *Teoria del romanzo*. A giudicare dal tono della lettera, è probabile che non lo avesse fatto. In tal caso, la sua conoscenza del pensiero di Lukács si limiterebbe a quanto scritto, vale a dire alla corrispondenza con Ernst e alla sua  *Taufe*, raccolta di novelle pubblicata nel 1916 in cui Lukács appare come personaggio. Non avendo accesso all'epistolario di Ernst, ogni congettura sulla natura di queste informazioni è troppo avventata. Anche prescindendo da questo problema, la sua lettera rimane un documento suggestivo, perché permette di cogliere un aspetto della produzione lukácsiana che altrimenti potrebbe essere facilmente frainteso. Lukács non apprezzò particolarmente l'accostamento alla posizione vaihingeriana, e in una lettera a Ernst scrisse di non poter accettare la «sfumatura Vaihinger». <sup>404</sup> Ad aver colto nel profondo il segno di questo rifiuto di Lukács è stato Cacciari, il quale correttamente vede nell' *als ob* non solo il passaggio che permette di salvare la cultura, ma anche un nuovo problema:

Se non vi è dubbio che la categoria dell' *als-ob* spiega una componente essenziale della forma del saggio, altrettanto indubbiamente è impossibile, sulla base della sua struttura logica, dar conto della «meta ultima» che esso intende raggiungere, dar-luogo alla sua  *Sehnsucht* di redenzione (il saggio come Battista). Questa  *Sehnsucht*, come si è visto, minaccia l'irrealizzazione, nell'astratto Sollen,

---

399 G. LUKÁCS,  *TR*, p. 64.

400  *Cfr.* BOELLA 1977, p. 58.

401 GYÖRGY LUKÁCS, lettera a Leo Popper del 20 dicembre 1910, in G. LUKÁCS,  *Epistolario*, p. 190.

402 Si noti: non è assolutamente detto che Lukács l'anno conoscesse il testo vaihingeriano quando scrisse queste righe. I contatti epistolari tra i due pensatori iniziano solo nel 1917, e Lukács è sempre stato avaro di riferimenti espliciti ad altri pensatori nella sua produzione giovanile. La questione in ogni caso è irrilevante, nella misura in cui non fu certo Vaihinger ad “inventare” l' *als ob*. L'accostamento, pur prescindendo da un'influenza diretta, rimane significativo.

403 HANS VAHINGER, lettera a Görgy Lukács del 3 gennaio 1917, in G. LUKÁCS,  *Epistolario*, pp. 397-398.

404 GYÖRGY LUKÁCS, lettera a Paul Ernst dell'11 marzo 1917, in  *Ivi*, p. 406.

della forma saggistica; ma la categoria dell'*als-ob* minaccia di cristallizzare nel presente della disperazione e del disincanto lo sguardo rivolto alla "selva" della vita.<sup>405</sup>

È questo aspetto che Vaihinger non poteva cogliere: se nella Cultura estetica non è possibile nient'altro che rifugiarsi nell'eroica rassegnazione dell'*als-ob*, distanziandosi allo stesso tempo dalla propria opera, la quale non si riconosce figlia del presente irredento, occorre non cadere in un altro tipo di rassegnazione, quella cioè che pone l'*als ob* come orizzonte degli eventi. La finzione rimane la cosa più vicina alla Grazia là dove Dio non c'è, ed è inutile sottolineare come questo discorso si ricolleggi a quello fatto sull'ironia. Si potrebbe anzi affermare, semplificando la questione, che se l'ironia informa di sé l'opera, l'*als ob* è il sentimento che investe l'autore. Si deve però capire che non si tratta di un obiettivo cosciente, ma di una scelta forzata: porre l'ironia, l'illusione come meta, la «metafisica come finzione» di cui parla Vaihinger, significa condannarsi alla frivolezza. Si può e si deve credere ad una Grazia reale, non si può eternare il presente in una disperazione fine a se stessa, come se l'*als ob*, che è la virile risposta ad ogni facile illusione, ad ogni utopia, si crogiolasse in uno sterile continuare sempre a far finta, allontanandosi da quella vita e da quella storia in nome di cui pure si crea arte. L'*als ob*, aggiunge Di Giacomo, non è dunque redenzione, ma dà luogo al corto-circuito fra contingenza del mondo e absolutezza della forma, fra senso e non-senso. Esso radicalizza la prospettiva saggistica, rifiutandone la dimensione più importante, il suo essere Battista, vista ormai come una redenzione che, assolutizzando la forma, finirebbe con l'annientare il particolare.<sup>406</sup> L'*als ob* rappresenta un'esigenza, come l'ironia: vuole e deve essere superato. Ed è qui che appare, dopo le considerazioni sugli autori più rappresentativi, che non hanno potuto che affidarsi all'*als ob*, vale a dire George ed Ernst, la tanto agognata soluzione:

Dopo quanto ho detto e quale unico accordo finale possibile, con timore mi accingo a pronunciare il nome del più grande, di colui al quale ho sempre pensato durante la stesura di queste pagine, il nome del nostro più grande autore epico, il sacro nome di Dostoevskij.<sup>407</sup>

Molto prima della *Teoria del romanzo*, molto prima del progetto sul libro su Dostoevskij, l'autore russo – che già qui non è romanziere bensì autore epico, differenza non di poco conto – appare come l'unica soluzione possibile alla tragedia della cultura estetica, la risposta positiva alla negatività dell'*als ob* a cui gli autori di riferimento del presente sono costretti. Ma l'analisi della sua opera non può apparire qui, in *Cultura estetica*, che è un saggio essenzialmente polemico, diretto contro il presente, contro la società borghese – nella fattispecie quella ungherese – e contro un socialismo paradossalmente anch'esso ancora troppo borghese. Eppure già si intravede la via

---

405 Cfr. CACCIARI 1983, pp. 97-98.

406 Cfr. DI GIACOMO 1994, p. 14.

407 G. LUKÁCS, *CE*, p. 30.

d'uscita, l'autore che può indicare un percorso che possa trascendere la desolazione del come se.

## 5.2. *Intermezzo. Prima e seconda etica*

Prima di intraprendere lo studio del ruolo di Dostoevskij in relazione al problema della Grazia, è necessario chiarire una distinzione che non appare esplicitamente nella *Teoria del romanzo*, la quale però gioca un ruolo cruciale negli appunti sul manoscritto-Dostoevskij: la distinzione tra prima e seconda etica. Non si seguirà fedelmente l'ordine del testo per una ragione banale ma che conviene ripetere: il manoscritto-Dostoevskij *non è un testo*. L'edizione italiana, che qui si sceglie di seguire, si basa sulla ricostruzione di J. C. Nyíri, a sua volta fondata su uno schizzo apocrifo<sup>408</sup> dell'indice dell'opera.

In realtà, di questa dicotomia, in realtà piuttosto enigmatica – un *Lebensgefühl*, per dirla con Fehér<sup>409</sup> – si è già parlato in questa sede, pur senza nominarla: ci si riferisce all'interpretazione lukácsiana dell'*Arianna a Nasso*, dove all'eroe di quella che ora è possibile chiamare prima etica, Teseo, viene contrapposta l'eroina della seconda, Arianna. Il collegamento è reso manifesto sia negli *Scritti sul romanzo*, dove, come visto,<sup>410</sup> il nome di Dostoevskij è fatto esplicitamente e proprio in relazione alla differenza tra due etiche non conciliabili, sia negli appunti sul manoscritto-Dostoevskij, dove dramma non-tragico e Dostoevskij vengono messi in relazione.<sup>411</sup> Un ottimo modo per cogliere la differenza tra prima e seconda etica sono gli esempi che Lukács sceglie per rappresentarle: da un lato, il *Wilhelm Meister*, dall'altro, Dante e lo stesso Dostoevskij. Cominciare con degli esempi aiuta ad evitare di cadere in errori come quello di Vaccaro, il quale vede nella prima etica la forma che si impone alla vita attraverso il lavoro borghese, un'etica “kantiana” e “formale” basata, sembrerebbe di capire, sullo *Storm*, contrapposta alla seconda etica, della virtù. Il problema non è tanto quello dell'interpretazione delle due etiche, forse troppo schematica e weberiana,<sup>412</sup> quanto il porre una sorta di evoluzione da *L'anima e le forme*, opera in cui si difende la prima etica, al *Sulla povertà dello spirito*, dove se ne coglierebbero i limiti per poter approdare alla seconda.<sup>413</sup> In realtà, Lukács non si è mai spinto a difendere una posizione etica del genere, ma questo dibattito rientra nel più generale quadro dell'interpretazione dello *Storm*.

La prima etica – che nel caso di Goethe viene definita «prima etica assoluta»<sup>414</sup> – rappresenta

---

408 L'originale, come ammette lo stesso curatore, è andato inspiegabilmente perduto: l'apocrifo è una sua trascrizione – si spera – fedele.

409 Cfr. FEHÉR 1978/a, p. 233.

410 Cfr. *supra*, p. 59.

411 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 16.

412 Su questo punto si tornerà in seguito. Cfr. *infra*, pp. 137-140.

413 Cfr. VACCARO 2012, p. 164.

414 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 14.

un concetto paragonabile allo stadio etico kierkegaardiano:<sup>415</sup> si tratta del conformarsi dell'uomo allo spirito oggettivo, l'accettare la società presente rispettandone le leggi, i costumi, tentando in essa se non di trovare la Grazia almeno di sopravvivere. È sì possibile pensare al borghese dipinto da Storm, ma non come paladino della prima etica, bensì semplicemente come rappresentante di una *Weltanschauung*: la lotta contro la prima etica, il suo rifiutarla, appartiene comunque ad essa. Ciò che, viceversa, viene a mancare nel caso della seconda etica è l'accettazione del mondo della convenzione, o, il che è lo stesso, la lotta contro di esso:<sup>416</sup> nella seconda etica l'ordinamento sociale è irrilevante, semplicemente scompare. E, nella misura in cui è questa lotta a mancare, sospetta Lukács, cade la questione della disillusione.<sup>417</sup> Là dove non vi è il tentativo di creare un ordine sociale migliore, né ci si ritira in una pura interiorità per l'incapacità di riuscirci, la disillusione è eliminata a priori. Vi è un appunto in cui quasi pare di vedere riassunta tutta la seconda parte della *Teoria del romanzo*:

[23]

*Contenuti della seconda etica come realtà:*

Il problema dell'"incantamento" come realtà della metafisica: Cervantes – Wilhelm Meister – Novalis (disillusione: Flaubert, Jacobsen, Tolstoj). La posizione completamente nuova di Dostoevskij: al di là di questo contrasto.<sup>418</sup>

Ci si può chiedere, nella misura in cui le due linee individuate in questo appunto sono chiare – linee che, implicitamente, confermano la tesi di Perlini secondo cui il *Wilhelm Meister* rappresenti non una sintesi dialettica ma solo un compromesso tra idealismo astratto e romanticismo della disillusione<sup>419</sup> – in cosa consista il collegamento tra Dante e Dostoevskij, i due autori che, secondo Lukács, meglio incarnano l'idea della «seconda epica come apriori formale dell'epica».<sup>420</sup> La relazione è posta in un solo appunto:

[21]

Dostoevskij non ha mai dato forma ad un *matrimonio*. O fallisce (o vince) un grande amore [...] oppure è una situazione dopo un matrimonio [...]. Rapporto con l'*epos* (Omero, il Canto dei Nibelunghi), in opposizione al romanzo dove si produce un mondo dalla durée e dalle istituzioni oggettive (Goethe, Jean Paul, Balzac, Flaubert, Tolstoj) qui si tratta di una sfera del destino (relazione con Dante).<sup>421</sup>

---

415 Il riferimento alla sospensione teleologica dell'etica è presente in *Ivi*, p. 71.

416 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 16.

417 *Ibidem*

418 *Ivi*, p. 17.

419 *Cfr. supra*, p. 85.

420 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 13.

421 *Ivi*, p. 19.

Il riferimento al matrimonio è utile per capire la distanza che intercorre tra la seconda etica e la prima: tanto Goethe nel finale del *Wilhelm Meister* quanto Tolstoj vedono in questa istituzione – etica<sup>422</sup> – l'espressione o del compimento della società, nel primo caso, o di un suo polemico superamento. Dostoevskij no. L'accento della figurazione torna ad essere la pura sfera del destino, come appunto nell'epos dantesco. Si tratta in fondo di un simbolo del «trarsi fuori dallo sviluppo storico», operazione comune ai due autori epici.<sup>423</sup> Non è però anche quello di Tolstoj, o di Novalis, un tentativo di superare la storia? È vero fino a un certo punto:

[13]

*Seconda etica come realtà*: in Dostoevskij come vita (vita vivente). In Tolstoj come sentimento, Bolkonskij ad Austerlitz [...]. Ma perciò a) transitorio, b) come mera felicità (ritorno alla natura – invece che superamento della cultura). – Nel romanticismo tedesco come idea: *ironia*. Frivolezza in questo. L'acume di Hegel che è il culmine del soggettivismo, e il suo diritto di essere in polemica con essa (essa è come idea frivola e ipocrita).<sup>424</sup>

Torna il tema dell'ironia. Come è stato già analizzato,<sup>425</sup> l'ironia è una forma, per quanto imperfetta, che permette di superare l'inautenticità del presente, e rappresenta il massimo di libertà possibile nel mondo del romanzo. E però non è sufficiente. L'appunto di Lukács è qui molto oscuro, e non ci si può limitare, come fa Vaccaro, a leggerlo come se si trattasse di una ininterrotta catena causale.<sup>426</sup> Il riferimento ad Hegel può aiutare: molte delle annotazioni di Lukács presentano dei riferimenti, e in questo caso egli rinvia al paragrafo 140 dei *Lineamenti di filosofia del diritto*. Analizzarlo con la cura che pure meriterebbe condurrebbe a un lavoro troppo lungo per gli scopi di questa tesi, per cui ci si limiterà a un breve accenno. Innanzitutto, si consideri il modo in cui Hegel caratterizza l'ironia:

La più alta forma infine, nella quale questa soggettività esprime e apprende completamente sé, è la figura che è stata denominata *ironia*, con un nome mutuato da *Platone*.<sup>427</sup>

L'ironia è per Hegel quella capacità del soggetto autocosciente di relativizzare i concetti di bene e male, ed è preceduta da forme quali l'ipocrisia, il probabilismo, e altre caratterizzazioni genericamente proprie della «cattiva coscienza». Da queste però si distingue, e ne rappresenta il

---

422 Il riferimento immediato è ovviamente Hegel. «Il matrimonio contiene, inteso come il rapporto etico immediato, in primo luogo il momento della vivezza naturale». Cfr. G. W. F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto*, a cura di Giuliano Marini, Bari: Laterza, 2012, § 161, p. 141, in seguito indicato con G. W. F. Hegel, *LFD*.

423 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 13.

424 *Ivi*, p. 26.

425 Cfr. *supra*, p. 75-78.

426 Là dove negli appunti di Lukács appaiono dei punti a separare i vari periodi, come si può leggere nella citazione, Vaccaro legge delle deduzioni: la seconda etica apparirebbe nel romanticismo come idea e quindi nella frivolezza dell'ironia. Cfr. VACCARO 2012, p. 175.

427 G. W. F. Hegel, *LFD*, § 140, p. 128. Si noti che, nel proseguo dell'analisi hegeliana, la caratterizzazione dell'ironia platonica si dimostra essere sensibilmente differente da quella lukácsiana presente ne *L'anima e le forme*. Cfr. G. LUKÁCS, *AEF*, p. 26.

vertice. Prosegue infatti Hegel:

Tale culmine consiste dunque nel sapere sì ciò che è eticamente oggettivo, ma non nell'agire sulla base di esso e nello sprofondarsi nella serietà del medesimo dimenticando se stessi e facendo rinunzia a sé, bensì, nella relazione ad esso, nel tenere in pari tempo il medesimo distinto da sé, e nel sapere sé come ciò che *vuole* e *decide* così, e può anche *altrettanto bene* decidere altrimenti. – Voi prendete una legge nel fatto e onestamente come esente in sé e per sé, io pure ci sto e mi ci trovo, ma sono anche più in là di voi, io sono anche al di là di questa legge e posso farla diventare *così* o *così*. Non la cosa è ciò che è eccellente, sebbene *io* sono l'eccellente, e sono il padrone della legge e della cosa, un padrone che con esse, come con suo libito, *soltanto gioca*, e in questa coscienza ironica, nella quale io lascio perire il Sommo, *soltanto godo di me*. – Questa figura è non soltanto la *vanità* di ogni contenuto etico dei diritti, dei doveri, delle leggi, – il male, e proprio il male entro di sé interamente universale, bensì essa aggiunge anche la forma, la vanità *soggettiva* di sapere se stessa come questa vanità di ogni contenuto, e di sapere sé, in questo sapere, come l'assoluto.<sup>428</sup>

L'appunto di Lukács comincia ad acquistare ora senso: l'ironia rappresenta l'autocelebrazione di un soggetto che in realtà riconosce come valido il mondo della prima etica, ma non sa superarlo e quindi ne ride, vagheggiando un mondo differente *che non sa né può creare*, e proprio in questa nuova distanza dal mondo e da sé nel mondo trova la sua redenzione. Se si considerano le aggiunte redatte da Edward Gans al paragrafo, si può notare un ulteriore aspetto di questa caratterizzazione: il concetto dell'ironia viene derivato, cosa che troverà piena corrispondenza nelle analisi lukácsiane, dalla filosofia fichtiana, ponendo Schlegel come diretto continuatore di questa linea. «Questo sommo punto di vista della soggettività – continuano gli appunti di Gans – può sorgere soltanto in un'epoca di elevata cultura, ove la serietà della fede è andata in rovina ed ha la sua essenza ancora soltanto nella vanità di tutte le cose».<sup>429</sup> È possibile leggere in queste righe la formulazione lukácsiana secondo cui, pur mutando il giudizio su questo processo nella sua totalità, in un'epoca di compiuta peccaminosità l'ironia rimane l'unica forma atta ad offrire almeno la parvenza della Grazia.<sup>430</sup> E però Lukács condivide l'ultima condanna hegeliana: è necessario superare la vacuità dell'ironia, è necessaria una seconda etica. Il fatto che Hegel riesca a rovesciare dialetticamente l'ironia, a superarla nella *prima* etica, rafforza il legame tra le considerazioni dei due filosofi, e anzi è davvero straordinario il fatto che il paragrafo successivo, il 141, sia il *Passaggio della moralità in eticità*.

Hegel rappresenta il riferimento obbligatorio nella questione delle due etiche. Gli appunti del

---

428 G. W. F. Hegel, *LFD*, § 140, p. 130.

429 *Ivi*, p. 328.

430 Una questione che sarebbe interessante risolvere è la seguente: quale edizione dei *Lineamenti della filosofia del diritto* possedeva Lukács? Il problema non è affatto secondario: la prima edizione a distinguere chiaramente tra testo hegeliano e aggiunte di Gans fu quella di Georg Lasson, del 1911. Lukács possedeva quest'edizione, o riteneva che le aggiunte di Gans fossero genuino testo hegeliano? Non si hanno gli elementi per rispondere a questo dubbio.

manoscritto-Dostoevskij mostrano come l'interpretazione suggerita anche in altri luoghi di questa tesi, cioè il ribadire l'importanza di Hegel in tutta la produzione lukácsiana, sia meno esagerata di quanto potesse sembrare inizialmente. Il rifiuto dell'ironia può essere accettato anche da Lukács, nella misura in cui questa per il primo rappresenta una deriva ultra-soggettivistica, per il secondo una maniera di rinunciare alla Grazia per recuperarla paradossalmente. Hegel in ogni caso condanna l'ironia per un motivo specifico: egli vuole ribadire la positività dello Spirito Oggettivo, cioè, in linguaggio lukácsiano, della prima etica. Hegel può – e deve – farlo per almeno un motivo. L'analisi di Lukács, per quanto criptica, è meritevole di essere riprodotta in parte:

*Contro la critica del XVIII secolo:* che questo voleva fare anche dell'organico (cultura, nazionalità, lingua) un non-lo. Ma cultura come organicismo e Stato come alleanza: questo è nuovo.

Diventa il concetto (geoviano) del potere (Ranke). Questa idea di potere (la canonizzazione dell'elemento geoviano) è la metafisica nascosta della teoria della storia di *Rickert*: ogni universalismo mostra lo spirito oggettivo nominalisticamente o (Hegel) provvisoriamente: la formazione storico-concettuale solamente lo fa apparire come qualcosa di assoluto e di ultimativo.<sup>431</sup>

La deificazione dell'esistente|: (Hegel) |:| è ribellione a Dio. [...] Filosofia tedesca: spirito oggettivo ipostatizzato ad assoluto (o assolutezza ridotta all'oggettività)<sup>432</sup>

Quando Lukács parla di geoviano, come spiega brevemente ma efficacemente Cometa, si intende genericamente il potere delle istituzioni mondane. Geova rappresenta la storia della Chiesa come istituzione repressiva che si fa Stato, schiacciando il cristianesimo primitivo.<sup>433</sup> Si tratta di un chiaro riferimento a Weininger, come anche Cacciari osserva.<sup>434</sup>

Questi frammenti, oscuri e inseriti in un discorso più ampio, che per comodità di analisi si può riassumere in quella «*kierkegaardizzazione* della dialettica hegeliana» di cui lo stesso Lukács parlò nell'introduzione del 1962 alla *Teoria del romanzo*,<sup>435</sup> possono essere integrati da una lettera a Paul Ernst del 1915, su cui si avrà modo di tornare in relazione al problema del terrorismo:

Il potere delle strutture sembra essere in crescita più costante rispetto al realmente essente. Ma – questa è per me l'esperienza vissuta della guerra – noi non possiamo consentirvi. Dobbiamo continuamente rimarcare che l'unica cosa essenziale siamo soltanto noi, la nostra anima [...]. Il potere reale delle strutture non lo si può certamente negare. È però un peccato mortale contro lo spirito quanto ha riempito il pensiero tedesco a partire da Hegel: fornire di una consacrazione metafisica ogni potere. Sì, lo stato è un potere – ma dev'essere per questo riconosciuto come

---

431 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 35.

432 *Ivi*, p. 36.

433 *Ivi*, p. 89n.

434 *Cfr.* CACCIARI 1983, p. 82.

435 *Cfr.* G. LUKÁCS, *TR*, p. 17.

essente, nel senso utopico della filosofia: nel senso di attivo essenzialmente della vera etica? Non credo. E spero nelle parti non estetiche del mio libro su Dostoevskij di riuscire a protestare energicamente su questo punto. Lo Stato e tutte le strutture che da esso discendono sono un potere; ma lo sono anche un terremoto o una epidemia. Anzi, sono un potere anche più irresistibile, giacché contro di essi possiamo lottare solo sul piano della meccanica, mentre qui abbiamo a disposizione mezzi etici.<sup>436</sup>

Nella lettera è possibile riconoscere chiaramente la distinzione tra prima e seconda («vera») etica, ed è possibile identificare negli appunti citati un esempio di quella critica ad Hegel che era così importante per Lukács.<sup>437</sup> È possibile azzardare una interpretazione di questo genere: Hegel pone sì lo Spirito Oggettivo come momento negante-negantesi, nella misura in cui supera la volontà individuale e viene trasceso nello Spirito Assoluto, ma questo processo presenta un doppio problema: la “provvisorietà” dello Spirito Oggettivo coincide da un lato con la sua divinizzazione, dall'altro reprime la libertà del singolo, che non riesce a riconoscersi in esso. Come se ciò non bastasse, si tratta di una provvisorietà meno provvisoria di quanto Hegel pensasse: lo Spirito Oggettivo tende a coincidere con lo Spirito Assoluto, a prescindere dall'essere un movimento ascendente del primo o discendente del secondo. «Hegel vede la sostanzialità | e moralità :| dello Stato in anticipo»:<sup>438</sup> il che non è tanto la sterile questione dell'aver Hegel descritto nei *Lineamenti di filosofia del diritto* uno stato che in Germania ancora non esisteva, ma l'aver previsto, seppur non del tutto coscientemente, l'espansione incontrollata dello Spirito Oggettivo, arrivando ad un'etica – borghese – in cui non è più possibile riconoscersi, perché, come già detto a più riprese, non redime. Ha del tutto ragione Fehér nel notare come in Lukács Spirito Oggettivo e Assoluto non siano in un rapporto armonioso, hegeliano, bensì lottino tra loro, e l'oggetto della contesa è rappresentato dall'anima dell'uomo.<sup>439</sup> Così come ha ragione nell'enfatizzare il fatto che in Lukács l'addebito della colpa della sostanzializzazione dello Stato ad Hegel si basi in realtà su una spiegazione storica, su una filosofia della storia, profondamente hegeliana.<sup>440</sup>

Si potrebbe avere l'impressione di ripetere un discorso sviluppato già in precedenza, tanto nelle analisi della lotta hebbeliana con/contro lo Spirito Oggettivo, cioè a partire dal punto di vista del dramma, quanto nella donchisciottesca lotta del romanzo dell'idealismo astratto. Nulla di tutto ciò, «in Dostoevskij non vi è una lotta contro la convenzione (come in Tolstoj e Flaubert)».<sup>441</sup> La

---

436 GYÖRGY LUKÁCS, lettera a Paul Ernst del 14 aprile 1915, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 357.

437 Si ricordi che uno dei tanti progetti mai portati a termine da Lukács prevedeva uno studio della critica kierkegaardiana a Hegel, e non è un caso che egli lo ricordi tanto nella prefazione del 1967 a *Storia e Coscienza di classe* quanto nella prefazione alla *Teoria del romanzo* – così come non è un caso che ometta il progetto del manoscritto-Dostoevskij. Cfr. G. LUKÁCS, *TR*, p. 17. e G. LUKÁCS, *SCC*, p. XXVI.

438 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 37.

439 Cfr. FEHÉR 1978/a, p. 213.

440 Cfr. *Ivi*, pp. 211-212.

441 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 60.

seconda etica non prevede la lotta, o una romantica rinuncia. La prima etica viene totalmente trascinata.

*Prima-seconda etica* Immanenza dell'amore divino che trascende il mondo nell'*obbedienza* agli ordinamenti mondani [: divenuti :] in sé indifferenti e in sé peccaminosi, corrotti, ma tuttavia imposti dalla volontà divina.<sup>442</sup>

*Cristo* si rifiuta d'intervenire: «Un tale, di mezzo alla folla, gli disse: “Maestro, ordina a mio fratello di dividere con me l'eredità”. Ma Gesù gli rispose: “O uomo, chi mi ha costituito giudice o spartitore fra di voi?».<sup>443</sup>

Come Cristo, semplicemente, non si interessa delle questioni mondane, così l'amore divino trascende un mondo che si riconosce come corrotto. Sono qui abbozzati i due aspetti più originali della concezione lukácsiana della Grazia: la bontà, capace di superare il limite mondano attraverso un atto di puro amore, e, soprattutto, il terrorismo, possibile nella misura in cui il mondo è visto come assolutamente non-essente. Le istituzioni, le convenzioni, continuano ad esistere, ma perdono ogni pretesa di purezza, e con essa ogni presa sull'uomo – dostoevskijano – che vive nella seconda etica.<sup>444</sup> È possibile instaurare un parallelismo con le analisi del *romance*: tanto il dramma della grazia che le opere di Dostoevskij sono una forma che postulano la crisi della realtà, e trovano nell'anima di una soggettività illuminata dalla grazia della bontà, o nel terrorismo, un trascendimento effettivo del mondo.<sup>445</sup> È Cometa ad aver colto nella maniera più efficace questo legame, quando definisce il *romance* il correlato sul piano della teoria del dramma dell'*epos* dostoevskijano.<sup>446</sup> Si riconsiderino queste parole di Lukács, già analizzate a proposito della fiaba,<sup>447</sup> ma che alla luce della seconda etica assumono un significato novo:

Ogni componimento metafisico, fin quando si verifica nel mondo delle forme plasmate, lascia trasparire la possibilità di un ulteriore componimento più vero e profondo, la possibilità della redenzione: la forma in cui la trascendenza si manifesta non è mai altro che la frantumazione dei limiti che imprigionano un mondo non redento, la forma in cui si manifestano il desiderio di redenzione o, al massimo, la via che conduce alla redenzione.<sup>448</sup>

La seconda etica distrugge la prima, trascende il mondo irredento, e a mostrare la possibilità della Grazia saranno appunto la bontà e il terrorismo. Entrambe le categorie meriteranno di essere analizzate a parte. In queste che sono in fondo considerazioni preliminari vale la pena limitarsi

442 *Ivi*, p. 48.

443 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 48.

444 *Cfr.* CATUCCI 2003, p. 128.

445 *Cfr.* COMETA 1995, p. 20.

446 *Cfr.* COMETA 2012, p. 156.

447 *Cfr. supra*, p. 48.

448 G. LUKÁCS, *SR*, p. 120.

all'aspetto puramente metodologico: a prescindere dal contenuto della seconda etica, vi è un problema di fondo: una volta trasceso il mondo, una volta che lo si è abbandonato in direzione di un'etica più vera, è possibile tornare indietro?

La tragicità sta nel fatto che il mondo delle idee della seconda etica può essere oscillante e ingannevole: sociologia in Dostoevskij. Mai è stato fatto anche il minimo tentativo di ritornare dalla pericolosa avventura della seconda etica nella prima (come per esempio in Ibsen). Dostoevskij non è un rivoluzionario, non conosce alcun paradis perdu.<sup>449</sup>

Cosa Lukács voglia dire nominando Ibsen è tutt'altro che chiaro. Volendo azzardare due ipotesi, potrebbe riferirsi genericamente alle sue tragicommedie, collegandosi in sostanza alle analisi degli *Scritti sul romance*. Oppure potrebbe collegarsi a drammi come *La donna del mare*: la lotta tra l'amore di Ellida con lo straniero e la sua esistenza grettamente borghese, il suo matrimonio con Wangel, potrebbe essere vista lukácsianamente come una lotta – dal finale tragico – tra seconda e prima etica.<sup>450</sup> Non si tratta in ogni caso di una questione fondamentale: quel che è importante sottolineare è che Dostoevskij, colui che meglio d'ogni altro ha tematizzato la seconda etica, non si è posto il problema del ritorno nel mondo e invece si è, per così dire, accontentato di raggiungere attraverso la bontà una dimensione dove la Grazia fosse attuale.

A questo proposito occorre capire quale sia l'esatto rapporto tra prima e seconda etica, o, per porre la domanda in una forma più esplicita, quanto sia effettivamente kantiana la prima etica. Fehér, il quale la interpreta appunto in questo senso, si rende conto che a Lukács non può che far difetto il metodo, nella misura in cui non si può costruire nulla che oltrepassi l'uomo noumenico.<sup>451</sup> La seconda etica, di conseguenza, non può per principio integrare la prima, o addirittura superarla. Forse la soluzione sta nel rovesciare i termini del problema: la prima etica, se proprio la si vuole leggere kantianamente, operazione certamente legittima, lo è solo in senso lato e non in senso stretto. La prima etica, cioè, deve essere vista di per sé come insufficiente, come desiderosa di essere superata da una Grazia che ecceda i limiti della società presente. Solo se non si legge come strettamente kantiana la prima etica può essere risolto il problema della relazione con la seconda. Per dirla in termini diversi: la prima etica non è l'etica del dovere, ma l'etica che si origina a partire da una relazione, spesso contraddittoria, col dovere.<sup>452</sup> Se la prima etica rappresenta in genere la

---

449 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 59.

450 Ciò vuol dire ribadire il significato profondamente tragico de *La donna del mare*, contro quelle interpretazioni, che pure ci sono state – almeno in Italia – che vogliono vedere nel finale una sorta di *happy ending*. In ogni caso si tratta di una questione di critica ibseniana, del tutto esterna agli obiettivi di questa tesi.

451 Cfr. FEHÉR 1978/a, p. 235.

452 Questa considerazione può apparire criptica: esplicitarla fino in fondo richiederebbe in realtà un lavoro decisamente più ambizioso, cioè smussare il peso del kantismo nel Lukács precedente la *Teoria del romanzo*, essenzialmente quello de *L'anima e le forme*. Parlare di kantismo *sui generis*, o anche evitare del tutto l'uso di questa categoria, è un'operazione che non può essere risolta in poche righe, e meriterebbe un lavoro a parte. In questa sede, ci si limita

relazione con lo Spirito Oggettivo, è evidente che la sua portata non può manifestarsi pienamente in una concezione puramente kantiana. Pare più fedele alle intenzioni lukácsiane l'interpretazione di Catucci: la prima etica è *anche* quella degli imperativi categorici e dei doveri, ma più in generale è quell'etica che vuole regolare il comportamento degli uomini, trasformando in valori assoluti quel diritto e quello stato nei quali Hegel vede le forme stesse della razionalità. In una parola, per definire la prima etica basterebbe il concetto di geovaico.<sup>453</sup> Quale che sia l'interpretazione corretta, limitandosi al testo si può notare una cosa: il non porre Dostoevskij il problema del ritorno dalla seconda alla prima etica non rappresenta affatto una necessità: ripetendo in un certo senso le analisi sul saggio come personaggio non-tragico, si può argomentare: è esattamente quando il mondo diventa irreali, quando non ha letteralmente più presa sul soggetto, che esso si offre alla sua forza figuratrice, nonostante la «Legge (prima etica) [sia] rispettabile, perché Cristo come uomo l'ha rispettata».<sup>454</sup> Si può anche prescindere da questo rispetto, non vi è nulla che leghi la seconda etica da questo punto di vista.

[R/b]

*Rivoluzione III* Il problema di Ropchin: lotta della prima (Rosenstern, Ippolit) e della seconda etica (Bolotov, Serjos'ja). Marx: vittoria della prima: lotta contro Geova: lo sviluppo del pensiero rivoluzionario (cedimento della sostanza). Il vero sacrificio del rivoluzionario è dunque (letteralmente): sacrificare la propria anima: fare della seconda etica la prima.<sup>455</sup>

Questo secondo appunto nega esplicitamente ciò che veniva affermato nel precedente, vale a dire che si dia la possibilità di passare dalla seconda etica alla prima. Purtroppo – ma forse si tratta di un problema dell'edizione italiana – non si riesce a capire se questa citazione sia anteriore o posteriore rispetto alla precedente. Non viene in aiuto nemmeno la numerazione delle cartelle – criterio oltretutto tutt'altro che rigoroso, dal momento che rappresenta semplicemente la serie delle buste in cui Lukács aveva sistemato i fogli e vi siano casi ovvi dove questa non rappresenta successione cronologica<sup>456</sup> – dato che per sfortuna esattamente il frammento interessato anziché presentare un numero reca la curiosa dicitura “[R/b]”. nella ricostruzione di Nyíri viene prima il secondo del primo, ma vi sono ottime ragioni per pensare che l'ordine sia quello opposto. Il fatto che manchi qualunque indicazione cronologica impone di astenersi dall'offrire un'interpretazione della successione temporale.<sup>457</sup> Quel che è ragionevolmente lecito supporre è che il secondo frammento

---

a una semplice constatazione: parlare di kantismo nella relazione tra prima e seconda etica colloca molti più problemi di quanti non ne risolva.

453 Cfr. CATUCCI 2003, p. 123.

454 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 50.

455 *Ivi*, p. 56.

456 L'esempio in assoluto più banale, ma più chiaro, è il seguente: i tre frammenti dal titolo Karamazov I, Karamazov II e Karamazov III non sono in successione.

457 Il dubbio circa l'assenza di riferimenti cronologici nell'edizione italiana rappresenta in realtà poco più di uno

sia di poco posteriore al marzo 1915,<sup>458</sup> cioè che sia stato scritto in piena guerra mondiale, fatto che aiuta a comprendere perlomeno il clima in cui fu scritto tale appunto.

Se si insiste tanto con la corretta cronologia dei frammenti non è per mero rigore filologico, bensì per una questione ben più importante: come sa il lettore di *Tattica ed etica*, l'autore a cui Lukács fa riferimento è quel Ropšin, pseudonimo del rivoluzionario e scrittore Boris Savinkov, la cui opera fornirà nel 1918 una giustificazione straordinaria alla sua adesione al partito comunista. Capire quando fu scritto questo appunto, soprattutto in relazione al precedente, aiuterebbe a riconsiderare alcune tesi date per acquisite a proposito della riflessione politica lukácsiana. Si tratta di un aspetto che verrà lasciato alla conclusione della tesi: ora era solo importante capire le reali coordinate in cui si muove la riflessione lukácsiana nel manoscritto-Dostoevskij: nel tentativo di trascendere la prima etica nella seconda si ha da un lato la Grazia della bontà e dall'altro la redenzione del terrorismo. L'accostamento non deve sorprendere, se si pensa che per Lukács entrambe le forme non sono altro che espressione di quello “spirito russo” per lui e per Heidelberg tanto importante in quegli anni, come nota anche Vaccaro.<sup>459</sup> A partire da queste coordinate, è possibile analizzare il riferimento più importante dell'intera questione-Dostoevskij, per poi studiare separatamente i problemi della bontà e del terrorismo: il finale della *Teoria del romanzo*.

### 5.3. Il finale della *Teoria del romanzo*

Questo nuovo mondo viene individuato e delimitato solo nelle opere di Dostoevskij, ma lungi dall'entrare in contrasto con la situazione di fatto, esso si offre quale mera realtà semplicemente contemplata. Per questo motivo, sia Dostoevskij che la sua forma si collocano al di là di queste nostre considerazioni: Dostoevskij non ha scritto nessun romanzo e l'orientamento figurativo che emerge dalle sue opere non ha niente a che vedere, né in senso affermativo né in senso negativo, con il romanticismo europeo del diciannovesimo secolo e con le molteplici reazioni, parimenti romantiche, da esso suscitate. Dostoevskij appartiene al nuovo mondo. Se egli sia già l'Omero o il Dante di questo mondo, o se invece si limiti a fornire i canti che poeti più tardi, attingendo anche ad altri precursori, intrecceranno insieme fino a comporre un grande disegno unitario; se insomma egli rappresenti un inizio o sia già un compimento, ciò potrà essere rivelato soltanto dall'analisi della

---

scrupolo teorico. Personalmente – l'uso della prima persona è necessario – dubito fortemente che Lukács avesse avuto la cura di datare ogni singola busta – sono 162 – contenente gli appunti del manoscritto-Dostoevskij, né si vede la ragione per cui avrebbe dovuto farlo, nella misura in cui si trattava di schemi per un libro. Il problema, credo, non è dell'edizione italiana, peraltro eccellente, dato lo straordinario lavoro di Cometa, il quale ha avuto la cura di esplicitare tutti i riferimenti lukácsiani altrimenti inintelligibili. Sarebbe necessario controllare nel *Lukács Archivum és Könyvtár* di Budapest, dove tuttora sono conservati questi documenti, per fugare ogni dubbio, nella speranza che le autorità ungheresi mutino il loro scellerato proposito di chiudere l'archivio, come è stato annunciato recentemente.

458 L'epistolario viene qui in aiuto: nel marzo 1915 Lukács mandò una lettera a Ernst pregandolo di aiutarlo a trovare un libro di cui parla nel frammento, e ad aprile gli comunicherà di esserselo fatto leggere e tradurre dal russo dalla moglie nel frattempo.

459 Cfr. VACCARO 2012, p. 171.

forma che presiede alla sua opera. Il compito di giudicare se la nostra capacità di abbandonare la condizione della compiuta iniquità è reale o se invece l'avvento del nuovo è relegato nel limbo delle pure speranze spetta in primo luogo a una ricognizione astrologica condotta con gli strumenti della filosofia della storia. – Affiorano gli indizi di una prossima epifania, ma sono ancora così deboli che in qualsiasi momento, e del tutto arbitrariamente, possono soccombere alla sterile potenza dell'esistente come tale.<sup>460</sup>

Forse la pagina più famosa della produzione del primo Lukács, in ogni caso la fonte privilegiata – per moltissimo tempo unica – per inquadrare il problema Dostoevskij:<sup>461</sup> il finale della *Teoria del romanzo*. Risulta giocoforza impossibile sottrarsi dall'interpretare queste righe alla luce della tesi qui proposta.

La prima questione da porre è scontata, vale a dire capire in cosa consista il legame tra le conclusioni della *Teoria del romanzo* e di *Cultura estetica*. I due finali, a ben vedere, parlano esattamente della stessa cosa. Se nel 1912 Lukács pone Dostoevskij come lo scrittore che riesce ad uscire dall'*impasse* dell'*als ob*, pochi anni dopo egli è l'autore che abbandona il mondo della compiuta peccaminosità, di cui l'*als ob* rappresenta una fuga e allo stesso tempo una radicalizzazione, in direzione di un mondo redento, ove non vi è più bisogno della finzione del come se. L'*als ob*, in effetti, è la soluzione ironica che scavalca l'impossibilità di sanare il contrasto tra l'anima e le forme: Dostoevskij non ne ha bisogno.

Mancanza di contrasti in Dostoevskij: nesso con il concetto di realtà. Se realtà e ideale entrano in contrasto, anche l'azione e la contemplazione [...] debbono entrare in contrasto. Due possibilità: a) mantenimento del contrasto (qui la teoria del romantico), b) limitazione all'azione (strettoia: romanzo francese). -Il pensiero in Dostoevskij è però sempre azione.<sup>462</sup>

Pur se in una forma frammentaria, in questi appunti è possibile trovare una conferma a quanto detto finora: i personaggi di Dostoevskij non vivono il contrasto tra pensiero e azione, tra ideale e realtà, che pure era stato il tema del romanzo tanto dell'idealismo astratto che del romanticismo della disillusione. Essi vivono in un mondo già redento, epico, dove non vi è discrepanza tra le due cose. Il collegamento tra il superamento dell'*als ob* e il finale della *Teoria del romanzo* si dà nel passaggio dalla prima alla seconda etica: gli scrittori «europei» difettavano di una seconda etica, e dovevano nella migliore delle ipotesi fingere un mondo redento dove potesse darsi autenticità, Dostoevskij riesce invece a rappresentare questo mondo nuovo, con un uomo nuovo, come reale. Fehér coglie molto bene questo aspetto, affermando che per Lukács Dostoevskij non vuole affatto esplorare

---

460 G. LUKÁCS, *TR*, p. 146

461 Questa considerazione si limita alla sola produzione giovanile: Lukács dedicò molte pagine a Dostoevskij dopo la conversione al comunismo. Su questo aspetto della sua produzione, *Cfr. LÖWY 1990, passim*.

462 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 14.

psicologicamente i problemi della realtà, bensì creare una nuova realtà, la realtà dell'anima, della seconda etica.<sup>463</sup> La limitazione all'azione, e la contemporanea assenza di contrasti, di cui si parla nell'appunto, rafforza l'interpretazione di Di Giacomo: l'opera di Dostoevskij non appare a Lukács come la redenzione del finito attraverso la forma – per dirla in altri termini, per quanto non sovrapponibili, redenzione dell'anima attraverso lo Spirito Oggettivo – o come la loro conciliazione, bensì come una radicalizzazione del finito. L'opera di Dostoevskij è epica in un senso diverso da quella di Omero: non vi è identità di essenza ed esistenza, l'uomo non si riconcilia con il mondo, ma trova nella sua finitudine, nella disperazione di Dio, nel rifiuto di ogni redenzione, la vera Grazia.<sup>464</sup>

La Grazia che Dostoevskij riesce a cogliere si esprime dunque nel silenzio di un'anima che riesce a mettere tra parentesi il mondo: là dove il mondo scompare, perché totalmente irredimibile, è possibile porre finalmente la positività dell'«[aver] trovato in noi stessi l'unica, vera sostanza», spariscono le «incolmabili voragini tra il conoscere e il fare, tra l'anima e le concrezioni sociali» con cui era iniziata la *Teoria del Romanzo*.<sup>465</sup> Non vi è più alcun baratro là dove la bontà, la seconda etica, la Grazia, riescono a creare un'equivalenza tra pensiero e azione, là dove l'uomo, pur *nel* mondo, non ne ha bisogno, perché ha trovato la redenzione. E a tal proposito vengono in aiuto due pagine della *Teoria del romanzo*:

L'eroe è libero quando abbia attinto con fierezza luciferina alla propria sostanza per fare di sé se stesso; quando abbia bandito – per mezzo della sua anima – ogni mediocrità dal mondo dominato dalla sua caduta. L'uomo normativo consegue la libertà nel confronto con Dio, perché le alte norme che presiedono alle opere e all'etica sostanziale si radicano nell'essere di quella divinità che tutto ha adempiuto, si radicano nell'idea della redenzione; e ancora: perché il dominatore del presente, dio o demone che sia, lascia inviolata l'intima essenza di tali norme. E tuttavia l'elemento negativo, attuandosi nell'anima o nell'opera, non può staccarsi dal suo sostrato, non può separarsi dalla situazione presente (in senso storico-filosofico), senza mettere a repentaglio la sua forza più propria, senza minacciare la sua costitutiva adesione all'oggetto [...]. In tal modo questa libertà è sottoposta a una duplice dialettica categoriale, ossia a una dialettica connessa da un lato alle sfere teoretiche, dall'altro alla filosofia della storia; questa dialettica lascia pertanto inespressa l'intima essenza della libertà: il nesso costitutivo con la redenzione. Tutto ciò che può essere espresso e figurato parla la lingua di questa duplice servitù.

Ma questa via traversa che dal linguaggio porta al silenzio, dalla categoria all'essenza, da Dio alla divinità, non può essere elusa: una volontà intesa direttamente al silenzio è destinata a risolversi nel balbettio riflessivo di categorie storiche non ancora maturate.<sup>466</sup>

Attraverso le analisi condotte finora si hanno gli elementi per interpretare tanto questo passo che la sua posizione del tutto peculiare nella *Teoria del romanzo*: esso infatti si colloca all'interno di quella

---

463 Cfr. FEHÉR 1978/a, p. 224.

464 Cfr. DI GIACOMO 1994, pp. 33-34.

465 Cfr. G. LUKÁCS, *TR*, p. 27.

466 G. LUKÁCS, *TR*, pp. 83-84.

riflessione sull'ironia già analizzata in precedenza che chiude la prima parte dell'opera e annuncia la seconda. Ma si proceda con ordine.

Innanzitutto, è possibile vedere il tema del luciferino, categoria blochiana di capitale importanza<sup>467</sup> la quale, come visto,<sup>468</sup> anche Marianne Weber enfatizza nei suoi ricordi del periodo che Lukács trascorse ad Heidelberg. Luciferino è il soggetto che si ribella a Dio, al Dio presente, che non ha paura di peccare nel mondo della compiuta iniquità proprio perché lo considera destituito di senso: luciferino è dunque l'eroe che abbandona la prima etica, che è profeta del Dio ancora a venire, che si appella alla divinità contro Dio.<sup>469</sup> Sia detto incidentalmente, a costo di ripetere ulteriormente sempre lo stesso punto: l'agente luciferino, pur messianico nel suo relazionarsi alla divinità, *non è portatore di un'utopia*. Boella, evidenziando un collegamento meritevole d'interesse con la filosofia dell'arte lukácsiana, intesa come «teologia negativa»,<sup>470</sup> lega il concetto di luciferino a quello di arte come «nonostante», vedendolo come un trascendimento del piano storico, ma inserisce questo discorso in uno sfondo utopico. Vale a dire: la ribellione luciferina sarebbe pari al tentativo – virile, ma vano – di superare attraverso l'arte la vacuità del presente.<sup>471</sup> L'uomo luciferino, afferma Lukács, è libero nei confronti del mondo, e però non può parlare: ogni atto nel linguaggio è legato a doppio filo con il presente e, di conseguenza, con tutta quella filosofia della storia che ha permesso di arrivare al presente. È a questo punto che l'eroe tace.

Le ultime righe permettono di configurare in una forma migliore questo silenzio: il parlare dell'eroe luciferino lascia intatto il legame più importante, quello con la redenzione, con la Grazia: e però non può limitarsi a non parlare, il suo silenzio deve arrivare *alla fine* della storia, *dopo* il peccato: non si può non pensare al Cristo nel brano del Grande Inquisitore, che non parla per l'intero dialogo, non risponde alle accuse, e solo alla fine esprime il suo silenzio non con parole, ma con un gesto d'amore. È nuovamente la bontà, è una Grazia che si mostra, ma non viene “detta”. Di Giacomo riesce a cogliere la portata di questo silenzio in tutta la sua ampiezza: il senso non può

---

467 Cfr. COMETA 2012, p. 151, per vedere nel dettaglio la continuità tra il luciferino di Bloch e quello di Lukács.

468 Cfr. *supra*, p. 17.

469 Cfr. VACCARO 2012, p. 171.

470 Cfr. G. LUKÁCS, *Diario*, p. 60. In realtà nel luogo del Diario che Boella cita Lukács non parla esattamente di un'estetica come teologia negativa, ma di un'estetica della pura nostalgia. I due concetti, che comunque nel testo lukácsiano sono presentati uno di seguito all'altro, sono identificabili solo con alcune riserve, che in ogni caso andrebbero esplicitate, cosa che Boella non fa. Pertanto, è preferibile rifiutare quest'assimiliazione, o perlomeno proporsi di analizzarla in maniera migliore, cosa che non è possibile compiere in questa sede.

471 Cfr. BOELLA 1977, p. 58. il discorso di Boella non si limita a questo punto, e in realtà investiga un campo differente da quello qui in causa: a patire da concezioni puramente estetiche il valore della sua argomentazione cambia di segno. Se qui si cita questo caso è più per mostrare un pericolo probabilmente difficilmente evitabile: le stesse considerazioni di Lukács in un'opera “ibrida” come la *Teoria del romanzo*, si prestano ad interpretazioni antitetiche a seconda del campo di indagine. È bene quindi mostrare le differenze che vi sono per tentare di limitare il più possibile confusioni nocive tanto sul piano dell'estetica che della filosofia della storia. Da questo punto di vista, si concorda con le analisi di Cometa, secondo cui l'arte in quanto luogo del luciferino non può essere strumento di redenzione: tale può esserlo solo una nuova etica, la seconda etica. Cfr. COMETA 2012, p. 152.

darsi come già compiuto in quel che viene detto, il rimando al non-dicibile, alla Grazia, non può scomparire. Se si ponesse un linguaggio capace di parlare, di produrre senso, si avrebbe in sostanza la rappresentazione diretta di un'esistenza che è già essenza.<sup>472</sup> Dostoevskij, vale a dire, dà forma allusivamente, al «nuovo, silenzioso, Dio, bisognoso del nostro aiuto»:<sup>473</sup> una volta passati per l'assoluta peccaminosità, per l'aver fatto tabula rasa di ogni trascendenza, si può porre un senso non-dicibile che si mostra nel silenzio.<sup>474</sup> Cacciari forse “fa parlare” troppo il silenzio di Dostoevskij, ma è totalmente nel giusto nell'inquadrare le coordinate della sua novità. In Dostoevskij, ed è qui la sua portata storica, l'isolamento e l'abbandono di Dio non trovano semplicemente un riflesso nell'opera, o tutt'al più nell'ironia: a partire dal suo epos diventa esistente ciò che per l'europeo era solo silenzio, l'idea dell'uomo nuovo che annuncia il nuovo Dio e riscatta-salva l'ateismo.<sup>475</sup>

Una questione non secondaria è rappresentata dalla collocazione di questa riflessione che conduce al silenzio, vale a dire il suo essere posta a mo' di inciso nel pieno di quella riflessione sull'ironia che chiude la prima parte della *Teoria del romanzo*. La prima parte del romanzo titola *Le forme della grande epica considerate in rapporto alla coesione interna ovvero alla problematicità della civiltà del suo insieme*, il cui quinto capitolo, quello conclusivo, recita *Il significato del romanzo e la sua condizionalità in rapporto alla filosofia della storia*, la cui ultima parte è a sua volta *L'ironia come mistica*. Tralasciando la riflessione sulla mistica, la quale verte sul fatto che anch'essa non riesce a trascendere fino in fondo il Dio presente, è a partire da queste coordinate che deve essere intesa la riflessione sul silenzio, e il suo inserirsi nel contesto più generale dell'ironia. Per far ciò, si consideri l'articolazione dell'analisi lukácsiana:

Così, nel condurre la forma a compimento, il poeta si pone dinanzi a Dio in piena libertà, poiché è in una forma siffatta, e solo in essa, che Dio stesso si fa sostrato della figurazione, ponendosi sullo stesso piano di qualsiasi altra materia che sia data normativamente in seno alla forma e integrandosi perfettamente nel suo sistema categoriale [...]. Ma questa sussunzione di Dio sotto il concetto tecnico di una purezza materiale delle singole forme mostra il doppio volto della compiutezza artistica e la sua collocazione nel novero delle opere metafisicamente significative: questa compiuta immanenza tecnica ha come presupposto – sul piano normativo e non psicologico – un rapporto dinamicamente costitutivo con l'essere definito e trascendente: il carattere trascendentale della forma dell'opera, la sua capacità di creare realtà, può svilupparsi solo a condizione che una vera trascendenza vi si sia resa immanente. L'immanenza vuota, tale cioè da essere ancorata unicamente all'esperienza immediata del poeta, senza metter capo, in pari tempo, al suo raccogliersi e sostar presso la patria di tutte le cose, è solo l'immanenza di un intonato atto a ricoprire le crepe, ma inadeguato a fungere da superficie di sostegno della vera immanenza, e in

---

472 Cfr. DI GIACOMO 1994, pp. 26-27.

473 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 25.

474 Cfr. DI GIACOMO 1994, pp. 35-36.

475 Cfr. CACCIARI 1983, p. 123. Cacciari rafforza questa considerazione con riflessioni di Cometa sul saggio sull'*Arianna a Nasso* già analizzate in precedenza.

quanto tale destinato a sfaldarsi.<sup>476</sup>

Ritornano qui i temi dell'impossibilità di affidarsi unicamente alla *Stimmung* del poeta e della necessità di una fondazione concreta in una *Weltanschauung*. Catucci riesce a interpretare questo collegamento con una base storica effettiva in una forma originale: l'immagine del dio bisognoso d'aiuto, non solo non è una mera utopia, ma postula la realtà di un mutamento culturale in atto di cui il presente manifesta alcune tracce, vale a dire l'esperienza della povertà. Dostoevskij, ossia, è il sintomo ontologico di una nuova configurazione del presente.<sup>477</sup>

L'elemento di novità è rappresentato dalla necessità della trascendenza di farsi immanente.<sup>478</sup> Il poeta può creare realtà solo se la relazione con l'essenza, se la significatività, riesce a darsi come effettiva. Ed è qui che Dostoevskij riesce dove gli altri hanno fallito: attraverso la bontà – o, per non anticipare le analisi, attraverso la seconda etica – trova la sua espressione una realtà dell'anima che non ha bisogno di appellarsi ad altro da sé. Quello di Lukács è un appello alla Grazia affinché, una volta posta come non-essente l'epoca della compiuta peccaminosità, sia possibile ricreare un'etica talmente forte nell'anima da avere forza redentrice: solo a patire da quest'ottica si possono capire i riferimenti all'ironia che precedono e che seguono questo brano. Vale a dire: fino a che ciò non è possibile, perché è la forma-romanzo ad impedirlo, ancorata com'è alla prima etica e dunque incapace di dipingere la Grazia là dove il mondo è totalmente irredento, si dà ironia come conciliazione paradossale. L'architettura dell'opera trova così una perfetta armonia, nella misura in cui il finale della prima parte non fa altro che negare ciò che risolve quello della seconda.

Si può creare un'altra e feconda corrispondenza all'interno della *Teoria del romanzo*, che permette di spiegare quel finale che tante differenti interpretazioni ha prodotto. Matassi ricorda una delle matrici che hanno segnato la concezione lukácsiana del romanzo, vale a dire Novalis: è il poeta tedesco infatti a definire il romanzo come genere che nasce sulla mancanza della storia, e a considerarlo capace di precedere la propria epoca nella misura in cui sa riconoscere il dato momentaneo del mondo.<sup>479</sup> E se fosse possibile interpretare l'epos dostoevskijano alla stessa maniera? Anch'esso, infatti, nasce là dove la storia pare arrestarsi, e indica un futuro che non solo non è utopico: è già reale. Per quanto Dostoevskij crei un epos dove la Grazia si rivela non nella storia, ma nell'anima dell'uomo, egli riconosce l'inessenzialità del mondo, e la supera attraverso i suoi personaggi, tanto con gli atei che credono in Dio, quanto con i terroristi e con i personaggi dotati del dono della bontà. E però si tratta solo di una serie di «indizi di una nuova epifania»: essi

---

476 G. LUKÁCS, *TR*, p. 84.

477 *Cfr.* CATUCCI 2003, p.82.

478 Questa formulazione tornerà, con un significativo mutamento d'accento, pochi anni dopo. *Cfr. infra*, p. 164.

479 *Cfr.* MATASSI 2011, p. 123. il riferimento che Matassi fa a Novalis è funzionale a scopi diversi da quelli per cui qui viene utilizzato: attraverso la caratterizzazione del romanzo con questa mediazione romantica e messianica, egli riesce a giustificare il prolungamento dell'istanza saggistica di Lukács anche nella *Teoria del romanzo*.

possono soccombere. La Grazia che Dostoevskij rivela è sì reale, ma sarebbe meglio definirla esistente: la «sterile potenza dell'esistente come tale» minaccia di distruggere questo risultato, il quale, nuovamente, pur essendo sorto dialetticamente, come risoluzione del problema del romanzo, manca di un radicamento storico effettivo. Dostoevskij *rappresenta* uomini illuminati dalla Grazia, non *mostra* la Grazia, e vi è una differenza enorme tra le due cose. Il critico che meglio ha colto questa differenza è Di Giacomo: Dostoevskij in Lukács continua a rappresentare un paradosso: la sua opera è e non può essere che rappresentazione, la rappresentazione estetica della necessità etica di uscire dalla rappresentazione, dove per rappresentazione, nella lettura di Di Giacomo, si deve leggere l'espressione del non-senso del mondo.<sup>480</sup> Nella sua opinione, vale a dire, la «realità semplicemente contemplata» di cui si parla all'inizio dell'ultimo capoverso della *Teoria del romanzo* rappresenta la radicalizzazione del progressivo impoverimento del mondo: Dostoevskij annulla la realtà nel non cercare di trascenderla in un conferimento di senso, ed è in questa relazione paradossale di senso e non-senso che si può dare redenzione. E però si ha solamente la rappresentazione di questo superamento: è per questo che il reale può impedire che essa soccomba: se è vero che l'epos di Dostoevskij non è utopico perché rappresenta qualcosa di già reale, dall'altro lato proprio perché è reale può essere distrutto. Molto opportunamente Di Giacomo rimanda ad una progressione presente nel manoscritto-Dostoevskij, che rappresenta il processo di avvicinamento all'uomo nuovo: «Livello di vitalità a) Rogozin, Dmitrij etc. b) Raskol'kinov, Ivan [Karamazov] c) Myskin, Alësa». Lukács parla a questo proposito di «svolta verso la filosofia della storia».<sup>481</sup> Ma questa svolta rappresenta un passo che ancora deve essere compiuto fino in fondo: trova giustificazione il dubbio lukácsiano con cui chiude la *Teoria del romanzo*, nella misura in cui non è chiaro se Dostoevskij chiuda la terza epoca, quella della compiuta peccaminosità, o se apra quella della redenzione incipiente, per mantenere la terminologia fichtiana. Come avrebbe ripetuto oltre cinquant'anni dopo la stesura dell'opera, «sono stati [...] Tolstoj e Dostoevskij a farci vedere come nella letteratura si possa condannare in blocco tutto un sistema».<sup>482</sup> Ma questa condanna rappresenta, appunto, una *svolta verso* la filosofia della storia, non il/la *fine della* filosofia della stessa: la Grazia si è mostrata reale nell'uomo nuovo, ma spetta alla storia, e alla filosofia della storia, confermare la profezia di Dostoevskij. Si tratta però di una svolta fondamentale, un vero e proprio punto di flessione, che può essere compreso solo a partire da una prospettiva dialettica in senso stretto. Matassi ha dimostrato efficacemente come sia possibile istituire un parallelo – occorre notare, secondo lui esclusivamente da un punto di vista estrinseco, ma si spera che la trattazione fin qui condotta consenta di abbandonare questa premura – tra il processo dialettico che dal romanzo

---

480 Cfr. DI GIACOMO 1994, p. 39.

481 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 28.

482 G. LUKÁCS, *PV*, p. 58.

conduce a Dostoevskij e la struttura logica hegeliana. Basandosi sulla sua ricostruzione,<sup>483</sup> è possibile affermare a conclusione di questo capitolo, come riassunto e come apertura all'ultima parte della tesi, quanto segue.

Il romanzo è l'unica forma capace di restituire uno specchio inesorabile, ma fedele, dell'epoca della compiuta peccaminosità, vale a dire dell'assenza di Grazia, attraverso il suo rappresentare la totale mancanza di direzione della vita, del cammino dello Spirito. L'unica uscita, pertanto, per il giovane Lukács, è quella di radicalizzare questo stesso processo, e una volta spinta alle estreme conseguenze l'assenza di una meta, una volta cioè che si è radicalizzato il non-senso, si ha una sintesi antitetica, come Matassi la definisce.<sup>484</sup> La dialettica che ha animato il romanzo finisce col totalizzare se stessa, l'assenza di senso del meramente esistente diventa l'unica, vera realtà. Il momento negante, il romanzo, si nega ed eleva in quanto forma nell'epos, nella misura in cui l'assenza della Grazia nella realtà si nega ed eleva in quanto contenuto in una Bontà – o in un atto terroristico – che non fa più nessun appello alla trascendenza. Questo processo, che è solo formale, ovverosia astratto, finché si limita ad esprimere un *als ob*, diventa reale solo con l'apparire di quello Spirito russo che Dostoevskij riesce a rappresentare. La sintesi antitetica di Dostoevskij rappresenta però solo un sintomo: anticipa, prepara, la grande sintesi futura, quella storica. Il mostrare questa possibilità concreta nulla aggiunge circa la questione dell'epifania di una necessità storica, o addirittura metafisica.

A questo punto, non è più possibile rimandare l'analisi della seconda etica in senso stretto, per capire quale sia l'ultima parola lukácsiana sul concetto di Grazia, quali i suoi risultati più maturi: la Bontà e l'atto terrorista. Solo passando per questo cammino si capirà la portata dell'ultima, grande risposta di Lukács alla questione: il comunismo.

---

483 Cfr. MATASSI 2011, pp. 134-137.. La dimostrazione di Matassi è molto serrata, densa di citazioni dalla *Scienza della logica* e anche solo riassumerla avrebbe significato probabilmente fare un torto all'autore, oltre a comprometterne la brillantezza della deduzione, con il rischio di rendere oscuro un pensiero al contrario straordinariamente lineare. Si spera di non allontanarsi troppo dalle intenzioni del filosofo italiano nel basarsi su di esso in una direzione non esplicitamente prevista nel suo saggio su Lukács. In ogni caso, la "struttura", per così dire, di quest'ultima parte del capitolo, è interamente nel segno delle pagine citate.

484 La definizione di sintesi antitetica per questo processo ha riscosso un certo successo, ed è stata poi utilizzata anche da altri critici. Cfr. COMETA 2012, p. 149.

## 6. LA BONTÀ E LA GRAZIA

### 6.1. «Storia di un giovane»

Studiare la relazione tra Bontà e Grazia è un'operazione complessa, che richiede un passaggio preliminare che fino a questo momento si è intenzionalmente ignorato: l'analisi della *vita* di Lukács. Se dramma ed epos possono essere interpretati prescindendo da ogni riferimento biografico, perdendo aspetti importanti e tuttavia non fondamentali, *Sulla povertà in Spirito*, l'opera principale per comprendere la tematica della bontà, risulta del tutto inintelligibile senza un simile inquadramento. Per il giovane Lukács il problema della bontà ha un nome e un volto: Irma Seidler, la prima delle tre donne più importanti della sua vita.<sup>485</sup> Conosciutisi nel 1907, i due ebbero una breve relazione nel 1908. Si suicidò nel 1911 dopo un matrimonio fallimentare. Lukács le dedicò *L'anima e le forme*. Del diario di Lukács si è conservato – forse<sup>486</sup> - solo il secondo volume: in ogni caso, quel che è possibile leggere copre il biennio 1910-1911, vale a dire il periodo successivo alla fine della relazione: vi è però parte dell'epistolario che permette di ricostruire anche gli anni precedenti.<sup>487</sup> La semplice esistenza di un diario di Lukács, in ogni caso, è un fatto straordinario, quasi un controsenso, come scrisse Cesare Cases.<sup>488</sup> Si sta parlando di un uomo che passò la maggior parte della sua vita ad insistere sulla priorità dell'oggetto, a condannarsi con inaudita violenza ogni volta che la propria posizione precedente gli appariva scorretta o semplicemente inadeguata: il fatto che questa stessa persona avesse potuto avere un diario, parve nel 1973 una notizia incredibile.

---

485 Le altre due sono Jelena Andreevna Grabenko, pittrice russa, moglie di Lukács dal 1914 al 1918, la cui influenza risultò decisiva per aver introdotto Lukács alla letteratura politica russa – aveva anche partecipato alla rivoluzione del 1905 – e Gertrud Bortstiebler, seconda moglie e compagna della vita di Lukács, dal 1919 fino alla sua morte. Merita di essere ricordata a proposito della Grabenko la testimonianza del novantenne Bloch, che nell'intervista a Löwy ricorda come «tramite lei, Lukács si era sposato con la sua Russia, la Russia dostoevskiana che nella realtà non esisteva. [...] Quella donna era per lui una Sonja, o un altro personaggio di Dostoevskij, una personificazione dell'"anima russa"». LÖWY 1978, p. 307.

486 Il diario di Lukács rientra tra i documenti recuperati nel 1973 nella valigetta di Heidelberg. Esso reca in copertina l'indicazione «II», il che induce a pensare che ci fosse un primo quaderno. Contro questa tesi, si può notare come proprio nella prima pagina Lukács parli di «iniziare un diario». Ágnes Heller, la quale ha lavorato sul manoscritto originale, non si pone il problema, e accetta il fatto che Lukács inizi a tenere un diario nel 1910. Cfr. HELLER 1978/a, p. 7. Cases, in direzione opposta, parla esplicitamente di «primo e unico diario». Cfr. CASES 1985, p. 108. La questione, salvo l'improbabilissimo recupero di un'altra valigetta nascosta chissà dove, è destinata a rimanere insoluta.

487 Solo le lettere contenute nella valigetta erano circa 1600. Le curatrici dell'edizione ungherese, Éva Karádi e Éva Fekete, hanno deciso di non includere tutte le lettere familiari e generalmente di carattere privato, oltre a tutte le lettere d'amore, tranne quelle che definiscono «lettere liriche», collegate cioè direttamente a opere di Lukács. È sicuramente condivisibile l'idea di non voler ricostruire una sorta di epistolario tra Abelardo ed Eloisa, ma non vi è alcuna garanzia che la scelta sia stata applicata con rigore. Non essendo accessibile il materiale originario, vi è solo da confidare nella bontà del lavoro effettuato. Si possono comunque avanzare delle riserve, se si considera che manca perlomeno una lettera di straordinaria importanza. Cfr. *infra*, p. 159n.

488 Cfr. CASES 1985, p. 108.

La giovinezza di Lukács in sé non presenta alcun tratto particolarmente originale o differente da quel patrimonio di sensazioni condiviso dalla sua generazione. Vi è il romantico rifiuto del presente («l'unica cosa che registro come sensazione immediata, tra i continui rifiuti, è che la società odierna è impossibile»<sup>489</sup>), l'odio per l'ideologia piccolo-borghese<sup>490</sup> tipico di un certo tipo di nobiltà – il padre era direttore di banca: la famiglia ottenne il titolo nobiliare poco prima della nascita del filosofo, e Lukács firmò i suoi primissimi lavori e lettere come *von Lukács*, per poi decidere di optare per il meno altisonante Lukács – e infine una propensione, per così dire, lirica, per il suicidio,<sup>491</sup> quella che Cacciari ha definito l'educazione al suicidio della troppo giovane Mitteleuropa.<sup>492</sup> Ultimo, ma non del tutto secondario aspetto, è la tendenza allo scivolare nell'introspezione, nell'autoanalisi e nel condannarsi a ogni costo, atteggiamento il quale – spesso – risulta fastidioso per il lettore moderno.<sup>493</sup>

La via individuale alla salvezza, alla redenzione, per il Lukács tra i ventidue e i ventisei anni è individuata in Irma: «la donna, colei che redime, che soccorre, la compagna, l'altra metà, colei che mi è destinata (Soltanto, non credo che valga l'inverso)».<sup>494</sup> Il saggio critico di gran lunga più importante che ha indagato questo aspetto del tutto particolare della vita di Lukács è quello che, non a caso, apre l'opera della Scuola di Budapest: *Quando la vita si schianta nella forma. György Lukács e Irma Seidler*, di Ágnes Heller. Il saggio mima non solo nel titolo, non solo nell'esposizione, ma addirittura anche nello stile, il *Quando la forma si frange sugli scogli dell'esistenza. Soren Kierkegaard e Regina Olsen*, al punto di dare a più riprese nel corso della lettura l'impressione di avere a che fare con un *Lukács redivivus*, un Lukács che strappa il velo d'ironia che aveva creato nel lettore ignaro l'illusione che egli stesse parlando davvero di Kierkegaard e non di se stesso, non di Irma. Di questo tipo di ironia Lukács aveva già parlato nella

---

489 G. LUKÁCS, *Diario*, p. 43.

490 A proposito di quest'insofferenza lukácsiana, vi è una pagina del diario che risulta essere più esemplificativa di tante citazioni. Oggetto di queste righe è un soggiorno in una pensione ungherese: «Questi abominevoli, ripugnanti piccolo-borghesi, cose primitive! Come rumoreggiano, saltano, urlano!» *Ivi*, pp. 43-44.

491 I riferimenti del diario sono innumerevoli. Lukács si fece anche comprare una rivoltella nel 1910.

492 *Cfr.* CACCIARI 1983, p. 104. Il riferimento immediato da questo punto di vista, per Cacciari, è il goriziano Carlo Michelstaedter.

493 Occorre difendere Lukács a proposito di questo particolare aspetto. In primo luogo, si ricordi che tanto il diario quanto la corrispondenza, soprattutto quella con Irma Seidler, non erano pensati come dei saggi filosofici. Nel privato delle proprie considerazioni, si presuppone che un uomo sia libero di assumere il tono che ritiene opportuno, anche a costo di risultare melodrammatico. Non ci si può dimenticare della giovane età di Lukács nel periodo interessato. Quel che si chiede al lettore è indulgenza: occorre cercare di trascendere la forma con cui Lukács si esprime per cogliere il nocciolo filosoficamente rilevante. È però vero, come tanto Cacciari che la Heller hanno notato, che in contrapposizione alle immature analisi del filosofo della propria condizione, balza davanti agli occhi la lucidità delle risposte della Seidler. *Cfr.* CACCIARI 1983, p. 105, e HELLER 1978/b, *passim*. Vi è però il punto che riscatta, per così dire, Lukács da queste considerazioni. Se, molto spesso, si avrà l'impressione di leggere gli sfoghi giovanili di un uomo che nel suo perpetuo condannarsi finisce quasi con l'autoassolversi, scadendo nella frivolezza del voler apparire sempre e comunque colpevole, si consideri come nel *Sulla povertà in Spirito* Lukács riesca a rendersi conto di questo processo, analizzando esattamente questo atteggiamento.

494 G. LUKÁCS, *Diario*, p. 14.

già ricordata *Lettera a Leo Popper*:

[Si tratta di] quella ironia che noi troveremo negli scritti dei saggisti veramente grandi. Quell'ironia caratteristica, così forte che quasi non vale la pena di parlarne, poiché se non si avverte spontaneamente non servirebbe neppure farla notare. Penso all'ironia dei critici, che parlano delle questioni fondamentali della vita, ma lo fanno sempre come se si trattasse di quadri e libri, di ornamenti trascurabili e di ornamenti belli dell'esistenza; e senza parlare delle regioni più remote dello spirito ma semplicemente di una superficie bella e inutile. Così si ha l'impressione che ogni saggista sia lontanissimo dalla vita e che la separatezza sia tanto maggiore quanto più bruciante e dolorosa è la sensazione della vicinanza effettiva dell'essere reale [...]. Il saggista respinge le proprie ambiziose speranze, che talvolta credono d'essere giunte in prossimità del fondo delle cose – egli può offrire solo spiegazioni di poesie altrui e, nel migliore dei casi, dei propri concetti. Ma accetta con ironia questa pochezza, l'eterna pochezza della mente che lavora sui fatti più profondi della vita, e tende a metterla in risalto con ironica modestia.<sup>495</sup>

Questa professione d'ironia del saggista, del critico, come è evidente Lukács la applica non solo e non tanto a questa figura del tutto particolare di uomo, ma in primo luogo a se stesso. Löwy ha ragione a metà quando afferma che *L'anima e le forme* risulta inintelligibile senza il riferimento all'ironia, la quale cela una problematica etica, ossia la presa di posizione morale nei confronti della vita e della società capitalista.<sup>496</sup> Quando Löwy parla di riferimento alle questioni fondamentali della vita, non si accorge che Lukács parla – *anche*, non esclusivamente – della *propria* vita. Egli stesso, del resto, lo ammette esplicitamente nel diario:

Il saggio su Philippe [...] mi sembra che sarà il vero saggio-Irma. La lirica dello stadio attuale [...]. Espressione dello stato d'animo dei giorni precedenti e seguenti. E anche di questi giorni. Ci sarà dunque una vera grande serie lirica: George, Beer-Hofmann, Kierkegaard, Philippe. Il nesso di Irma con il resto è molto più vago. Novalis: lo stato d'animo dell'incontro; Kassner: Firenze, Ravenna; Storm; le lettere da Nagybánya. Più lontano ancora: Sterne: la vanità; gli stati d'animo "vani" dell'inverno dopo la rottura. Ernst: le ore della resa dei conti. Ma nei primi quattro ci sarà tutta la storia.<sup>497</sup>

Il diario, le lettere, sono le chiavi che permettono di aprire quella porta che Lukács aveva ne *L'anima e le forme* sì indicato, ma lasciato chiusa. Ma, si dirà, non si sta facendo della sterile psicologia, non si tratta di un andare alla ricerca dei "pretesti", dei significati più personali dietro la creazione di un'opera? «Dove ha inizio la psicologia, cessa la monumentalità», scrisse del resto Lukács nel *Soren Kierkegaard e Regina Olsen*.<sup>498</sup> La risposta a questa domanda è negativa: è

---

495 G. LUKÁCS, *AEF*, pp. 26-27.

496 Cfr. LÖWY 1978, p. 115.

497 G. LUKÁCS, *Diario*, pp. 23-24.

498 G. LUKÁCS, *AEF*, p. 69. L'invettiva contro l'analisi prettamente psicologica delle motivazioni dell'agire umano va oltre questa semplice citazione, prosegue nel resto del capitolo e diventerà una sorta di *Leitmotiv* della produzione lukácsiana, riscontrabile ancora nelle opere della maturità.

sempre un'attività oziosa spiegare l'opera a partire della vita sciogliendo i due aspetti in una banale relazione di causa ed effetto. Quel che si vuol fare è mostrare come la *vita* di Lukács, vale a dire quegli avvenimenti che poi sublimò per creare qualcosa di radicalmente diverso, abbia pregnanza filosofica in sé e per sé, rappresenti tutt'altro che il “pretesto” per una raccolta di saggi, ma sia lo specchio – che egli non poteva mostrare – di quel problema della Grazia che lo avrebbe accompagnato per diversi anni a seguire.

Salvezza, redenzione, grazia – sono queste le categorie con cui Lukács descrive la sua relazione con Irma Seidler, sia nel dialogo degli equivoci, sia nei monologhi. Irma voleva salvarlo, Irma voleva redimerlo – la redenzione è fallita, lui è ripiombato nella solitudine. Se Irma lo avesse veramente compreso, lui avrebbe avuto la *grazia*. Grazia è per il giovane Lukács unione con Dio e, in un'accezione terrena, ma non per ciò meno mistica, unione con l'Altro. Ma Irma non riuscì a salvarlo.<sup>499</sup>

Il commento della Heller è pertinente, tranne in un aspetto: la comprensione non è affatto garanzia della Grazia, anzi, si potrebbe quasi affermare il contrario. E Lukács, in un certo senso, incoraggia questa lettura, in due pagine di diario distanti venti giorni l'una dall'altra, entrambe meritevoli di essere riportate:

La totale “comprensione” è pura illusione: quello che [Irma] dice dei miei scritti è totalmente vuoto. Ma – può essere produttiva solo una comprensione di questo genere, quando le persone producono di per se stesse “comprensione”; in quanto la consapevolezza della reciproca appartenenza è così forte e profonda che sembrerebbe impossibile e contraria ad ogni istinto vitale, se non ci fosse assoluta comunanza di vita sui punti – apparentemente – più profondi e più importanti. E forse le parole “vuote” sono anche migliori e più importanti di quelle che significano qualcosa, perché è più facile riempirle [...]. Solo ora lo capisco davvero, dopo che con P. Ernst ci siamo capiti così profondamente come mai forse. Ci siamo capiti. E allora? Allora nulla. Ci sono persone di questo genere, è giusto, è bene. Forse in questo modo mi potrò chiarire prima qualche questione scientifica. E con ciò? - questo «e con ciò?» certo vale solo nel senso umano più profondo, che, del resto, può offrire molto (per esempio Leo) – ma in questo modo si rivela – ciò che ormai si poteva vedere anche in Leo –: quel tipo di “comprensione” non ha nulla a che fare con questo.<sup>500</sup>

Ma davvero è proprio ridicolo parlare di “comprensione” - potrei citare una dozzina di nomi di persone che mi capiscono più di lei. I suoi giudizi sui miei lavori, nelle lettere, sono quasi comici. E tuttavia, di Kassner ha scritto «lì c'è Ravenna, lì ci siamo lei ed io stretti in un solo problema» - e senza questa frase non avrebbe potuto esserci nient'altro. E i discorsi. - No! Sono ridicoli i filologi che della Stein fanno una dea, per capire il suo influsso su Goethe! Ma ancora più ridicoli gli psicofilologi che sottilmente dimostrano quanto poco lei avesse capito Goethe! Certo che non lo ha capito. Mentre lo hanno capito Fr. Schlegel e W. v. Humboldt. Ma è da quella non-comprensione che

---

499 Cfr. HELLER 1978/a, pp. 13-14.

500 G. LUKÁCS, *Diario*, pp. 33-34.

è nata l'*Ifigenia*, mentre dalla comprensione non è nato nulla. No! Qui si tratta di qualcosa di mistico: saper vedere qualcuno come un miracolo; dipanare in lui (lentamente e naturalmente) la coscienza dell'inconscio, dare forma al suo lirismo.<sup>501</sup>

Qui non è in gioco la questione dell'equivoco come categoria fondante dell'opera d'arte – tesi che oltretutto Lukács avrà modo di sviluppare in altre sedi<sup>502</sup> - bensì una problematica totalmente diversa, tale che, anche se Irma avesse inteso completamente Lukács, sarebbe comunque rimasta senza risposta: si sta parlando della possibilità di vedere una persona come miracolo.

Attendo qualche miracolo, che possa portarmi l'irraggiungibile, l'impossibile. Che questo ora sia, in generale, in relazione a Irma, è quasi casuale. In quella fase, io avevo ancora esperienze umane, e dato che lei è stata, tra queste, di gran lunga la più intensa – in futuro sarà il simbolo del fatto che io ho potuto essere qualcosa per qualcuno, come lei per me. Infatti l'attesa del miracolo è del tutto incorporea e impersonale. Irma è ora soltanto un nome.<sup>503</sup>

Comprendersi non ha nulla a che fare con tutto ciò, ed anzi è escluso, per almeno tre ragioni distinte. La prima è che la comprensione avrebbe implicato una certa vicinanza, un adattamento dell'uno all'altra, il che per Lukács sarebbe stato deleterio: «volevo difendere *da me stesso* l'individualità di Irma. Perché avevo bisogno di lei così com'era: sarebbe stata una perdita per me, se lei avesse perduto la sua individualità adattandosi a me».<sup>504</sup> La seconda è che, come Lukács avrebbe poi mostrato nello studio tanto del dramma quanto del romanzo, una vera comunicazione tra anime è impossibile nell'epoca della compiuta peccaminosità. La relazione tra Kierkegaard e Regina Olsen può essere iscritta in un sistema di segni in cui entrambi credevano, Regina poté continuare a vivere perché credeva alle convenzioni, era figlia delle convenzioni, sostiene la Heller,<sup>505</sup> come del resto è scritto ne *L'anima e le forme* («Il gesto è univoco solo fino a quando la psicologia resta convenzionale»<sup>506</sup>): Lukács e Irma no. Manca un'istituzione in cui inverarsi, un linguaggio comune, magari anche solo per poterlo negare: né l'uno né l'altra credevano in quel medio che avrebbe creato la base a partire del quale interpretare – e magari fraintendere, ma fecondamente – i gesti dell'altro. Entrambi rifiutavano quel sistema borghese di consuetudini, a cui pure per sangue appartenevano, che anche nel cerimoniale della relazione esigeva di essere rispettato.

È però la terza motivazione quella, per gli scopi di questa tesi, più importante: come Teseo e

---

501 G. LUKÁCS, *Diario*, pp. 37-38.

502 Si può pensare tanto al progetto dell'estetica giovanile, quanto, in forma compendiata, alle *Osservazioni sulla teoria della storia della letteratura*, dello stesso anno di queste pagine di diario.

503 G. LUKÁCS, *Diario*, p. 35.

504 G. LUKÁCS, *Diario*, p. 28.

505 Cfr. HELLER 1978/a, p. 10.

506 G. LUKÁCS, *AEF*, p. 70.

Arianna, come in un certo senso Raskol'nikov e Sonja, Lukács e Irma rappresentano due etiche diverse. Nel 1910 Lukács non faceva ancora uso delle categorie di prima e seconda etica, eppure sono chiaramente riconoscibili in questa lettera che Lukács scrisse ad Irma per spiegarle il senso della dedica del libro, per ringraziarla del suo esser stato per lui così importante:

Voi certamente fraintenderete, ma è inevitabile, e oggi ho la sensazione che sia un'ottima cosa per Voi non poter mai intendere questo stato della mia anima – come anche – ma intendere è poi importante? [...] Vi sono persone che intendono e non vivono, e altre che vivono e non intendono. Ma il primo tipo di persone non riesce di fatto ad arrivare all'altro, pur intendendolo, così come quest'ultimo non riesce mai ad intendere alcunché, per esso però non è affatto importante, perché ama o odia il primo tipo, lo possiede o ne è posseduto, e la categoria dell'intendimento per esso non esiste; Voi, gentile signora, non intenderete, e poiché desidero assai vivamente che siate felice, mi rallegro che Voi non intendiate.<sup>507</sup>

Riecheggia il «ti ringrazio per non avermi mai capito» che Kierkegaard scrisse in una lettera mai spedita a Regina Olsen, una citazione che Lukács ebbe la cura di riportare ne *L'anima e le forme*<sup>508</sup> e che Irma non avrebbe potuto non cogliere. È nel diario però che questa stessa riflessione, tre mesi dopo aver inviato quella lettera, assume tutta un'altra colorazione, un giudizio di valore decisivo:

Ho sempre pensato che le persone hanno ragione o torto le une rispetto alle altre, non a seconda delle loro azioni o di alcune circostanze, ma in virtù della loro natura; sono sempre alcuni ad avere ragione nei confronti di altri. Ora ho questa impressione: nei miei confronti lei ha sempre avuto ragione e l'avrà sempre. Perché lei è una persona siffatta, e io non sono che... E il valore più autentico in me può essere solo il percepire questa differenza, e salutare con eloquente mutismo la superiorità di questi esseri.

E questo modo di vedere e di valutare potrebbe anche dar luogo a un modo di vivere. Forse è il solo modo di vivere a me possibile. Strano: la forma dei saggi è la stessa. Chinare consapevolmente la testa dinanzi a ciò che è più alto.<sup>509</sup>

Quanto sia kierkegaardiano anche questo sentimento lo dimostra un'eco lontana di questo passo ne *L'anima e le forme*, dove Lukács ricorda la bella formula del pensatore danese secondo cui dinanzi a Dio si sia sempre nel torto.<sup>510</sup> L'«eloquente mutismo» nei confronti di Irma è significativo, e si ricollega direttamente al silenzio della Grazia di cui si è parlato in precedenza. Là dove la bontà si rivela, là dove appare ciò che è più alto, parlare non serve, perché implicherebbe ricondurre in

---

507 GYÖRGY LUKÁCS, lettera a Irma Seidler del 23 marzo 1910, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, pp. 115-116. La lettera di Lukács è in realtà molto più lunga, e anche solo la risposta di Irma, a giro di posta, è significativa nella sua concisione: «Caro Gyuri, grazie di cuore per il libro. Anche senza commentario non ci sarebbe stato fraintendimento. Sinceri Saluti da Irma R. Seidler». IRMA SEIDLER, lettera a György Lukács del 24 marzo 1910, *Ivi*, p. 116.

508 G. LUKÁCS, *AEF*, p. 65.

509 G. LUKÁCS, *Diario*, pp. 32-33.

510 G. LUKÁCS, *AEF*, p. 64.

categorie inautentiche, nelle troppo strette maglie dell'«uomo che comprende e non vive», il tipo a lui opposto.

Lukács e Irma non potevano capirsi a livello metafisico: lei era buona, lui no. E chi non ha la Grazia della bontà non può partecipare del miracolo da cui è eternamente escluso. Non può redimere, non può essere redento. Si tratta di un verdetto sulla vita, di un giudizio che però si rivela solo a posteriori, quando la relazione porterà alle sue logiche conseguenze ciò che era stabilito sin dall'inizio. Lukács cerca una prova, la prova di essere comunque meritevole della Grazia, di poter essere salvato da quella sua «inferiorità umana»,<sup>511</sup> da quel suo essere «una persona che non si poteva amare», come avrebbe ripetuto nella vecchiaia ai più vicini tra i suoi studenti:<sup>512</sup>

Questa è la «sfida» di quanti vivono una «vita senza vita», di quanti non vogliono vivere secondo le norme dei sistemi di consuetudini, di quanti, ciò nonostante, vogliono individuare la propria specifica attitudine a vivere. [...] Nel suo rapporto con Irma Seidler György Lukács voleva «provare» la propria anima, la propria attitudine di uomo a vivere. Non era amare ciò che voleva, ciò che voleva era una certezza, non era l'amore ciò che si attendeva, ma appunto questa *certezza*: la conferma della propria autenticità, la redenzione, la grazia. In altri termini: *questo* era il significato che egli dava in quel tempo a parole quali «ti amo» e «sono amato». Parole che per Irma Seidler significavano *qualcos'altro*.<sup>513</sup>

«Colei che redime», Irma, è colei che può salvare Lukács dall'inautenticità di una vita in cui si sente condannato. Ma la redenzione non può avvenire, Lukács non la merita. Non è possibile, come dirà qualche anno dopo, trasgredire le caste: Teseo non può più amare Arianna, e la redenzione finale di Raskol'nikov rappresenta solo una felice eccezione, che arriva solo al termine di un lunghissimo processo di espiazione. Vi è una lettera di straordinaria lucidità di Irma la quale dimostra quanto lei, contrariamente a quanto pensava Lukács, avesse «capito» e «compreso» la loro situazione, dove riesce ad individuare l'impossibilità, l'assurdità di una relazione tra persone che non comunicano, che non possono capirsi.

Gyuri, siamo stati molto insieme. Insieme nel senso vero della parola; io ho percorso una lunga tappa della Vostra vita, della Vostra evoluzione, insieme con Voi e Voi mi avete procurato esperienze psicologiche – in specie circa le cose dello spirito. Eppure non siamo stati insieme *con tutte le parti* del nostro essere. Non siamo stati insieme là dove si svolgeva la mia vita terribilmente umana, fatta di sangue e materia pulsante, viva nelle cose tangibili.

Da tempo non ci vediamo, e nelle nostre lettere più che nelle parole dei nostri incontri si è più chiaramente depositato il carattere non tanto di noi due, quanto del rapporto fra noi due. E in queste lettere – devo essere sincera – al prezzo di un indescrivibile sacrificio del sentimento mi sono completamente modellata, adattata a Voi – ho assunto su di me le forme psicologiche del

---

511 G. LUKÁCS, *Diario*, p. 22.

512 Cfr. HELLER 1990.

513 Cfr. HELLER 1978/a, p. 14.

comprendersi reciproco secondo quanto disponevate Voi. Ma oggi non continuo con questo stare insieme simile a una lotta, perché sento, qualche volta a un grado che non tollera più contro-argomentazioni, che ci sono nelle quali i miei sforzi risultano vani, in quanto non suppliscono a nessuna funzione psicologica – ma restano piacere intellettuale [...] *Smisurati* sono in me i grandi, semplici, umani desideri primitivi [...]. e quanto alla vita, sono appunto essi che hanno il *predominio* [...]. Particolarmente il richiamo della grande, semplice vita risuona potente in me, ha sempre rumoreggiato alle mie orecchie con più potenza di quanto Voi (e forse anch'io) mai abbiate sospettato. Voi e io, noi non dobbiamo mai legarci indissolubilmente nella vita, perché questo non ci condurrebbe alla felicità. Perché il fossato breve, ma che comunque sta fra noi due, *nonostante tutto* non potremmo valicarlo [...]. Che queste cose si siano maturate e sviluppate in me è opera della forza costrittiva, che oltrepassa la mia volontà, della vita, della verità che scende su noi uomini; e che è così – Voi non potete non saperlo.<sup>514</sup>

La vita, quella vita a cui Lukács non appartiene, impone ad Irma di abbandonare Lukács. Come ha scritto la Heller, Irma Seidler non era la salvatrice, non voleva salvare né essere salvata, più semplicemente amava e voleva essere amata a sua volta. Lukács voleva arrivare all'assoluto per mezzo dell'analisi esistenziale, voleva provocare la redenzione per mezzo dell'analisi filosofica.<sup>515</sup> Le due etiche non comunicano, la fine della loro relazione ne è la conferma. La Grazia non permette il salto se non vi sono già nell'uomo le premesse affinché essa si riveli. Cecchi compendia questa problematica con una formula efficace: Irma era il grande amore, ma non era il destino.<sup>516</sup> La bontà di Irma di conseguenza non salva Lukács, ma il ricordo di quello che fu il tentativo più eroico, più disperato, rimarrà espresso nel «saggio-Irma», nel saggio su Philippe, *Anelito e forma*.

Lei era per lui soltanto una scuola di autoconoscenza: ha fatto il proprio dovere e può andarsene per la sua strada. Nell'amore è soltanto l'uomo che rivela la propria essenza: la donna lo riconosce ed egli riconosce se stesso; lei, invece, non viene mai rivelata. Alcuni mesi dopo la grande separazione ella ritorna da lui, ma si sente dire che è troppo tardi. Ella gli ha reso una solitudine nuova, uscendo dalla sua esistenza. Lui fu sempre solo, ma questa era una solitudine affatto nuova. Più amara, più dolorosa di quella di un tempo: rimanere solo dopo aver avuto una compagnia, essere abbandonato. È rimasto solo con se stesso e col mondo; ha imparato a conoscere profondamente se stesso e il mondo e sa ciò che è concesso e ciò che è negato [...]. Non lo dice espressamente, ma ogni inflessione del suo discorso lo tradisce: ella è diventata per lui la Sola. Egli è un piccolo borghese che vive a Parigi, non è un trovatore, perciò forse non parlerà mai più di lei. Ma ogni parola, ogni azione della sua vita, sarà una muta canzone per dire quanto ha avuto da lei: il suo essere entrata nella sua esistenza e l'esserne uscita, avergli tolto la solitudine e avergliela resa. La sua nuova felicità, che lui tenta di spiegarle con prolissi e smozzicati discorsi, è la stessa indistruttibile felicità di Dante, dopo il mancato saluto (di Beatrice): «In quelle parole che lodano la mia donna». Ma Jean non le ha mai pronunciate, e non può e non vuole farlo.

L'anelito lo ha distrutto e rafforzato. La lascia andare muta e piangente, distrutta, tremante di

---

514 IRMA SEIDLER, lettera a György Lukács del 25 ottobre 1908, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, pp. 50-52.

515 Cfr. HELLER 1978/a, p. 27.

516 Cfr. CECCHI 1996.

dolore, ma ora egli possiede la forza sicura per rinunciare a lei. La forza di essere cattivo e duro. Poiché le ha distrutto la vita.<sup>517</sup>

Lo schermo dietro cui Lukács qui si nasconde è la *Marie Donadieu* di Charles-Louis Philippe, ma quale sia l'autentico soggetto di queste righe, scritte nel 1910, cioè a relazione conclusa, è davvero troppo evidente per il lettore che ha accesso al diario e alle lettere di Lukács. Là dove la bontà non redime chi non merita di essere redento, chi non merita di ricevere la Grazia, sopravvive il ricordo, che è la prova di questa impossibilità, il simbolo di una condanna di un'intera esistenza. Il ricordo, l'ironica redenzione flaubertiana, rappresenta al contempo la chiave di lettura de *L'anima e le forme* in generale: «*In memoria di Irma Seidler*» è la dedica che appare nel 1911. Lukács intravede per un momento il mondo a cui non è destinato, il mondo redento, il mondo delle persone buone, e da esso è violentemente scacciato.

Lei c'entra solo nella misura in cui, da quando c'è stata, so che c'è qualcosa di essenziale al mondo, e che ciò che mi è proprio e che io posso ottenere non lo è. Eppure lei stata solo un'occasione: e questo non può essere celato in eterno. Avrebbe potuto esplodere in qualunque momento, al contatto con qualcosa di essenziale. E – in ultima analisi – anche se è andata così, dovrò esserle grato, e lo sono, di avermi fatto conoscere tutto ciò. Poiché – infine, questo lo si può immaginare – forse avrei vissuto fino alla fine questa vita, da “studioso”, senza averne alcun presagio.<sup>518</sup>

Se però si è esclusi dalla Grazia, se non solo si è privati dell'accesso a ciò che è più alto, ma se ne ha anche la coscienza, quale possibilità rimane? «Può essere terribile sopravvivere a uno scacco. Allora davvero si declina in maniera definitiva e totale».<sup>519</sup> La risposta, a rigor di logica,<sup>520</sup> è una: poiché non gli è consentita la permanenza nel mondo della vita, della vera vita, poiché non può accedere al mondo redento, alla Grazia, il ventitreenne Lukács scrive a Irma in risposta alla lettera riportata con cui quest'ultima interrompeva la loro relazione per annunciarle il suo imminente suicidio. Che ciò non sia avvenuto è ovviamente solo un bene, ma il fatto che Lukács abbia scritto una lunghissima lettera a tal proposito – che non ha avuto il coraggio non solo di spedire, ma neanche di stracciare, quasi a ribadire il suo profondo significato e non il suo essere un mero sfogo giovanile – rappresenta un fatto di straordinaria importanza.

Credo talvolta, quando penso a ciò che ora sto progettando, che Voi, se lo apprendeste da altri e ovviamente senza i motivi (potete immaginare come nessuno li conoscerà!), che Voi nella Vostra grande e bella bontà forse Vi farete dei rimproveri, che forse penserete di essere la causa di ciò che

---

517 G. LUKÁCS, *Diario*, pp. 153-154.

518 *Ivi*, pp. 31-32

519 *Ivi*, p. 31.

520 Con “logica” si intende la logica tragica, la logica di chi «ne connaît ni degrés ni passage progressif entre le rien et le tout», per usare le parole di Goldmann.

è accaduto, che io, se Vi foste comportata diversamente, forse potevo essere salvato [...]. Più di un anno prima di vedere Voi, per la prima volta, tornò per me l'«era glaciale», un completo abbandono, una completa esclusione dalla vita e da qualsiasi comunione umana [...]. E avevo [...] senza confessarlo la speranza che forse ci sarebbe stata tuttavia una persona che mi avrebbe capito, che mi avrebbe amato, per la quale io avrei potuto essere contenuto di vita, che un giorno forse anche la mia vita avrebbe avuto un senso [...]. Poi ho visto Voi. E mille volte si è compiuto tutto quello che io non avrei mai osato sperare [...]. E sono diventato un altro uomo. Un uomo buono. La vita degli altri ha acquistato un valore per me. Voi non sapete nei confronti di quanta gente mi sono trasformato completamente, a quante persone, a quante cose ho dato allora aiuto, solo perché Voi mi avevate portato la vita, e questa vita – la vita a lungo repressa – voleva rivelarsi dappertutto [...]. Voi volevate salvarmi – Vi ringrazio con cuore grato, ma distrutto, con occhi indeboliti dal pianto e con voce flebile ringrazio. Voi mi volevate salvare, ma non è possibile salvarmi [...]. Avete fatto l'impossibile e Ve ne siete resa conto, o meglio la vita Vi ha costretta a renderVi conto che essa ama quelli che sono in grado di vivere e odia quelli che sono come sono io (quando leggerete: come ero io).<sup>521</sup>

In queste righe, così come nelle tantissime che solo per motivi di spazio si è deciso di non riprodurre, appare in tutta la sua desolazione la lucidità dell'analisi della relazione tra Irma e Lukács: così come lei aveva dimostrato di averlo capito, lui fa altrettanto. La fine della relazione aveva esplicitato ciò che avevano per un anno ignorato o perlomeno finto di ignorare.

È il 25 ottobre 1908: la bontà di Irma non ha riscattato Lukács, egli si rende conto di non poter mai attingere alla fonte della Grazia e decide di uccidersi. Ma Lukács sopravvive, attraverso il lavoro, rimanendo ancorato all'unica forma di esistenza se non a lui congeniale, perlomeno consentita: gli anni continuano a passare, finché il 18 maggio 1911 Irma decide di suicidarsi. Si chiede Lukács nel 1910: «non c'è tuttavia una qualche frivolezza (la frivolezza della pigrizia empirica effetto del pessimismo trascendente) in ogni ascolto simbolico di tutti i fenomeni spirituali?»<sup>522</sup> La risposta è senza alcun dubbio positiva. Dietro le riflessioni lukácsiane, dietro la frivolezza dell'analisi filosofica dell'esistenza propria e altrui, vi è la vita di una donna infelice, imprigionata in un matrimonio inconcludente. Irma era per lui portatrice di Grazia prima ancora che una persona, come aveva – nuovamente, con frivolezza – scritto nel diario: è un simbolo, e a distanza di appena due anni la vede come espressione del miracolo. Lukács non si era reso conto di come ogni (auto)analisi arrivi a cozzare contro i limiti della vita: se è vero che il dramma mette in scena la vita come dovrebbe essere, come aveva scritto qualche anno prima,<sup>523</sup> la vita non corrisponde all'idea platonica di se stessa. Contro quello che un dramma non-tragico – a cui non ha alcun motivo per adeguarsi – avrebbe richiesto, la vita impose a Irma di morire e a Lukács di sopravvivere. Ed egli sopravvive continuando lo stesso – errato – processo, simbolizzando la

---

521 GYÖRGY LUKÁCS, lettera a Irma Seidler del novembre 1908, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, pp. 52-54.

522 G. LUKÁCS, *Diario*, p. 20.

523 *Cfr. infra*, p. 25.

propria vita, creando una narrativa che allo stesso tempo lo condanni e lo assolva, nonostante sappia che il suicidio di Irma non sia dipeso da lui, e anzi ne ritenga responsabile Béla Balázs.<sup>524</sup>

Potrei, allora, o non credere a nulla di quello che appare evidente: e sarebbe la mia vita di prima, ma con questo punto centrale come l'unica cosa a me rimasta. Oppure potrei credere – e comprendere l'azione a partire da chi la compie, scorgere in ogni cosa il mio destino, il suo e quello di lei, vedere la colpa soltanto in me, e infine assolvere: l'accesso al religioso sarebbe compiuto [...]. Bloch parla in modo straordinariamente preciso delle mie «costruzioni troppo panlogistiche», ed esige maggiore realtà. La dialettica è ormai esaurita.<sup>525</sup>

Lukács sa di mentire a se stesso, ma non riesce a non sentirsi colpevole della morte di Irma. Ovviamente non bisogna seguire Lukács fino in fondo, in quelli che comunque, per quanto importanti non solo umanamente ma anche filosoficamente, rimangono sfoghi di un uomo tra i ventidue e i ventisei anni: è assurdo pensare, come fa Gargani, che Lukács avesse percepito una responsabilità nei confronti della propria opera o del genere umano, tale da trascendere quella verso l'individuo concreto, verso Irma, quasi che egli avesse deciso di immolarla sull'altare della filosofia.<sup>526</sup> Per quanto sia possibile fare della filosofia sulla propria vita, rimane il limite – oggettivo – della realtà della morte di Irma, e di quella di poco successiva dell'amico di una vita, Leo Popper: «Non mi sarà mai concesso di concepire il loro destino come componente del mio – non mi sarà mai lecito (e neppure possibile) dimenticare l'assurdità della loro morte».<sup>527</sup>

In ogni caso, solo l'evidenza della morte di Irma aprirà gli occhi a Lukács circa le sue possibilità reali di redenzione, cioè di incontrare la grazia, e arriverà alla formulazione più esplicita in tal senso sei mesi dopo il suo suicidio: Lukács ha creato l'opera, *L'anima e le forme* è già stata ultimata, e però si rende conto di come il lavoro intellettuale, nient'altro che l'ennesima forma di uno stormiano decoro borghese, non può essere sufficiente.

Quel che è raggiungibile con il puro intelletto [...] l'ho raggiunto; ed ora questo si rivela essere niente. E adesso? Non è – anche intellettualmente, anche “filosoficamente” – più onesto e più coerente decretare una fine, piuttosto che essere spinti lentamente a compromessi, e tentare di rappresentare quello che c'è di più alto, la sola cosa essenziale, dal momento che è negata in quanto irraggiungibile? (Non è indice di una sensibilità meschina che io possa pensare come

---

524 Béla Balázs e Irma ebbero una breve relazione, che quest'ultimo decise di interrompere in nome della santità dell'amicizia che lo legava a Lukács. È probabilmente a causa di questo fatto che Lukács accusa velatamente l'amico. Non è comunque possibile confermare direttamente il fatto: le lettere tra i due relativamente a questo punto non sono state – giustamente – incluse nell'edizione dell'epistolario. L'informazione appare in una nota a piè di pagina nel Diario, presumibilmente aggiunta dalla curatrice dell'edizione italiana, Gabriella Caramore, dove si afferma che a partire dalla corrispondenza tra i due amici è possibile dedurre che Lukács ritenesse Balázs in qualche modo responsabile dell'accaduto. Cfr. G. LUKÁCS, *Diario*, p. 52n. Non si ha alcun motivo valido per dubitare della bontà della testimonianza.

525 G. LUKÁCS, *Diario*, p. 53.

526 Cfr. GARGANI 2015.

527 G. LUKÁCS, *Diario*, p. 55.

possibile una cosa del genere? [...] C'è senz'altro una certa presunzione nel pretendere la redenzione, perché se ne ha bisogno; certo: essa non viene data in base al "merito"; ma questo è il punto di vista divino umanamente parlando, invece, la si deve "meritare". E io certamente non l'ho meritata. Poiché perfino questa ammissione non è espressione di autentica umiltà) [...]. Io – che nel mio ambito sono pienamente valido – appartengo a un tipo umano a cui è negato il supremo compimento. Se dunque non accade nessun miracolo, e io non vivo nessuna Damasco (in cui il tipo umano cui appartengo verrebbe trasformato), la mia esistenza dipende dalla questione logica del giudizio esistenziale.<sup>528</sup>

Lukács non poteva certo immaginare che avrebbe vissuto la più radicale delle Damasco qualche anno dopo, che sarebbe passato da una concezione in cui poteva ancora permettersi di dire: «Sta in Dio redimermi dal mio essere; ma ad esso voglio rimanere fedele, fintanto che sono condannato ad abitarvi e ad essere così»,<sup>529</sup> ad una in cui la redenzione poteva essere attivamente operata perché non Dio, ma la Storia lo permetteva. La Bontà come Grazia, nel 1911 appare come l'unica redenzione possibile, la redenzione che Lukács non ha sperimentato, e che l'ha posto in un curioso paradosso: la persona buona non ha redento e si è uccisa, la persona che non è buona è sopravvissuta. Nasce il senso di colpa, le parti si invertono. Scrive a Leo Popper pochi giorni dopo l'accaduto:

Se qualcuno poteva salvarla, questo ero io... e io l'ho voluto e non ho potuto: ero suo «buon amico», lo so – ma lei non aveva bisogno di questo. Di altro. Di più. E in me non c'era la disponibilità ad agire. E così la sentenza è stata pronunciata.<sup>530</sup>

Come metabolizzare da un lato il dolore, dall'altro il senso di colpa, quel senso di colpa di cui ancora si ricorderà nel 1970?<sup>531</sup> Come reagire a quello che si è dimostrato essere uno smacco evidente tanto della sua vita quanto del suo stesso sistema filosofico? La risposta non è Lukács a tematizzarla esplicitamente, bensì Béla Balázs, colui che tra gli amici del periodo più di altri poteva capirlo:

Ma come tutto è inutile, Gyuri! Non solo la partecipazione, la disponibilità ad aiutare, l'affetto. Anche la bontà autentica, la «bontà furiosa». Nella vita le cose non sono connesse fra loro e non operano l'una sull'altra. Adesso però, Gyuri, meditiamo (preghiamo, direi se *questa* fosse la nostra forma) [...]. Di queste cose è *impossibile* parlare. Tutto quello che non sia preghiera o filosofia o pianto, è abietto e intollerabile. E non si può tollerare nemmeno quello. Bisogna tacere – nel

---

528 G. LUKÁCS, *Diario*, pp. 56-57.

529 *Ivi*, pp. 58-59.

530 GYÖRGY LUKÁCS, lettera a Leo Popper del 26 maggio 1911, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 234. si noti incidentalmente come in queste tre righe vi sia la confutazione più esplicita possibile della tesi di Gargani ricordata poco prima.

531 «Nel 1911 [Irma] si suicidò e in seguito uscì il mio studio *Sulla povertà dello spirito*, che è la descrizione della sua morte e l'espressione del mio senso di colpa». *Cfr.* G. LUKÁCS, *PV*, p. 42.

frattempo cerchiamo Dio.<sup>532</sup>

Né le lacrime, né la preghiera, inutile se la divinità si trova intrappolata tra l'assenza del Dio passato e l'assenza del Dio futuro, possono essere d'aiuto. Il Dio assente di Lukács è parente stretto di quello, presente, di Kierkegaard: «Dio, egli scrive, è la nostra massima aspirazione, cui ci avvinghiamo per sfuggire alle nostre miserie, per poter sopportare la vita. Sì, ma il Dio di Kierkegaard troneggia così alto sopra tutto ciò che è umano, è separato da un abisso così profondo dal mondo degli uomini, che non si vede come potrebbe aiutare l'uomo a sopportare la vita».<sup>533</sup> Non potendo farlo Dio, era la filosofia a dover offrire la risposta. E così avvenne. Lukács tematizzò la bontà, tanto la sua forza che il suo fallimento, in quella che è «una delle sue cose più belle», come l'ebbe a definire Cacciari:<sup>534</sup> *Von der Armut am Geist*.

## 6.2. Sulla povertà in Spirito. Inquadramento dell'opera

*Sulla povertà in*<sup>535</sup> *Spirito* è il testo fondamentale per interpretare il problema della Grazia nel primo Lukács. Esso, nonostante in termini strettamente cronologici preceda il manoscritto-Dostoevskij, e quindi la *Teoria del romanzo*, può essere analizzato solo successivamente a quest'ultimo. Il motivo è presto detto: questo saggio già dallo stesso Lukács era visto come il coronamento dell'opera sullo scrittore russo. Se si accettano come aderenti agli originali le trascrizioni di Nyíri dei due progetti che, seppur a grandi linee, indicano le due possibili strutture dell'opera, non si può non notare come la povertà in Spirito appaia in entrambi i casi in posizione finale. Si consideri solo il primo dei due, dove il riferimento è più esteso. La struttura, in questo caso, è divisa in tre parti. Nella prima, a quanto è dato capire,<sup>536</sup> si avrebbe la *Teoria del romanzo*, seguita da un'analisi dettagliata del “romanzo criminale” di Dostoevskij, in opposizione alla precedente forma-romanzo, collegando queste considerazioni a quelle sul dramma della grazia. La seconda parte verterebbe sulla differenza

---

532 BÉLA BALÁZS, lettera a György Lukács del 16 agosto 1911, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 251.

533 G. LUKÁCS, *AEF*, p. 63.

534 Cfr. CACCIARI 1983, p. 109.

535 La traduzione di questa preposizione non è, come pure dovrebbe, affatto scontata. Nell'originale tedesco compare *am* e non *des* o simili. Ciò nonostante, molti commentatori in Italia traducono povertà *dello* spirito, o *di* spirito. La distinzione è tanto sottile quanto importante: traducendo povertà dello spirito si suggerisce una condizione non tanto di povertà quanto di indigenza dello spirito. Il titolo tedesco in realtà parla di tutt'altro: di un *farsi povero* del (proprio) spirito, in un senso quasi francescano, come il testo conferma. Cambiando la preposizione quella che nell'originale è una virtù si ritrova ad essere in traduzione un vizio. Oltretutto, si perde completamente il riferimento biblico che la povertà in spirito presuppone. L'unica traduzione italiana del dialogo mantiene questo errore: di conseguenza, non vi è alcuna alternativa plausibile al modificare le citazioni del dialogo: dove apparirà «povertà di spirito» si opererà una sostituzione con «povertà in spirito», e si farà altrettanto nei casi simili.

536 È doveroso notare come la ricostruzione sia in gran parte congetturale: non solo lo schema appare molto confuso, ma molto spesso mancano parole, passaggi logici, riferimenti, e anche la stessa numerazione è difficile da comprendere. Lo schema che si sta proponendo qui può, e in un certo senso deve, essere confutato, nella misura in cui ciò può aiutare a stimolare un dibattito circa la corretta interpretazione di queste pagine.

tra l'ateismo europeo e quello russo, e sulle differenti conseguenze che è possibile trarre dai due. La terza significativamente inizia con queste parole:

III La prossima luce (aurora che sorge) povertà dello spirito - bontà<sup>537</sup>

e termina con le seguenti:

Prima e seconda etica. Metafisica come canto consolatorio.<sup>538</sup>

È risaputo che il titolo che Lukács aveva previsto per l'opera su Dostoevskij era appunto Aurora, dove il riferimento, più che a Nietzsche, era all'*Aurora consurgens* di Jakob Böhme. Già Bloch ebbe modo di far notare a Lukács l'infelicità di una simile scelta:

Sono molto felice che tu abbia cominciato il tuo libro. Il titolo alla Böhme però non lo trovo buono. A che pro? Un libro è un libro, un capitolo è un capitolo e a parte la bellezza di questo titolo io non vedo nessun incentivo, a quanto mi sembra, e neanche una coincidenza oggettivamente fondata con il titolo böhmiano conosciutissimo e nettamente fissato a Böhme. Non ne abbiamo nessun bisogno. Del resto, il che può essere un nervosismo privato, da qualche tempo trovo tutti i «mattini» e i paragoni di luce abusati, insufficienti, un pochino parolai e come il segno di una fantasia paralitica o perlomeno non costitutiva.<sup>539</sup>

La testimonianza è significativa non tanto per il suo smentire l'eventuale volontà di trovare un legame tra Lukács e Nietzsche, ma per la data: già nel marzo 1915, cioè quando aveva iniziato a scrivere la *Teoria del romanzo*, Lukács aveva in mente il riferimento all'aurora, ovverosia, sempre dando per scontata l'autenticità del progetto del manoscritto-Dostoevskij, alla bontà. Vale a dire: si avrebbe una prova ulteriore del fatto che la questione della Grazia rappresenti l'orizzonte di riferimento per comprendere la produzione lukácsiana del periodo analizzato. Per tornare in ogni caso al progetto del manoscritto, cosa Lukács volesse intendere con il «canto consolatorio» della metafisica non lo si riesce a capire, e tentare di ricostruirlo rappresenterebbe poco più di una sterile congettura. L'espressione, e il suo legarsi a quella che è stata vista come una questione indissolubilmente legata a quella della bontà, vale a dire quella della lotta tra la prima e la seconda etica, è destinata a rimanere nella sua enigmaticità. Questo, ovverosia il manoscritto-Dostoevskij, è il *terminus ad quem*.

Un buon punto da indicare come *terminus a quo* può essere invece una lettera di Lukács ad Irma del 1911, anno, dopo tre di silenzio, in cui erano ripresi i contatti tra i due. Il suo meritare una particolare attenzione è dovuto al suo preparare, in una forma che Lukács non si poteva certo

537 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 86.

538 *Ibidem*.

539 ERNST BLOCH, lettera a György Lukács del 15 marzo 1915, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 355.

aspettare, la problematica del *Sulla povertà in Spirito*. Si consideri questo estratto:

Una cosa è certa: i più bei sentimenti rivolti a me non mi hanno portato nessuna vita, nessuna implorazione, io sono vissuto di elemosine – sono queste che ho sentito come patrimonio ( e quindi – per me – sono state patrimonio). A lungo ho pensato che questa inadeguatezza fosse la vita. Oggi non lo credo più. Per dirla semplice: leggete Dostoevskij, e vedrete che cosa intendo. Ora io vedo la vita in termini netti e chiari esattamente come la letteratura – e non riesco a sopportare la forma di vita cui mi condanna tutto il mio impianto psichico. Ma questa non è disperazione, lo prova questo: la conseguenza, la solitudine, io la sento come una grande gioia salvatrice; non come un adattamento al fatto di essere escluso dalla vita, ma invece come un aver trovato *la* vita, la *mia* vita; una vita in cui tutto è concorde... Per questo – cercate di capirmi bene – è stato particolarmente e profondamente bello esserci di nuovo incontrati a Budapest, e quel che tra noi è stato di nuovo richiamato in vita io lo sento semplicemente come un inizio (molte cose del passato devono ancora chiarirsi – tre anni non possono essere compensati da quattro pomeriggi).<sup>540</sup>

Lukács intende dire che, nonostante tutto, è riuscito ad accettare il suo appartenere ad una forma di vita che non è quella della bontà, della seconda etica: il mondo del lavoro e la solitudine dell'opera, devono essere accettati con gioia: non conducono alla Grazia, ma è ciò a cui egli può legittimamente aspirare nella vita. Come aveva scritto due mesi prima nel diario, «non c'è vita dove lei non c'è, ma anche questo è bello e giusto, il mio unico possibile».<sup>541</sup> Il passato, il tentativo di partecipare della Bontà attraverso Irma, è visto malinconicamente, ma senza disperazione: rappresenta in fondo la dimostrazione e al contempo l'accettazione del proprio limite all'interno della sua sfera etica. Per dirla in altri termini, Lukács aveva abbandonato del tutto l'idea della redenzione, della Grazia, della salvezza personale, in nome del *Werk*. Quel «lavorare, come se avessi almeno settant'anni, come se non ci fosse niente altro al mondo che scrivere qualche saggio e qualche libro»,<sup>542</sup> quella «continua e incessante ubriacatura di lavoro [necessaria] per sentirsi bene, e dunque per non pensare all'unica cosa vera – per dimenticare tutto».<sup>543</sup> Una volta superata la disperazione che ciò poteva comportare, era subentrata l'accettazione, addirittura la gioia. Aveva incontrato la salvezza nel rassegnarsi all'impossibilità della salvezza. Non era però questa la conclusione del tema. Esattamente un mese dopo questa lettera, avvenne il suicidio di Irma. Era necessaria una critica radicale di tutta quella maniera di vivere la propria vita che aveva permesso che ciò accadesse: era necessario trarre tutte le conseguenze necessarie dall'assenza della Grazia. Per fare ciò, occorreva tematizzare da un lato, come non aveva ancora mai fatto, il tema della Bontà esplicitamente, dall'altro quello della sua assenza. L'analisi della forma del *Sulla povertà in spirito*, prima ancora di quella del contenuto, è funzionale a capire come la struttura del testo sia funzionale

---

540 GYÖRGY LUKÁCS, lettera a Irma Seidler del 18 aprile 1911, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, pp. 221-222.

541 G. LUKÁCS, *Diario*, p. 47.

542 *Ivi*, p. 32.

543 *Ivi*, p. 30.

esattamente a questo scopo.

*Sulla povertà in Spirito* presenta come sottotitolo *una lettera e un dialogo*. La scelta di scrivere un saggio in questa forma è lungi dall'essere casuale. La cornice principale è costituita da una lettera indirizzata da una donna al padre di un uomo con cui ha trascorso gli ultimi istanti della sua vita. Il livello inferiore, il saggio vero e proprio, è il dialogo occorso due giorni prima del suicidio del protagonista, che la donna cerca di raccontare al padre di lui. La Heller ha esaltato la forma del testo, ponendolo in confronto diretto con quello che indubbiamente fu un modello letterario di Lukács, il *Tonio Kröger* di Mann:<sup>544</sup> in realtà l'opera, nonostante la sua bellezza, è carente. Lukács *schillereggia* invece di *shakespeareggiare*, per citare le lettere sia di Marx sia di Engels a Lassalle.<sup>545</sup> Il dialogo è davvero troppo astratto e asimmetrico per risultare artisticamente convincente, e il rivelare così patentemente il significato del nome del personaggio femminile, Marta, citando esplicitamente nel corso dell'opera il *Marta e Maria* di Eckhart<sup>546</sup> – annullando così ogni fascino simbolico – è un'operazione sì necessaria filosoficamente ma infelice a livello compositivo: il paragone con l'opera di Mann pare francamente inappropriato.<sup>547</sup> In ogni caso si tratta dell'opera più letteraria che Lukács abbia mai pubblicato, come la definisce Löwy.<sup>548</sup> L'unico riferimento possibile da un punto di vista formale, come solo Catucci pare aver colto,<sup>549</sup> è interno all'opera lukácsiana e non ad essa esterno: lo *Sterne*, il saggio-dialogo presente ne *L'anima e le forme*, vittima degli stessi problemi formali del *Sulla povertà in spirito*.<sup>550</sup> Lo *Sterne* è, per usare un'espressione scorretta ma efficace, ironia di secondo grado, ironia su ciò che l'ironia del saggio

---

544 Cfr. HELLER 1978/b, p. 49

545 Marx ed Engels scrissero considerazioni simili a proposito del Franz von *Sickingen* di Lassalle. Con le dovute proporzioni, esse si possono applicare anche al *Sulla povertà in spirito* di Lukács. Si considerino questi due estratti. «[...] la mia concezione del dramma [...] sta nel non dimenticare il reale per l'ideale, Shakespeare per Schiller». FRIEDRICH ENGELS, lettera a Ferdinand Lassalle del 18 maggio 1859, in K. MARX, F. ENGLES, *Scritti sull'arte*, Milano: Pgreco edizioni, 2012, p. 90. «Avresti poi ovviamente dovuto *shakespeareggiare* di più mentre l'errore più grave di cui ti faccio carico è lo *schillereggiare* e cioè il trasformare gli individui in semplici portavoce dello spirito dell'epoca». KARL MARX, lettera a Ferdinand Lassalle del 19 aprile 1859, *ivi*, p. 85.

546 G. LUKÁCS, *PS*, p. 106.

547 Non si tratta dell'unico caso in cui Lukács tentò di avvicinarsi attivamente alla sfera artistica. Si può ricordare che Lukács da giovane non si limitò né a scrivere su Ibsen, né a porlo in scena nella compagnia teatrale in cui recitava, ma ebbe anche le sue velleità letterarie. L'aneddoto è curioso, e merita di essere riportato: «in quel periodo cominciai a scrivere taluni drammi tipo Ibsen e Hauptmann. Ringraziando il cielo, non ne è rimasto nulla. Erano di sicuro orribilmente brutti. A diciotto anni bruciai tutti i miei manoscritti. Da allora in poi ho avuto un criterio segreto per stabilire il confine della letteratura, e cioè che quanto avrei potuto scrivere anch'io, è cattivo. La letteratura comincia nel punto in cui la mia impressione è che non saprei scrivere quel che ho davanti. Nella mia gioventù questo criterio segreto funzionò perfettamente [...]». G. LUKÁCS, *PV*, p. 34.

548 Cfr. LÖWY 1978, p. 118.

549 Cfr. CATUCCI 2003, p. 102. Si discorda però dal resto dell'interpretazione che il critico qui propone: pare da un lato filologicamente scorretto, e filosoficamente esagerato, far retroagire le categorie di lotta fra due etiche, fra povertà e ricchezza, nel modo in cui egli si propone di fare. Ciò non perché Lukács non possedesse queste categorie perlomeno *in nuce* nel periodo interessato, pur difettandogli la definizione, ma perché l'obiettivo dello *Sterne* era, più semplicemente, diverso. La questione non è fondamentale per gli esiti della tesi, e si rimanda pertanto alle analisi di Cacciari: Cfr. CACCIARI 1983, pp. 81-88.

550 Per approfondire l'argomento, si rimanda allo scambio epistolare tra Lukács e Popper nel periodo di stesura dell'opera.

stesso nasconde: come Lukács scrisse a Leo Popper, esso rappresenta la critica di tutti i suoi scritti. Ma criticare i propri scritti significa rovesciare ironicamente ciò che quegli stessi scritti celano, cioè la propria vita, e il suo esser stata poetizzata attraverso *L'anima e le forme*. Come in *Sulla povertà in Spirito*, qui vi è un giudizio sulla propria vita, che emerge attraverso un dialogo dove le parti in causa non riescono a comprendersi fino in fondo. Se però nel 1909 era ancora possibile l'ironia, dopo il suicidio di Irma si renderà necessaria una forma differente. L'ironia dello *Sterne* è quella di chi, dopo essersi visto metafisicamente impossibilitato ad accedere alla Grazia, sopravvive attraverso il lavoro, l'opera, e si prende gioco di questa stessa sopravvivenza. *Sulla povertà in spirito* è la presa di coscienza del prezzo a cui quella sopravvivenza era stata conseguita. Rispetto allo *Sterne*, il dettaglio della lettera aggiunge un ulteriore elemento. L'ironia del primo dialogo di Lukács è giocosa, non si capisce fino alla fine quale dei due interlocutori risulterà vincitore non tanto nella – frivola – conversazione sopra l'opera di Sterne, ma nel conquistare la ragazza che a quel dialogo assiste. Il ritmo è serrato, i contendenti argomentano con la massima serietà mostrando e nascondendo il reale oggetto della disputa, la donna, l'opera procede speditamente in direzione di un finale che scioglie la tensione attorno a cui era stata costruita, e rivela la frivolezza di quel «lungo dibattito», il quale, rispetto al corteggiamento della donna, «non era stato altro che una superflua preparazione».<sup>551</sup> Lukács può prendersi in giro, la serietà del *Werk* nasconde la dolorosa rinuncia alla Grazia, ma essa può essere diluita nella totalità ironica, può essere sciolta nel bacio che chiude il saggio. Se non si riesce a credere fino in fondo alla forma come redentrice, se non si dà il *Werk* come soluzione almeno di seconda istanza, nota Cacciari, si possono dare polarità impotenti, vale a dire i protagonisti del dialogo, che riflettono la propria impotenza e si dissolvono nel gioco.<sup>552</sup>

Nulla di tutto ciò accade nel *Sulla povertà in Spirito*. La lettera iniziale ha la precisa funzione di segnalare l'ineluttabilità del destino tragico a cui è andato incontro il protagonista del saggio: non vi è alcuna tensione da sciogliere, il lettore sa fin dalla prima pagina che la morte attende l'uomo non redento. Béla Balázs rivolse a Lukács la seguente critica: «la terza persona del padre è superflua e crea confusione».<sup>553</sup> Si tratta di un'osservazione convergente con quella di Popper, il quale non aveva capito il ruolo della donna nello *Sterne*: Cacciari, a tal proposito definisce la ragazza di questo dialogo uno schermo necessario.<sup>554</sup> Mantenendo la metafora luminosa, la figura del padre è prisma a partire da cui si apre lo spettro di luce delle due etiche contrapposte, ma che rivela l'unica unità possibile delle due, quella metafisica, quella a priori, quella del conflitto tragico.<sup>555</sup> L'espedito della lettera distrugge ogni possibilità di redenzione: il lettore non può

551 G. LUKÁCS, *AEF*, p. 227.

552 *Cfr.* CACCIARI 1983, p. 85.

553 BÉLA BALÁZS, lettera a György Lukács del 16 agosto 1911, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 251.

554 *Cfr.* CACCIARI 1983, p. 87.

555 Si ricordi che, pochi anni prima, Lukács aveva ribadito come la tragedia dovesse necessariamente terminare con la

pensare in nessun momento che la riconciliazione del protagonista con se stesso possa arrivare, sia pure come miracolo: se Lukács avesse accolto il suggerimento di Balázs, se cioè avesse soppresso l'elemento della lettera, il finale del dialogo sarebbe potuto apparire come un mero espediente tecnico, o peggio ancora come un avvenimento casuale. Quanto al perché l'uso della forma dialogico-drammatica, si può e si deve ripensare all'analisi dell'*Arianna a Nasso*. Anche il saggio che Lukács ha dedicato all'opera di Ernst, *in quanto saggio*, è ironico: dietro le analisi che egli dedica al dramma di Teseo e Arianna si nasconde il *Sula povertà in spirito*. Ogni riga volta a celebrare quello che accolse entusiasticamente come il capolavoro tra i drammi della grazia, è in realtà un'(auto)interpretazione del suo dialogo. Nel caso in cui questa tesi appaia esagerata, si tenga presente anche solo questa citazione tra quelle già analizzate precedentemente<sup>556</sup> nel corso dell'analisi che segue, sostituendo al nome di Ernst quello dello stesso Lukács:

L'eroe doveva essere introdotto nella scena del dramma della grazia, affinché in questa atmosfera in cui dio è presente rivelasse l'aspetto estremo della sua etica eroica. Paul Ernst non ha scritto un dramma della grazia [...], egli ha scritto il *dramma della grazia*, l'*idea*, il paradigma del dramma della grazia.

Esso è il dramma del fallimento dell'eroe e della sua etica poiché la superiorità gerarchica del dramma della grazia sulla tragedia, della religione sull'etica, può essere rappresentata solo quando l'eroe raggiunge la perfezione a lui possibile e questa però si rivela come il suo fallimento.<sup>557</sup>

### 6.3. *Sulla povertà in Spirito*

Si riparta nuovamente dal 18 maggio 1911: Irma si è suicidata, Lukács pensa di fare altrettanto. Se si volesse giocare allo sterile gioco del Lukács vecchio contro il Lukács giovane, si potrebbero parafrasare le sue considerazioni a proposito del passaggio da *Il bolscevismo come problema morale a Tattica ed etica*:

Quantunque avessi le idee perfettamente chiare sul ruolo positivo della violenza nella storia e quantunque non avessi mai avuto nulla da obiettare contro i giacobini, nel momento in cui la questione della violenza mi si presentò lì, con la decisione di dover favorire la violenza mediante le mie attività personali, risultò che la teoria nella testa di un uomo non coincide esattamente con la pratica.<sup>558</sup>

Lukács esitò quando si trattò di agire. Come a proposito della violenza il confronto con la realtà lo investì improvvisamente, facendolo tentennare per un momento, così nel 1911, dopo aver trascorso

---

morte dell'eroe.

556 *Cfr. supra*, p. 58.

557 G. LUKÁCS, *SR*, p. 69.

558 G. LUKÁCS, *PV*, p. 67.

– perlomeno – due anni vagheggiando propositi di suicidio, si trovò senza preavviso di fronte a quello che era forse il primo, vero, motivo per farlo: il togliersi la vita della donna più significativa della sua gioventù e il sentirsene direttamente responsabile. Per fortuna almeno in quel caso vinse l'esitazione.<sup>559</sup> *Sulla povertà in Spirito* rappresenta la sublimazione di questo suicidio. Löwy ha ragione nel dire che, ciò nonostante, non è l'episodio biografico a far comprendere il valore e il significato dell'opera, nella misura in cui questa rappresenta la logica evoluzione ideologica dell'autore.<sup>560</sup> Si può comunque esprimere più di una riserva circa la possibilità di dividere troppo rigidamente i due aspetti. In ogni caso, anche Bloch espresse un parere simile: Lukács chiese a lui e a Popper se il saggio fosse effettivamente pubblicabile, e l'amico rispose che era possibile «far stampare tranquillamente questo saggio, è abbastanza impersonale e mostra inoltre (se non si conosce il fatto biografico) le forme [?] della situazione oggettiva [*indecifrabile*] combinazione intrapresa».<sup>561</sup>

L'opera consiste in un dialogo avvenuto in seguito al suicidio di una donna tra sua sorella, Marta, e quello che fu il suo migliore amico, il reale protagonista dell'opera.<sup>562</sup> La vicenda viene immediatamente interpretata nei termini di una questione di responsabilità etica:

Io sono colpevole della sua morte; davanti a Dio, naturalmente. Secondo ogni legge della morale umana sono innocente, – anzi per di più ho compiuto scrupolosamente ogni mio dovere. (Ha pronunciato questa parola con gran disprezzo).<sup>563</sup>

È qui presente l'inquadramento dell'opera: a partire della prima etica, le leggi della morale umana, non vi può essere colpevolezza: non si può essere responsabili del suicidio di una persona, non vi è colpa nell'aver il protagonista creduto « al suono delle sue lettere piene della gioia di vivere». <sup>564</sup> Ma di fronte a Dio la questione cambia: l'uomo buono avrebbe capito, chi appartiene al regno della seconda etica è capace di esercitare il miracolo.

E ora non me lo dica, che io non ho potuto sapere nulla. Forse è vero, – io però avrei dovuto saperne. Il suo tacere avrebbe risuonato lontano attraverso paesi che ci separavano, se mi fosse

---

559 Alcuni commentatori potrebbero sostenere che la vera sfortuna fu che non esitò abbastanza anche sette anni dopo.

560 Cfr. LÖWY 1978, p. 118.

561 ERNST BLOCH, lettera a György Lukács del 10 agosto 1911, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, pp. 245-246. La lettera, pare di capire, era scritta con una pessima grafia, il che impedisce di sapere cosa Bloch pensasse dell'opera dell'amico. Karola, La seconda moglie di Bloch, tra il serio e lo scherzoso, parlava del suo compito, che era quello di «decifrare» le lettere che il marito scrisse a Lukács in gioventù. Cfr. LÖWY 1978, p. 303.

562 Il riferimento è in questo caso all'amicizia che Lukács e Irma tentarono di riallacciare tre anni dopo la conclusione della loro relazione. In ogni caso, si eviterà per tutto il resto dell'analisi di mostrare puntualmente le corrispondenze biografiche presenti: praticamente in ogni pagina vi sono rimandi – talvolta vere e proprie citazioni – al diario, alle lettere, a dialoghi che non si fa alcuna fatica ad immaginare come realmente avvenuti, a città che Lukács e Irma visitarono e così via, al punto che fare presente tutto ciò ogni volta non farebbe che appesantire inutilmente l'analisi.

563 G. LUKÁCS, *PS*, p. 101.

564 *Ivi*, p. 102.

stata data la grazia della bontà [...]. E una cosa è certa: spieghiamo secondo le nostre proprie leggi ciò che avviene nell'ignoto eterno degli altri. Ma la bontà è grazia. Ricordi pure come divengono manifesti davanti a S. Francesco i pensieri altrui. Egli non li indovina, no, ma gli diventano manifesti. Il suo sapere è oltre le spiegazioni e i segni: egli è buono, in questi momenti egli è l'altra persona stessa.<sup>565</sup>

Il tipo di bontà esemplificato da San Francesco trova un riscontro nell'analisi che Lukács avrebbe compiuto qualche anno dopo dei differenti tipi di solidarietà. Il Manoscritto-Dostoevskij pone una distinzione molto rigida da questo punto di vista:

#### *Tipi di solidarietà*

- a) Oriente: l'altro (gli altri: anche il nemico) sei Tu; perché io e Tu siamo un'illusione.
- b) Europa: fratellanza astratta: fuga dalla solitudine. L'altro è il mio "concittadino", il mio "compagno", il mio "compatriota" (non esclude l'odio razzista e classista etc., anzi lo favorisce).
- c) Russia: l'altro è mio fratello; quando trovo me stesso, trovo l'altro. «Un vero russo, [...] diventare veramente russo [...] significa forse solo diventare un fratello di tutti gli uomini.»<sup>566</sup>

In Europa, cioè nel mondo della prima etica, l'altro appare solo nel medio di relazioni astratte, non vi può essere con-patire: gli esempi che Lukács pone sono tipici casi di modi esteriori di rapportarsi al prossimo. Non può darsi comprensione, l'intimità dell'altro non può essere colta. San Francesco, l'uomo buono, "russo", non vive il prossimo attraverso il mondo dello Spirito Oggettivo, ma anzi lo distrugge perché ha la Grazia della bontà: l'altro è fratello, e ciò che "in Europa" è impossibile, "in Russia" diventa condizione fondante. Se in se stessi si trova l'altro, i suoi pensieri diventano immediatamente manifesti, si può vivere nel regno dello Spirito Assoluto e incontrare la redenzione prescindendo dal mondo del diritto, inautentico. Per applicare questa riflessione al *Sulla povertà in Spirito*: tanto la donna che il protagonista erano vittime di quella solitudine ineliminabile nel mondo della compiuta peccaminosità e nel loro relazionarsi erano estranei. Se non si è buoni, mancano «gli occhi e le orecchie» per percepire l'altro.

Il collegamento può sembrare forzato. Si può obiettare: si sta facendo una commistione tra una riflessione etica – e, in una certa misura, politica – con quello che, in mancanza di altre definizioni, è un problema esistenziale. Non si può cadere in questo errore. Occorre ripetere: Lukács avrebbe iniziato a padroneggiare i concetti di prima e seconda etica solo in seguito, ma è questo lo sfondo necessario affinché il *Sulla povertà in Spirito* possa essere reso intelligibile. Si consideri il proseguo dell'analisi:

Qui si tratta della vita. Si può vivere anche senza la vita. E spesso si deve anche. Naturalmente la

---

565 G. LUKÁCS, *PS*, p. 102.

566 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, pp. 80-81.

maggior parte degli uomini vive senza la vita e non se ne accorge. La loro vita è solo sociale, solo infraumana; questi, guardi, possono accontentarsi dei loro doveri e dell'adempiere ad essi. Anzi, per essi l'adempiere agli obblighi è l'unica possibilità di alzare più in alto la vita. Perché ogni etica è formale: il dovere è postulato, forma – e quanto più è perfetta una forma, tanto più vive una vita propria, tanto più cade lontano da ogni immediatezza. La forma è un ponte che ci distanzia; ponte in cui andiamo e veniamo e arriviamo sempre in noi stessi, senza incontrarci mai. Ma quegli uomini non potrebbero neanche uscire da se stessi, perché il contatto tra essi, nel migliore dei casi, è soltanto una spiegazione dei segni psichici, ed è solo la severità del dovere a dare alla loro vita una forma abbastanza stabile e sicura, anche se non profonda e non intima. La vera vita è oltre le forme, la vita ordinaria invece è al di qua delle forme e la bontà è la grazia per spezzare queste forme.<sup>567</sup>

Si metta tra parentesi la latente aristocraticità di questo brano, e di tutti i seguenti: quest'aspetto è presente in Lukács, come visto,<sup>568</sup> sin dai suoi esordi, e verrà abbandonato del tutto solo con l'iscrizione al partito comunista.<sup>569</sup> La distinzione tra vita ordinaria e vera vita è solo una forma differente per indicare quella tra prima e seconda etica. Il mondo al di qua delle forme, come lo definisce in questo passo, è il mondo della compiuta peccaminosità, il mondo dove a regnare è un'etica che allontana gli uomini anziché avvicinarli, il mondo che Lukács ha analizzato in *tutte* le opere precedenti e successive. Per quanto in una forma non immediatamente riconoscibile, anche qui è presente l'anticapitalismo romantico del giovane Lukács, il vero e proprio odio per il mondo presente, per la società capitalista in generale.<sup>570</sup> In aggiunta a questo *Leitmotiv* si ha, esplicitamente, la tematizzazione del modo per superare questo mondo, vale a dire una caratterizzazione della seconda etica: la grazia della bontà. Se si è buoni, se «il miracolo è già avvenuto»,<sup>571</sup> ci si pone immediatamente al di là del mondo delle forme, del mondo dei doveri, del diritto, dell'astrattezza delle relazioni: esso scompare. E l'uomo buono non ha più nulla a che fare con l'etica:<sup>572</sup>

La bontà è lo staccarsi dall'etica, la bontà non è una categoria etica. Non la troverà in nessuna etica coerente. Ed è giusto così. Perché l'etica è generale, obbligatoria ed estranea all'uomo. L'etica è il primo atto del rilevarsi, del differenziarsi primitivo dall'uomo dal caos della vita ordinaria, è

---

567 G. LUKÁCS, *PS*, pp. 102-103.

568 *Cfr. supra*, p. 12. Su questo punto, *Cfr.* anche LÖWY 1978, p. 120.

569 Nel proseguo del dialogo, Lukács arriva a mettere in bocca al suo alter ego, in realtà più come provocazione, la seguente frase: «come nella filosofia dell'arte sarebbe lecita solo l'esistenza del genio, allo stesso modo nella vita sarebbe permessa solo l'esistenza di coloro che sono dotati della grazia della bontà». G. LUKÁCS, *PS*, p. 108. La reazione di Marta, che balza in piedi spaurita, serve anche a Lukács per prendere le distanze dall'esperazione, si potrebbe dire ironica, di questa *forma mentis*.

570 *Cfr.* su questo punto LÖWY 1978 p. 123.

571 G. LUKÁCS, *PS*, p. 102.

572 Si tratta di un postulato che non è del tutto automatico accettare: vale in questo caso la perplessità di Bloch: «Ancora non mi è del tutto chiara la funzione vivente della bontà; non so ancora e voglio tornare a studiare su come tu delimiti la cerchia morale puramente privata e sociale dalla cerchia puramente religiosa di questo motivo completamente extrapsicologico e morale che in definitiva fa da guida». ERNST BLOCH, lettera a György Lukács del 10 agosto 1911, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 246.

l'allontanarsi da se stesso, dal suo stato empirico. La bontà invece è un ritorno alla vita vera, è per l'uomo un vero ritrovarsi in casa.<sup>573</sup>

A questo aspetto si collega direttamente quanto già detto in precedenza a proposito delle conseguenze della distinzione tra le due etiche: se l'uomo della seconda etica ha spezzato le forme, se non si cura del mondo irredento, non risponde dei suoi atti. Nella misura in cui la bontà supera il mondo, come essa venga recepita a partire dalle categoria della prima etica è per essa irrilevante: Teseo non può che vedere in Arianna un'assassina. Se nella sua recensione dell'*Arianna a Nasso* Lukács aveva posto l'accento sull'aspetto intersoggettivo della vicenda, cioè sul fatto che non vi sia comunione tra i due mondi, in questo caso Lukács si concentra sul versante oggettivo: a prescindere da come ciascuno veda l'altro, rimane il fatto che dalla bontà di Arianna sia scaturito un omicidio. Lukács è esplicito a questo proposito: l'uomo buono non va giudicato dalle conseguenze delle sue azioni.

È lecito a questo punto porre una questione che in precedenza era stata solo accennata: la distinzione tra prima e seconda etica è l'anticipazione di quella tra *Verantwortungsethik* e *Gesinnungsethik*? Di questo avviso, ad esempio, è Vaccaro, come già visto. Il problema è molto più arduo da risolvere di quello che può sembrare: De Feo in parte dedica il suo libro anche a questo problema. È indubitabile che vi sia l'influenza del primo Lukács nella celebre conferenza di Weber,<sup>574</sup> ma la questione non è quella dello sterile gioco del sapere chi abbia influenzato chi e in che misura. Ad esempio, Löwy ricorda un'altra importante distinzione weberiana che ha agito probabilmente in direzione opposta, quella tra *carisma* (letteralmente, “dono della grazia”) e *routine*.<sup>575</sup> Affrontare diffusamente la questione richiederebbe probabilmente una tesi a parte, e in questo caso ci si può limitare ad una considerazione il più possibile equilibrata, quasi tautologica: il *Sulla povertà in spirito* può essere letto weberianamente solo se si accettano le posizioni di partenza di Weber, e in nessun altro caso. Ciò perché Weber non accoglie la distinzione tra un mondo irredento e una Grazia che permetta di superarlo, e vede anche la questione della bontà come una soluzione *mondana* per un problema *mondano*. Da un punto di vista weberiano la distinzione tra prima e seconda etica non è verticale, bensì orizzontale. I due discorsi sono molto simili, ma l'orientamento dell'asse fa sì che giudizi, premesse e conclusioni mutino significativamente. Ciò in ogni caso non impedi a Weber di apprezzare il lavoro di Lukács e di utilizzarlo come esempio delle sue tesi.<sup>576</sup> Occorrerà tenere presente questo aspetto nel resto della trattazione, pur senza tentare di risolverlo direttamente. Il resto dell'analisi del *Sulla povertà in spirito* offrirà in questo senso

---

573 G. LUKÁCS, *PS*, pp. 104-105.

574 *Cfr.* STRADA 1990.

575 *Cfr.* LÖWY 1978, p.119.

576 *Cfr.* Ivi, p. 120.

numerosi spunti, e se non verranno svolti fino in fondo sarà solo per non accrescere ulteriormente la mole del lavoro. Un passo come il seguente, ad esempio, è di capitale importanza.

Che cosa dovrebbe pensare la bontà delle conseguenze? [...] La bontà è inutile e senza causa. Perché le conseguenze sono nel mondo esterno, in quello delle forze meccaniche a noi estranee e i motivi delle nostre azioni derivano dal mondo dei sogni psicologici, dalla periferia dell'anima [...]. Ricorda Sonja, il principe Mischkin, Alexei Karamazov tra le figure di Dostoevskij? Mi ha domandato poco fa se ci sono uomini buoni. Ecco, sono questi. E guardi: anche la loro bontà è sterile, genera confusione ed è senza effetto. Incompresa e fraintesa emerge dalla vita proprio come un'opera d'arte solitaria e grande. A chi ha giovato il principe Mischkin? Non ha disseminato piuttosto tragedie dove camminava? Eppure certamente non aveva quest'intenzione. Il suo mondo è situato al di là di quello della tragedia che è puramente etico o se vuole, puramente cosmico, il principe Mischkin in ogni caso si trova al di là di esso come anche l'"Abramo che immola" di Kierkegaard ha superato il mondo dei tragici conflitti e degli eroi: quello di Agamennone che immola. Il principe Mischkin e Aljosca sono buoni – che cosa significa questo? Non so dirlo diversamente che così: la loro conoscenza divenne atto, il loro pensiero si era distaccato dal carattere discorsivo del conoscere, la loro visione dell'uomo divenne una visione intellettuale: essi sono gnostici nel mondo delle azioni. E non c'è né può esserci spiegazione teorica per questo perché nel loro atto ogni impossibilità teoretica divenne realizzata nella realtà. La bontà è qualcosa come una conoscenza degli uomini che irradia penetrando in tutto e in cui oggetto e soggetto vanno a coincidere. L'uomo buono non spiega l'anima dell'altro, ma vi legge dentro come nella propria, egli è divenuto «uno con l'altro». Per questo è miracolo la bontà. Miracolo, grazia e riscatto. Un calar sulla terra del cielo.<sup>577</sup>

Per l'uomo buono vi sono due mondi, quello della bontà, della Grazia effettiva e il mondo vero e proprio; per essere più esatti, vive nel primo e non sa nulla del secondo. Torna la già analizzata eliminazione della distanza tra pensiero e azione,<sup>578</sup> in questo caso caratterizzata da un contenuto specifico: pensiero e azione possono coincidere perché l'uomo buono vive in un mondo dove la scissione non può essere posta: la bontà si traduce in un atto che non si cura del suo risultato. L'uomo buono è tale a prescindere dai risultati che ottiene, il caso degli eroi di Dostoevskij è paradigmatico. È un principio eticamente irresponsabile? Probabilmente la risposta è affermativa, ma si mancherebbe il punto principale della questione. La Grazia non è una categoria dell'etica, l'uomo buono non vuole essere "giusto", non si pone il problema di valutare i suoi atti: la bontà non accetta valutazioni preve di opportunità, che sfocerebbero in un qualunque tipo di compromesso tra reale e ideale: l'uomo buono "agisce la bontà" perché ha ricevuto il miracolo della Grazia, nella bontà riesce a incontrare l'altro e non ha bisogno del medio di un rapporto astratto.

È necessario per capire questo punto continuare ad instaurare un parallelismo con il manoscritto-Dostoevskij, perché solo nella loro reciproca relazione le due opere riescono ad

---

577 G. LUKÁCS, *PS*, p. 104. l'ultima espressione, in particolare, verrà riutilizzata da Lukács in tutt'altro contesto pochi anni dopo. Cfr. LÖWY 1978, p. 119.

578 Cfr. *supra*, p. 100.

illuminarsi nei loro punti altrimenti più oscuri. Non solo la bontà si separa dall'etica, ma ad essa si sostituisce: essa diviene l'unico criterio di misura. Dove appare la Grazia, crollano le relazioni inautentiche che si danno al livello dello Spirito oggettivo.

*Categorie della seconda etica II*

| : Giustizia: Spirito oggettivo VII :|

| : Notanda IV|

La *giustizia* non compare. (Aglaja e Lisa in Dostoevskij – Amleto a Polonio. Il Sermone della montagna elimina – nonostante l'opposizione – la giustizia, per mettere al suo posto la bontà.) Nettamente in Mt 5, 38-40, anche qui “non si giudica”, la giustizia è sospesa. Da un punto di vista metafisico l'intero destino della teodicea (e del suo opposto) dipende dal fatto se alla giustizia può essere conferita una valenza sostanziale.<sup>579</sup>

Questo estratto quasi si commenta da sé. I riferimenti biblici permettono di inquadrare il problema correttamente: la bontà che Cristo predica nel sermone della montagna da un lato si pone esplicitamente contro la giustizia, dall'altro, più importante, la supera. Max Weber fornisce un'analisi esaustiva del sermone della montagna, che ben può essere applicata in questo contesto:

Nel Sermone della Montagna vediamo l'etica assoluta del vangelo, che è una questione ben più seria di quel che credono quelle persone a cui piace citare oggi tali comandamenti. Quest'etica non è un gioco [...], non è una macchina che possiamo fermare a piacimento; è tutto o niente. È esattamente questo il significato del vangelo, affinché da esso non risultino trivialità. Da qui deriva, ad esempio, l'esser stato detto del giovane ricco: “Se ne andò tra i tormenti, perché aveva molti beni”. Il comandamento dell'evangelista, pertanto, è incondizionato e senza ambiguità: da' quello che hai – assolutamente tutto. Il politico dirà che questa imposizione è socialmente senza senso [...]. Il comandamento etico, eppure, non si preoccupa di ciò, e questa noncuranza è la sua essenza. Oppure prendiamo come esempio il “porgi l'altra guancia” [...]. Eccetto che per un santo, è un'etica dell'indegnità. Ecco il punto: dobbiamo essere santi in tutto; perlomeno nell'intenzione, dobbiamo vivere come Gesù, gli apostoli, San Francesco e persone simili. *Allora* questa etica avrà senso ed esprimerà un tipo di dignità.<sup>580</sup>

Compaiono esattamente gli stessi riferimenti che utilizza Lukács: non solo il Sermone della montagna, ma anche il «porgere l'altra guancia»<sup>581</sup> e l'esempio di San Francesco. Più di un passo del vangelo di Matteo riecheggia nel dialogo di Lukács: su tutti il seguente:

Non crediate che io sia venuto a portare pace sulla terra; non sono venuto a portare pace, ma una spada. Sono venuto infatti a separare *il figlio dal padre, la figlia dalla madre, la nuora dalla suocera:*

---

579 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 77.

580 M. Weber, *Ensaio de sociologia*, trad. pt. Di Waltensir Dutra, Rio de Janeiro: Guanabara, 1979, p. 143 (traduzione dal portoghese mia).

581 Lukács non lo cita esplicitamente, ma indica il riferimento al passo biblico in cui esso appare nel frammento citato del manoscritto-Dostoevskij.

*e i nemici dell'uomo saranno quelli della sua casa.* Chi ama il padre o la madre più di me non è degno di me; chi ama il figlio o la figlia più di me non è degno di me; chi non prende la sua croce e non mi segue, non è degno di me. Chi avrà trovato la sua vita, la perderà: e chi avrà perduto la sua vita per causa mia, la troverà.<sup>582</sup>

Queste parole di Gesù, a ben vedere una sorta di premessa silenziosa anche nell'analisi condotta fino a questo punto, risuonano in tutta la loro gravità nelle considerazioni che seguono, in cui Lukács analizza lucidamente il peso che la bontà impone all'anima dell'uomo:

Certo la bontà è grazia, è un miracolo, ma non perché l'attendiamo in modo infatuati di noi stessi e pigri in un modo frivolo, ma perché è una risoluzione miracolosa inaspettata, non considerata, eppure necessaria di un paradosso che si è teso fino agli estremi. L'esigenza di Dio è assoluta e inadempibile, è lo scoppio, la distruzione delle forme della comprensione infraumana. Ma la coscienza di quest'impossibilità in noi è pure assoluta e incrollabile. Eppure colui cui è stata data la grazia della bontà, chi vive nella bontà ha la fede altrettanto assoluta e incrollabile in quest'Eppure. La bontà è un invasamento. La bontà non è mite, non è raffinata e non è quietistica. La bontà è selvaggia e spietata, è cieca e avventuriera. Nell'anima di chi è buono vien meno ogni contenuto psicologico, ogni causa ed effetto. È carta bianca la sua anima su cui il destino scrive il suo comandamento assurdo. E tale comandamento viene eseguito ciecamente, in modo spericolato e spietato. E che tale impossibilità diviene atto, questa cecità un illuminarsi, questa crudeltà passa in bontà – è questo il miracolo, è questa la grazia.<sup>583</sup>

Collegando questo brano con il passo evangelico, si può vedere come già *in nuce* vi sia qui una prima, rudimentale concezione dell'atto terrorista come forma paradossale di redenzione. È un punto che verrà analizzato in seguito. Un aspetto differente della brutalità, dell'assolutezza della bontà è stato colto da Balázs:

L'infelice, il sofferente, perisce egualmente (o tanto più), ma perisce «più leggero», «riscattato», perché ha sentito la bontà. La bontà ha un'azione brutale, la si percepisce attraverso tutto (così come essa percepisce tutto). Pensa ai personaggi di Dostoevskij. Chi è buono, non *aiuta*, ma *riscatta*, indipendentemente dalle categorie della «vita». Che cosa *significa* questo? Tu puoi pensarci sopra meglio di me. Sotto l'azione brutale della bontà ciascuno diviene buono per un attimo o due. Questo è il miracolo della bontà. L'unico miracolo di questa specie che io conosca (voglio dire i miracoli fatti dagli uomini).<sup>584</sup>

La questione, per quanto interessante, manca il punto principale: è anche possibile intravedere il regno della bontà per qualche secondo grazie all'azione dell'uomo buono, ma non è questo elemento

---

582 Mt, 10, 34-39. Lukács in realtà più avanti cita non questi versi di Matteo, bensì Lc, 14, 26-27. Cfr. G. LUKÁCS, *PS*, p. 109. Si preferisce qui la versione di Matteo perché più consona al tono del brano in esame, e perché Lukács riporta le parole di Luca in un contesto leggermente differente.

583 G. LUKÁCS, *PS*, pp. 106-107.

584 BÉLA BALÁZS, lettera a György Lukács del 16 agosto 1911, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 252.

a caratterizzare la Grazia. Nella sua relazione con Irma era successo esattamente lo stesso, però la cosa non servì a nessuno dei due. Lukács non si sentì riscattato: più prosaicamente, poté ammirare momentaneamente un mondo a cui non era destinato. Oltretutto, accettare il discorso di Balázs implicherebbe un recupero dell'idea che la bontà possa essere giudicata dalle sue conseguenze.

Per rimanere al tema oggetto d'analisi, la Grazia è caratterizzata come l'esigenza di una fede assoluta: occorre credere nell'eppure, nel paradosso. L'uomo buono è chiamato ad adempiere il compito più duro, trascendere non solo le forme di relazione con gli altri, i mezzi comuni per intendersi, ma anche la sua stessa psicologia: la sua anima diventa puro ricettore della Grazia, perde ogni caratterizzazione meramente empirica. Non è un caso che la prima beatitudine del Sermone della montagna sia rivolta proprio ai poveri in spirito.

Un uomo quotidiano e torbido non può essere mai un povero in spirito. La sua vita ha sempre innumerevoli possibilità e se una categoria fallisce, oppure il guasto sopravviene in lui, allora passa allegramente e comodamente in un'altra. La povertà in spirito è soltanto un presupposto, uno stadio iniziale dell'essersi portato nella vita vera. Povertà in spirito significa liberarsi della propria determinatezza psicologica per abbandonarci alla discrezione della nostra necessità più profonda metafisica e metapsichica. Povertà di spirito significa l'abbandono di noi stessi per poter realizzare l'opera che vista da noi è nostra solo fortuitamente, tramite cui invece noi diveniamo necessari a noi stessi cioè tali in vista dell'opera stessa.<sup>585</sup>

«La povertà in spirito», continua Lukács, «rende omogenea l'anima; ciò che non può essergli destino, non gli sarà alcun evento».<sup>586</sup> Il dialogo sviluppa a questo punto una digressione sulla povertà in spirito come presupposto non solo della bontà, ma anche della produzione artistica, che però non si ha modo di analizzare in questo spazio.<sup>587</sup> Quel che qui è importante notare è che si dà una tripartizione del genere umano: chi non può essere mai povero in spirito, chi cioè è «quotidiano e torbido», che vive delle forme dell'inautenticità, e non si rende nemmeno conto di essere prigioniero di un mondo irredento; tra i poveri in spirito, vi è chi a partire da questa povertà è chiamato a creare l'opera, e «allora la privazione dell'anima mediante la povertà diventa attività, un furore fecondo e terribile dell'essere invasato dell'opera in vista della realizzazione»;<sup>588</sup> vi è infine l'ultima categoria di uomini, coloro che hanno ricevuto la Grazia, a cui la povertà concede di non vedere il mondo, di distruggerlo, di superarlo. Attraverso questa caratterizzazione, che individua le differenti maniere di rispondere al proprio destino, Lukács arriva addirittura a reinterpretare il finale

---

585 G. LUKÁCS, *PS*, p. 111.

586 *Ivi*, p. 112.

587 Discutere questo aspetto del tutto particolare del dialogo richiederebbe un riferimento che si è dovuto tacere fino a questo punto: l'estetica giovanile di Lukács. È nei due tentativi di dare forma ad un'estetica sistematica che il filosofo sviluppa il legame tra Grazia e creazione artistica. Si tratta probabilmente della lacuna più grande di questa tesi, e si spera di poterla colmare in un lavoro successivo.

588 G. LUKÁCS, *PS*, p. 113.

della *Fenomenologia dello Spirito*:

Perché noi siamo soltanto calici, però gli unici calici dell'apparizione dello spirito; solo in noi può riversarsi il vino del suo manifestarsi, solo in noi e solo per noi si produce il suo manifestarsi, la sua transustanziazione. Non abbiamo il diritto di sottrarci a questo. E puro deve essere il calice, però questa purezza è diversa da quella di cui prima ho parlato: questa è l'unitarietà e l'omogeneità dell'anima.<sup>589</sup>

Anche prescindendo dal fatto che proprio nella rielaborazione della poesia di Schiller è stato visto un ricollegarsi di Hegel a Böhme,<sup>590</sup> il che dimostra ancora una volta la circolarità del discorso lukácsiano, si può rendere questo passo intelligibile di per sé. La Grazia garantisce l'accordo a priori tra l'anima e Dio, così come la sua impossibilità: il dovere dell'uomo – e qui si ha l'unico vero comandamento etico – consiste nell'accettare la propria forma di celebrare lo Spirito Assoluto: «dobbiamo diventare aprioristici, e ogni nostra possibilità di percezione e reazione deve attenersi con involontarietà fatale alla categoria dell'indirizzo dell'opera».<sup>591</sup> In virtù di quella che è una vera e propria topografia trascendentale, in cui «è il firmamento a tracciare la mappa delle vie accessibili e da battere, rischiarandola alla luce delle stelle», per dirla come l'incipit della *Teoria del romanzo*,<sup>592</sup> vengono definite le modalità per essere redenti.

Io non so se questa via [la via dell'opera], presa in sé conduce a Dio. So soltanto che questa è l'unica nostra via, e che senza essa noi ci smarriremmo nelle paludi. La bontà è solo una via tra le molte, ma questa via conduce certamente a Dio.

La via dell'opera può condurre a Dio, lo stesso nome della protagonista femminile, Marta, sta a significarlo: se si è puro specchio, se ci si realizza nell'opera, se, per dirla con il sermone di Eckhart, si riesce ad «abbandonare in Dio il proprio volere, giacché è indispensabile che si compia pienamente quel che allora si conosce, sia nell'abbandono, sia nell'intraprendere»,<sup>593</sup> si può essere redenti. E però, come appunto per Eckhart, un simile fatto può valere solo in quanto premessa: l'opera rappresenta un cammino, ma a condizione che si sia poveri in spirito, che dall'opera si riesca ad ascendere a Dio. Ha probabilmente ragione Cases nel vedere in questa descrizione dell'opera quasi una profezia dell'atteggiamento futuro di Lukács. È vero, il primato dell'opera sul soggetto è presentato in una maniera affascinante, nella misura in cui riproduce il movimento del pensiero stesso. Al contempo, però, questo «peccato necessario» spezza via le resistenze proprie e altrui, in

---

589 G. LUKÁCS, *PS*, p. 113.

590 Non è questa la sede per affrontare questo tema, che qui conviene appena segnalare. Per citare uno dei primi studi esistenti a tal proposito, *Cfr.* HALDANE 1897, *passim*.

591 G. LUKÁCS, *PS*, p. 113.

592 G. LUKÁCS, *TR*, p. 23.

593 M. ECKHART, *Sermoni tedeschi*, a cura di M. Vannini Milano: Adelphi, 1985, p. 85.

un'eccessiva disponibilità ad annullarsi nella creazione.<sup>594</sup> Tralasciando questo punto, sviluppato in forma più diffusa da altri critici,<sup>595</sup> si può notare come l'opera rappresenti un – provvisorio – punto d'unione tra prima e seconda etica, il che permette un collegamento, problematico ma conseguente, alla dottrina Lutero.<sup>596</sup> Scrisse nel diario Lukács pochi mesi dopo il *Sulla povertà in spirito*:

E neppure l'oscurità è un segno, tuttavia la salvezza sta forse nell'opera, e non ho che aprirmi un varco attraverso l'oscurità. Forse, però, essa sta al di là dell'opera: l'opera, la nostalgia di essa, il suo desiderio e la sua volontà sono il muro che mi circonda, che dovrebbe essere abbattuto per poter giungere alla luce.<sup>597</sup>

La condizione che deve essere rispettata, non può che essere una: accettare il cammino che Dio ha tracciato. Il povero in Spirito che non ha ricevuto la grazia della bontà non può volerla. Su questo, che è il vero punto cruciale del dialogo, si consuma l'unico momento in cui Marta riesce ad anticipare il pensiero del protagonista:

Lei, se ho capito bene, vuole restaurare in chiave metafisica le caste. Lei conosce quindi soltanto un peccato: la confusione delle caste.<sup>598</sup>

Fino a questo momento Marta non era riuscita a seguire il *furor* raziocinante del protagonista, e lo aveva sempre frainteso, oppure ne aveva rifiutato le conclusioni. Ma su quello che è il vero nucleo del dialogo<sup>599</sup> non può esserci incomprensione. La Grazia opera una divisione rigida nel mondo, tra chi la possiede e chi no, e a partire da ciò si dà una partizione degli uomini. Esiste un unico dovere:

---

594 Cfr. CASES 1985, pp. 60-61.

595 La Heller, ad esempio, vede in queste poche righe una sorta di filo rosso che lega l'estetica della gioventù con la monumentale estetica della maturità. Cfr. HELLER 1978/b, p. 53.

596 Nel manoscritto-Dostoevskij appare la seguente annotazione: «Opere: unione della prima e della seconda etica [...]. Lutero: rifiuto delle opere. “così come è necessario che gli alberi vengano prima dei loro frutti, e i frutti non rendono l'albero né buono né cattivo, ma anzi gli alberi fanno i frutti, così l'uomo deve [...] essere buono o cattivo, prima di operare nel bene e nel male”». G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 44. Nel *Sulla povertà in spirito* non è Lutero a comparire, bensì la mistica induista: «facciamo il nostro lavoro, questo è il nostro dovere, non vagheggiamo i frutti di esso – dicono così gli indù». G. LUKÁCS, *PS*, p. 103.

597 G. LUKÁCS, *Diario*, pp. 50-51.

598 G. LUKÁCS, *PS*, p. 114.

599 A tal proposito, è questo il momento adatto per far luce su un punto specifico: tra le critiche che Balázs sollevò contro il saggio, una riguarda il titolo dell'opera. Così scrisse a Lukács: «Temo che il titolo non sia felice. Tocca un elemento periferico del saggio, più precisamente, solo una metafora che vi è impiegata (i titoli metaforici, poi, sono sempre cattivi). Per giunta una metafora che accenna un po' al giocoso, perché non risulta l'unica possibile, quella espressivamente più forte [...]. “Die Kaste der Güte und die Sünde der Reinheit”. Che so: è possibile trovare titoli magnifici a centinaia». BÉLA BALÁZS, lettera a György Lukács del 16 agosto 1911, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 251. Effettivamente, il vero centro dell'opera risiede nella casta della bontà e non nella povertà in spirito. Ci si può chiedere perché allora Lukács abbia preferito questo titolo. Si possono dare risposte differenti: in primo luogo, Lukács potrebbe averlo scelto per introdurre immediatamente il lettore in un'atmosfera religiosa. In secondo luogo, perché la povertà in spirito rappresenta una premessa non solo della casta degli uomini buoni, ma anche degli uomini creatori di opere, tanto per Marta che per Maria, per rimanere attinenti al sermone eckhartiano. Si possono trovare anche altre motivazioni, che però probabilmente non riuscirebbero a fugare fino in fondo il dubbio di Balázs.

rispettare i limiti della propria casta.<sup>600</sup> A tal proposito Lukács cerca di definire un'etica che valga per tutte le caste, vale a dire una metaetica.<sup>601</sup>

Ho parlato di un'etica del tutto generale, di una che abbraccia tutto e non riguarda solo le azioni interumane della vita ordinaria. Perché in quanto ogni nostra attività è un'azione, tutte hanno presupposti similmente formali, tutte hanno la medesima etica. Quest'etica però proprio per questo è sempre negativa, proibitiva e inconsistente. Se in tale etica esiste una legge nettamente formulabile, questa dovrebbe dire: non fare ciò che non sei costretto a fare. Quest'etica è negativa e perciò sempre solo preparazione e stazione intermedia; solo presupposto e via all'opera, alla virtù, al positivo. [...] La povertà in spirito significa quindi il prepararsi a essere secondo la nostra virtù.<sup>602</sup>

La formulazione di questa legge è chiaramente kantiana, ma dell'imperativo categorico Lukács riprende solo la struttura, non gli obiettivi: per Kant l'imperativo categorico unisce gli uomini, qui invece, ammesso, e non concesso, che sempre di imperativo categorico si possa continuare a parlare, esso è funzionale a dividerli. La (meta-) etica impone di accettare il proprio essere irredenti.

Lo spirito è costretto dalla sua fame di sostanza a classificare gli uomini in caste, perché da questo mondo non chiaramente unitario possa creare molti mondi luminosi delle forme. Le forme nascono dal desiderio della sostanza e pare che la sostanza possa farsi cessare solo in questa realizzazione unicamente possibile. Però soltanto le vie del divenire forma, le leggi del formare e i doveri del formatore sono diversi. Ma tra essi ciascuno è un paragone, solo un'immagine riflessa del trasformarsi dello spirito. E come i loro presupposti formali erano i medesimi, anche il fatto della loro esistenza significa lo stesso: il riscatto della sostanza dalla menzogna nella verità. Il riscatto poi non può avere il plurale. Le forme non si assomigliano l'una all'altra: la loro sostanza è la più severa segregazione dell'una verso l'altra. I virtuosi che hanno adempiuto al loro dovere, salgono a Dio e Lei sa che hanno solo dei "propri" doveri e a seconda di questi noi siamo uomini differenziati in caste.<sup>603</sup>

L'atto finale del protagonista segue quasi di necessità: vi è un solo crimine, tentare di uscire dalla propria casta: egli ha provato ad amare, ad essere buono, ma la bontà è dovere e virtù di una casta superiore a quella a cui appartiene.<sup>604</sup> Vi è solo una forma di espiazione: il suicidio. Quella che può sembrare una forma di massimalismo etico troverà poi una curiosa rappresentazione letteraria: si

---

600 L'uso della categoria casta rimanda alla mistica induista. Non avendo modo di analizzare questo punto, si rimanda a LÖWY 1978, p. 121. Se si preferisce una caratterizzazione più, per così dire, europea, nel manoscritto-Dostoevskij Lukács pone, dentro delle parentesi, l'equivalenza tra casta e destino. Ciò pare essere consonante con l'analisi fin qui svolta, ma si tratta di una riga posta all'interno di un appunto dalla difficile interpretazione, in cui appaiono assieme Ibsen e Kierkegaard, Kleist e riferimenti confusi, e vengono nominate anche le categorie di grazia e bontà, tra le altre. *Cfr.* G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 75.

601 A proposito della metaetica nel primo Lukács, *Cfr. supra*, p. 60. Tra gli autori che hanno interpretato la bontà lukácsiana attraverso una riflessione metaetica vi è Carlos Eduardo Jordão Machado. *Cfr.* MACHADO 2004, p. 40.

602 G. LUKÁCS, *PS*, p. 112-113.

603 *Ivi*, p. 114-115.

604 *Cfr. Ivi*, p. 115.

pensi alla *Montagna incantata* di Mann e al personaggio di Naphta, ispirato alla figura di Lukács.<sup>605</sup> Nella scena del duello tra Naphta e Settembrini, l'illuminista spara il suo colpo in aria: Naphta grida di ricaricare l'arma, perché, in quanto offeso, è l'italiano a dover sparare per primo, ma l'uomo non vuole saperne. Eppure il duello era stato lanciato, doveva essere completato, era necessario: Naphta, non prima di aver gridato «vigliacco», decide di spararsi in testa.<sup>606</sup> Situazioni totalmente differenti, funzionali a esiti quasi opposti. Ma rimane l'idea di fondo, vale a dire che la trasgressione di una norma debba essere espiata, anche a con il suicidio, anche se non vi è colpa. Nel primo caso il protagonista del dialogo non è colpevole del suicidio della donna amata, e nel secondo Naphta non può costringere l'altro a sparare. Nel *Sulla povertà in spirito* l'uomo ha cercato di trasgredire i limiti della sua casta, nel secondo è necessario che l'offesa venga sanata.

Lukács deve cercare di confutare la posizione di un personaggio in cui si identifica, anche con l'obiettivo di farla risaltare per contrasto. Il suicidio non serve ad accrescere l'animo di un ipotetico Hans Castorp, come nella *Montagna incantata*: il genere di riferimento per questo dialogo non è il romanzo di formazione, bensì il dramma della Grazia, e il suicidio del protagonista serve ad esprimere la distanza che vi è tra l'uomo irredento e la donna buona, vale a dire Marta. Il vero e proprio baratro che la Grazia crea tra chi ha ricevuto il miracolo e chi no è posto da Lukács già nella lettera che anticipa il dialogo vero e proprio: scrive infatti Marta al padre del protagonista: «Nel mio ricordo il suo atto è quasi atrocemente schietto e chiaro e rimane misterioso solo il fatto di non averlo previsto e temuto, e che me ne andai tranquillizzata».<sup>607</sup>

La lettera iniziale, vale a dire, non solo pone come ineluttabile la morte del protagonista, ma evidenzia quello che sarà un limite del dialogo: i due personaggi non si comprenderanno fino alla fine, e Marta capirà troppo tardi che quel gesto solo in apparenza assurdo era in realtà necessario. Si dirà: ma se Marta era davvero buona, se aveva la Grazia, perché non ha salvato il protagonista? In realtà, vi sono nel dialogo due ragioni per cui ciò non avviene. La prima riguarda colui che deve salvare: come già visto, «la bontà non è garanzia del poter aiutare, è certezza invece dell'assoluta volontà di aiuto di colui che vede».<sup>608</sup> La seconda riguarda colui il quale deve essere aiutato: si può desiderare la non-assoluzione. Come Kierkegaard «rinunciò a combattere, e forse a vincere, la propria angoscia, poiché l'amava più di ogni altra cosa e non avrebbe potuto vivere senza di essa»,<sup>609</sup> così il protagonista del *Sulla povertà in spirito* si rivolge a Marta in questi termini: «Vuol salvarmi ad ogni costo e non si domanda neppure se io versi in uno stato da cui Lei debba

---

605 Si tornerà su questo punto. *Cfr. infra*, pp. 167-171.

606 T. MANN, *La montagna incantata*, trad. it. di Ervino Porcar, Milano: Corbaccio, 2012, p. 674, in seguito indicato con T. MANN, *La montagna incantata*.

607 G. LUKÁCS, *PS*, p. 100.

608 *Ivi*. p. 105.

609 G. LUKÁCS, *AEF*, p. 61.

salvarmi». <sup>610</sup> Nonostante ciò, Marta vuole redimere il protagonista, il che implica rifiutare la stessa teoria che egli propone:

«Ma è stato Lei a dirlo: la bontà è grazia! Come potremmo pretendere di averla? Non è una bestemmia farsi rimprovero perché Dio non aveva fatto un miracolo per Lei?» [...]

«Ma non è anche questa sua bontà» - gli domandai un po' preoccupata perché temevo le conseguenze che avrebbe potuto trarre da questa teoria - «anche questa bontà stessa non è solo un postulato? Esiste tale bontà? – Io non ci credo» – Aggiunsi poco dopo.

«Lei non ci crede, Marta» – disse con sorriso tranquillo – «vede che era proprio Lei a spezzare così le forme [...]». <sup>611</sup>

La persona buona non può accettare la teoria lukácsiana della bontà, e così paradossalmente la conferma: il problema della redenzione è tale solo per gli irredenti. Chi ha la grazia non può comprendere – nonostante sia esattamente questo il senso della redenzione *individuale*, cioè che qualcuno rimanga irredento – una teoria in cui la bontà è vissuta e non spiegata, e dove la salvezza è predestinazione. Il manoscritto-Dostoevskij ribadisce il medesimo punto: «La comparsa della *predestinazione* e il rifiuto (per quanto limitato) di “tutti” vuol dire propriamente: rinuncia alla pretesa utopica». <sup>612</sup> Chi è buono non può che sentirsi respinto da una simile teoria, cogliendone al contempo la frivolezza. Marta in un solo luogo del testo ha una battuta che superi lo spazio di cinque righe, ma là dove accade Lukács le fa pronunciare la più coerente e lucida (auto)critica possibile:

In fondo sento un'antipatia morale nei confronti della sua teoria. So bene che il mio sentimento qui non riesce a differenziare [...]. Anche contro i peccati del pensiero insorge il mio “moral sense”. Il mio sentimento va dicendo: la Sua bontà non è altro che una specie di frivolezza molto fine e raffinata, un dono dell'estasi avuta senza lotta, oppure – per Lei! – una rinuncia assai vile alla vita [...]. Io ho sentore di una “Zweieingkeit” nella Sua Bontà, qualcosa che sarebbe “seine Stelle hat über der Welt, doch unter Gott, am Umkreis erst der Ewigkeit”. Io condivido magari la sua opinione, cioè che questa bontà sia la grazia, però in questo caso bisogna volere il dovere e ricevere la bontà come dono di Dio. Allora tutto ciò che Lei ritiene ora di disprezzare dovrà amarlo con una dedizione umile – e solo in questo caso potrà andare oltre ad esso. A me sembra che Lei volesse saltare le istanze più importanti e raggiungere la meta finale – se è veramente meta finale ed è raggiungibile – senza percorrere la via. L'attesa della grazia è una assoluzione da tutto, cioè la frivolezza stessa. Ma la Sua frivolezza è più fine, autolesionista. Lei è l'asceta della frivolezza. Lei abbandona ad altri i piaceri che potrebbero derivare da essa. Lei inventa una specie di uomo a cui spettano quei piaceri, Lei però, è infelice, escluso dalla vita, vile. Lei voleva subire l'eterna tentazione perché essi potessero partecipare alla luce eterna del sole. Ma quali che siano le parole finali di un libro, significanti sia esaltazione sia dannazione: scorrere le sue pagine per arrivare più presto alla fine,

---

610 G. LUKÁCS, *PS*, p. 106.

611 *Ivi*, pp. 102-103.

612 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 46.

rimane sempre frivolezza.<sup>613</sup>

In due pagine Lukács riassume con una spietatezza che si troverà anche negli anni a seguire tutte le critiche, i dubbi e le perplessità che egli aveva avuto nel frattempo sulla sua opera e sulla sua persona. I riferimenti alle riflessioni presenti nel diario che qui appaiono non si contano: molto semplicemente, Lukács riassume la sua intera persona nella voce del personaggio di un dialogo per potersi condannare senza appello. Ed è significativo che il protagonista fraintenda le parole di Marta: non coglie l'accusa di frivolezza, che considera falsa, ingiusta e dovuta ad un'incomprensione del suo modo di esprimersi.<sup>614</sup> Interpreta inoltre la frivolezza nei termini del peccato contro il sistema delle caste,<sup>615</sup> non capendo che è tutta la teoria nella sua interezza ad essere frivola.

Qui si innesta il vero punto archimedeo della riflessione lukácsiana: là dove commette artisticamente il proprio suicidio, là dove riesce a condannare non una parte o l'altra del suo pensiero, ma la sua vita nella sua interezza, può valere la sentenza con cui Lukács credeva di chiudere il diario, poco prima che Irma si suicidasse: «Basta con il diario: è finito il tempo dei sentimenti».<sup>616</sup> Comincia sì l'epoca della sopravvivenza, ma soprattutto il tentativo di salvarsi dall'accusa di frivolezza, cercare di implementare quella che rimarrà la miglior descrizione della Grazia nel primo Lukács, la bontà, in un sistema di redenzione più efficace. È sicuramente esagerato vedere nel fallimento del *Sulla povertà in spirito* un primo passo in direzione dell'adesione al movimento comunista – nonostante vi siano critici che l'abbiano fatto, ad esempio Paul Breines<sup>617</sup> – ma un cambio di paradigma inizia a manifestarsi. Si ricordi che poco dopo Lukács inizierà a scrivere la *Teoria del romanzo*. La via individuale della Grazia fallisce, sarà necessario trovare un percorso, per così dire, sociale: Irma rappresenta la sconfitta più palese di ogni forma di redenzione che si basi nel singolo. Per capire questo passaggio, è necessario tornare per un momento indietro, all'ottobre del 1908, alla fine della relazione tra Lukács e Irma.

Lukács poté sopravvivere in seguito alla rottura con la donna amata solo interpretando l'evento kierkegaardianamente: però, come nota Cacciari, Irma doveva continuare ad esistere, come Regina, pena la falsità di questa stessa rinuncia.<sup>618</sup> Il matrimonio di Regina fu la prova che Kierkegaard era riuscito a compiere un gesto buono: Lukács non potrà dire altrettanto. È il *Werk* a richiedere questa rinuncia, quest'abbandono. Eppure, come già visto, non vi è in ciò il pericolo di risultare frivoli? La dimensione lukácsiana è quella del saggio: ma nell'ironia saggistica vi è,

613 G. LUKÁCS, *PS*, pp. 105-106.

614 *Cfr. Ivi*, p. 106.

615 *Cfr. Ivi*, p. 107.

616 G. LUKÁCS, *Diario*, p. 47.

617 *Cfr. LÖWY* 1978, p. 123.

618 *Cfr. CACCIARI* 1983, p. 99.

necessariamente, frivolezza. Ad essere posto in questione è non tanto, o non solo, l'uomo Lukács in quanto non-buono, ma il filosofo Lukács in quanto saggista. La morte di Irma smaschera questa frivolezza: l'opera non ha calore. Non solo non si dà Grazia nel *Werk*, ma esso è condannato ad un'inautenticità ancor più radicale di quanto Lukács potesse sospettare poco dopo la rottura della relazione. Senza questo elemento non si può capire la portata la frattura che causa il suicidio di Irma.<sup>619</sup>

Il vero finale del *Sulla povertà in Spirito* non è rappresentato dal suicidio del protagonista, il quale, rispetto al tono dell'opera, pare quasi avere un carattere consolatorio: ha ragione Cacciari,<sup>620</sup> l'ultima sentenza è emessa dalla conclusione del saggio, dalla citazione che il protagonista sottolinea prima del gesto, estratta dall'Apocalisse di Giovanni: «Io so le tue opere, che non sei né freddo né fervente. Oh, fossi tu freddo oppure fervente! Ma poiché sei tiepido e non fervente né freddo, sto per vomitarti dalla mia bocca».<sup>621</sup> La condanna della propria vita, la rappresentazione “artistica” del proprio suicidio è secondaria: è la forma-saggio ad essere condannata.<sup>622</sup> Tanto il riferimento lukácsiano alla ballata popolare di Clemente il Muratore,<sup>623</sup> quanto quello biblico al personaggio di Jephta, se l'interpretazione fin qui condotta è corretta, sono in realtà ironici. I due personaggi sono accomunati dallo stesso destino: aver sacrificato una persona amata al *Werk*.

Eppure tutto ciò aveva il suo senso – non per Clemente il muratore, e nemmeno per Jephta, bensì per la loro opera. L'opera nacque dalla vita ma ne è anche uscita, cresciuta al di sopra al di sopra di essa; è fatta di materiale umano, ma è inumana, anzi è contro l'uomo. L'intonaco che collega l'opera con la vita che l'ha generata, è lo stesso che separa per sempre l'una dall'altra: tale intonaco è impastato di sangue umano.<sup>624</sup>

Lukács non può credere al dovere del *Werk* in questo senso del tutto caratteristico: tanto Jephta che Clemente hanno compiuto un voto, e sarà la necessità dell'opera a imporre la morte della persona amata. Ma per Lukács è esattamente il contrario ciò che avviene: all'opera segue una morte che anziché coronarne il risultato ne rivela l'inconsistenza. Non vi è altro modo per interpretare il finale del *Sulla povertà in spirito*, salvo il ricadere in una sorta di analisi psicologica. La domanda che Marta pone al protagonista, è straordinariamente pertinente: «e non diventerà la Sua opera, che

---

619 Tutte le considerazioni di questo paragrafo sono basate nel saggio di Cacciari, che non si è riportato per evitare di porre una citazione ad ogni segno d'interpunzione. Cfr. CACCIARI 1983, pp. 98-116.

620 Cfr. *Ivi*, pp. 111-113.

621 G. LUKÁCS, *PS*, p. 115.

622 Potrebbe sembrare che si stia negando, il lavoro di Matassi, nella misura in cui esso cerca di fare del saggismo il filo conduttore dell'analisi lukácsiana. In realtà, il discorso che qui si sta facendo non vuole essere così radicale: più semplicemente, a venire meno è una certa maniera di intendere il saggio in quanto forma.

623 La storia è riportata dallo stesso Lukács. «Secondo essa la notte distrugge tutto quello che è stato costruito il giorno. Alla fine i muratori decidono di mettere tra i blocchi di pietra la moglie di uno dei muratori che fosse venuta per prima a portare il pranzo. Venne per prima proprio la moglie di Clemente il Muratore». Cfr. G. LUKÁCS, *PS*, p. 109.

624 *Ibidem*.

vuole salvare con fondamenti di sangue umano, d'ora in poi più anemica e più infondata?»<sup>625</sup> Molto opportunamente la Heller afferma che il *Sulla povertà in spirito* sia un esperimento intellettuale: Lukács qui condensa tutte le idee che lo hanno guidato negli anni precedenti, le proietta sul suo eroe, le conduce alle loro estreme conseguenze e le scopre non accettabili.<sup>626</sup>

La soluzione, a cui Lukács rimarrà in fondo fedele tutta la vita, è la povertà in Spirito. La Grazia può arrivare a condizione di cancellare radicalmente la propria istanza personale. Se non si è buoni, non è ammessa nessuna forma di redenzione personale: la Grazia deve accadere in quanto evento interumano. Sarà necessario, come afferma Cacciari, radicalizzare la dimensione etica, perché non sarà più possibile credere all'opera buona. Del resto, si chiede correttamente il filosofo italiano, come può l'opera salvare, se non ha neppure aiutato Irma?<sup>627</sup> È solo tenendo presente queste riflessioni che Lukács riprenderà il *Sulla povertà in spirito* nel 1915. Si torni a considerare il progetto del manoscritto-Dostoevskij, la sua ultima parte, con cui si era iniziata l'analisi, stavolta per intero:

III La prossima luce (aurora che sorge) povertà dello spirito – bontà [...]  
Il fraintendimento di Dostoevskij: posizione rispetto al Cristianesimo e alla rivoluzione  
«tutti gli uomini»: metafisica del socialismo  
Come argomento tre strati del livello di vita: democrazia etica metafisica dello stato (rapporto con II)  
Mistica russa- comunità  
Russia e Europa (: Inghilterra, Francia, Germania)  
Filosofia della storia su [...] Dostoevskij  
La tragedia della Germania; mistica e polis: concetto di dovere  
Sofferenza: paraclitico-saggistica  
Prima e seconda etica. Metafisica come canto consolatorio<sup>628</sup>

Non tutti i riferimenti sono perfettamente intelligibili, e alcuni richiederebbero digressioni superflue per l'economia di questo lavoro. Ci si concentri su alcuni punti specifici. Il primo, il più ovvio, è il sussumere l'intero discorso sotto il concetto generale della povertà in spirito in quanto bontà, cioè della Grazia. Questa, però, viene inserita in un contesto nuovo: non vi è qui alcun accenno alla categoria di casta, appare la comunità [*Gemeinde*], e il riferimento a «tutti gli uomini» è lampante: come alcuni appunti precedenti aiutano a capire,<sup>629</sup> la Grazia deve investire ogni persona, il «calar sulla terra dal cielo» della stessa inizia ad assumere una connotazione non solo etica, ma politica. Il misticismo russo qui in causa, come nota Löwy, poco ha di religioso nel senso tradizionale

---

625 G. LUKÁCS, *PS*, p. 110.

626 *Cfr.* HELLER 1978/b, pp. 48-49.

627 *Cfr.* CACCIARI 1983, p. 107.

628 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 86.

629 «Cristo si è fatto carico di *tutte le creature* – per redimerle tutte. Tutti gli uomini». *Ivi*, p. 83.

dell'espressione, ed ha anzi una fortissima carica atea e rivoluzionaria.<sup>630</sup> Ha acquistato sostanza metafisica la forma del terrorista russo, e di conseguenza quell'identità di pensiero e azione<sup>631</sup> che è l'elemento caratteristico dell'uomo buono. L'accostamento non può sembrare assurdo: l'uomo buono per antonomasia, Alëša, si sarebbe trasformato in terrorista ateo nei piani di Dostoevskij.

---

630 *Cfr.* LÖWY 1978, p. 133.

631 Si noti l'uso delle parole utilizzate da Lukács: in causa qui è ancora l'identità di pensiero e azione, non di teoria e prassi. L'azione è ancora *Tät*, non è *Praxis*. Sbaglia Boella a porre i due concetti come se fossero equivalenti. *Cfr.* BOELLA 1977, pp. 47-48.

## 7. A GUISA DI CONCLUSIONE: GRAZIA E RIVOLUZIONE

### 7.1. *I rivoluzionari senza rivoluzione*

È un errore ritenere che le prime riflessioni lukácsiane sulla rivoluzione siano frutto della – tormentata – elaborazione dell'ottobre russo: in seguito alla pubblicazione di *Sul carro di Elia*, raccolta di poesie di Endre Ady, del 1908, Lukács scrisse un saggio interessante per almeno tre motivi. Non solo Lukács fu il primo a intendere la portata dell'opera di quello che fu il massimo innovatore della lirica ungherese del secolo XX:<sup>632</sup> il suo breve studio<sup>633</sup> da un lato permette di ampliare la riflessione condotta finora permettendo di comprendere il passaggio al comunismo, dall'altro rappresenta una sorta di involontaria profezia in relazione a fatti che sarebbero occorsi diversi anni dopo, che confermano e smentiscono allo stesso tempo il contenuto di questo scritto.

È lo stesso Lukács a ricordare quanto sia stato importante il suo incontro con l'opera di Ady ancora in *Pensiero Vissuto*, dove sottolinea l'effetto «assolutamente sconvolgente» che ebbero su di lui le *Nuove poesie* di Ady, uscite nel 1906.<sup>634</sup> Per meglio inquadrare le riflessioni che seguono, è bene riportare alcune delle testimonianze di Lukács a proposito della sua recezione della sua opera:

In lui [Ady] fin dall'inizio è presente quello stato d'animo dell'«io non mi lascio comandare», dell'«Ugocsa non coronat», che per me ha sempre fatto da musica di accompagnamento per la *Fenomenologia* e la *Logica* di Hegel. Nacque così una miscela che nella letteratura di allora non esisteva, e cioè che qualcuno, hegeliano e cultore della «scienza dello spirito», assumesse posizione di sinistra e perfino, entro certi limiti, rivoluzionaria [...]. E forse non dovrei nemmeno dirlo, sono rimasto fedele all'opera di Ady per tutta la mia vita.<sup>635</sup>

Lukács qui non fa altro che citare la prefazione del 1962 alla *Teoria del romanzo*.<sup>636</sup> pare poco credibile che si tratti di una singolare coincidenza. L'ottica rivoluzionaria si rivela essere un vero e

---

632 G. LUKÁCS, *CE*, p. 45n. È lo stesso Lukács oltretutto a ricordare che fu il primo a recensire Ady e in particolare a coglierne il legame con la rivoluzione. *Cfr.* G. LUKÁCS, *PV*, p. 46

633 In realtà Lukács dedicò diversi saggi all'opera di Ady, tuttora inediti in italiano.

634 *Cfr.* G. LUKÁCS, *PV*, p. 45.

635 *Ivi*, p. 46. il riferimento all'«Ugocsa non coronat», incomprensibile per un lettore non ungherese, è il seguente, posto in nota a pie' pagina dai curatori dell'opera e qui riprodotto testualmente. «Nel 1723 l'assemblea nazionale ungherese, formata dai rappresentanti di ciascuna regione o comitato, votò la Prammatica sanzione, che prevedeva la successione di Maria Teresa al trono di suo padre, Carlo d'Asburgo. Gli unici a rifiutare la propria approvazione furono i rappresentanti di Ugocsa, la più piccola regione dell'Ungheria d'allora. “Ugocsa non vota per l'incoronazione” viene così a dire: mi oppongo, pur non contando nulla».

636 «[...] un'altra particolarità della *Teoria del romanzo*, un aspetto che fa di questo libro qualcosa di nuovo nel panorama della letteratura tedesca [...]. In breve: la concezione del mondo dell'autore della *Teoria del romanzo* nasceva dalla fusione di un'etica “di sinistra” con una teoria della conoscenza (ontologia ecc.) “di destra”. [...] La *Teoria del romanzo* [...] è il primo libro tedesco in cui un'etica di sinistra, improntata a una percezione radicale della rivoluzione, procedeva di pari passo con un'interpretazione tradizionale e assolutamente convenzionale della realtà». G. LUKÁCS, *TR*, p. 19.

proprio *trait d'union* della giovinezza lukácsiana, in accordo con l'anticapitalismo romantico a cui tendenzialmente la si riferisce. Non bisogna esagerare il carico politico di quella che solo impropriamente potrebbe essere chiamata una teoria della rivoluzione, lo stesso Lukács ricorda che «allora non avev[a] la più pallida idea del significato della cosa», cioè della vertenza rivoluzionaria: si trattava più che altro di «un entusiasmo senza riserve». <sup>637</sup> Quel che importa sottolineare è che questo primissimo, precoce avvicinamento di Lukács alla poesia di Ady, avvenuto tra i venti e i ventuno anni, maturato tre anni dopo e continuato, se si crede alla bontà della sua testimonianza, <sup>638</sup> tutta la vita, confermi e in un certo senso coroni la riflessione sulla Grazia condotta finora.

Ady [...] resta in primo luogo l'Ady delle poesie ungheresi, il poeta dei rivoluzionari ungheresi senza rivoluzione. Questo pubblico di Endre Ady ha un aspetto grottesco e pietoso. È composto di uomini convinti che non esista nessun'altra salvezza all'infuori della rivoluzione. Ecco come costoro vedono le cose: ciò che non esiste non ha mai portato nulla di buono o di nuovo, si è sempre limitato a fagocitare tutto ciò ed è un male incorreggibile che occorre distruggere, perché ceda il passo alle nuove possibilità. Ci vorrebbe la rivoluzione, ma non si può neanche sperare nella più remota possibilità di realizzarla: vi sarebbero soltanto dei dirigenti, uomini che una rivoluzione relegata nel mondo dei sogni e un Ungheria dopo la rivoluzione potrebbero anche – forse – trasformare in grandi personalità. <sup>639</sup>

È difficile dire quale aspetto dell'ironia che vi è dietro questa condanna della società ungherese susciti più interesse, se l'ironia nei propri confronti – non è assurdo vedere nell'aspetto «grottesco e pietoso» del pubblico magiaro anche una sorta di autocritica, una condanna di quello che non poteva ancora chiamare anticapitalismo romantico ma che pure era in lui stesso già presente – oppure l'ironia della storia, la quale elesse esattamente il paese che per Lukács era destinato a non vedere in nessun modo la realizzazione della rivoluzione a prima nazione europea ad avere un governo comunista, seppur di breve durata. Tralasciando questo secondo aspetto, risulta difficile non vedere nelle seguenti righe una sorta di descrizione, per quanto caricaturale, dell'anticapitalismo romantico:

Perché in Ungheria la rivoluzione è solo una condizione d'animo, è, semplicemente, la sola possibilità formale di carattere positivo perché la disperazione causata da un isolamento immenso possa giungere, se non altro, almeno ad esprimersi.

---

637 G. LUKÁCS, *PV*, p. 46.

638 Si noti incidentalmente che questa tesi dell'ultimo Lukács, a proposito della sua fedeltà ad Ady per tutta la vita, contraddice quelle letture, come quella di Cacciari, che vedono in Ady l'ultima stella fissa che nel 1918-1919 abbandonò Lukács. *Cfr.* CACCIARI 1983, p.134. Se ci si dovesse basare esclusivamente sulla produzione lukácsiana tra il 1919 e il 1971, si tenderebbe a dare ragione a Cacciari contro Lukács. Non potendo però questionare i motivi segreti nell'animo del filosofo, e non vedendo nessun motivo particolare per cui egli avrebbe dovuto mentire a proposito di questo aspetto, si preferisce credere alla genuinità del ricordo di un uomo che dopo oltre cinquant'anni di impegno marxista preferisce ricordare l'importanza delle poesie che marcarono la sua giovinezza.

639 G. LUKÁCS, *CE*, pp. 45-46.

È soltanto una condizione d'animo e nient'altro, tanto che non trova nessuna corrispondenza sul piano della realtà, non solo, ma non possiede niente di tangibile, nulla che possa inserirsi in un qualsiasi tipo di realtà, sia pure utopistica, nemmeno sul piano della fantasia.

Le poesie ungheresi di Endre Ady fanno parte di questo mondo dello spirito rivoluzionario defraudato della sua rivoluzione.<sup>640</sup>

Boella è nel giusto nell'inserire il testo su Ady nella categoria di saggio,<sup>641</sup> con tutto ciò che questa forma implica, vale a dire ironia, astrazione e empatia. Afferma Boella, infatti, che rivoluzione e socialismo diventano sublimazione formale, ovverosia saggistica, e quindi, in ultima analisi, estetica. La forma, continua, non è proiezione di una *Totalität*, bensì qualcosa che si alimenta – come ne *L'anima e le forme* – del suo rapporto con la moderna individualità problematica.<sup>642</sup> Caratterizzare la rivoluzione come possibilità formale legata ad una disperazione di fondo è significativo: la società, soprattutto quella ungherese, continua ad essere dipinta negativamente, ma il suo superamento non prevede un concreto impegno politico: la rivoluzione, che neanche nell'utopia ha cittadinanza, rappresenta un generico desiderio di cambiamento radicale, che se non può essere scandito dalla prassi, dalla lotta – il termine di riferimento delle riflessioni lukácsiane è qui la rivoluzione russa del 1905 – rimane ancorata ad una prospettiva che nella Grazia vede più un limite che una soluzione.

Endre Ady, l'uomo ungherese di oggi, ha bisogno della rivoluzione. Ne ha bisogno, non perché il suo tempo sia arrivato o perché essa sia utile, né perché porterebbe con sé dei nuovi valori e distruggerebbe le vecchie ingiustizie, ma perché gli è indispensabile per poter continuare ad essere vivo [...]. Il socialismo di Endre Ady [...] è una religione – e quello dei minori è soltanto un narcotico; è una voce che grida nel deserto, l'urlo di chi sta per annegare e invoca aiuto, un frenetico aggrapparsi alla sola possibilità rimasta, a cui si guarda con adorazione (o che certe volte si maledice); e s'intuisce quanto essa sia ignota e misteriosa, e tuttavia si ha la sensazione che si tratti della sola cosa veramente reale.<sup>643</sup>

La caratterizzazione della rivoluzione manca di qualsiasi studio della situazione storica, economica, sociale. È totalmente assente una prospettiva di classe: la rivoluzione, il socialismo, esistono come religione poetica, come risposta personale a una problematica personale. La rivoluzione, pertanto, può essere intesa come dono della Grazia in un senso del tutto particolare: non perché risolva le contraddizioni della storia, quelle contraddizioni che pure appaiono tanto nella *Teoria del romanzo* che nelle opere anteriori, ma per donare senso alla vita dell'uomo singolo, del poeta. La rivoluzione scade in *Stimmung*: nella misura in cui il poeta non può realizzarsi nel presente, desidera una

---

640 G. LUKÁCS, *CE*, p. 46.

641 *Cfr.* BOELLA 1977, p. 40.

642 *Ibidem.*

643 G. LUKÁCS, *CE*, pp. 47-48.

rivoluzione semplicemente per il suo creare un mondo misterioso, diverso, «per avere un terreno nel quale piantare il suo amore senza radici».<sup>644</sup> Il non essere la rivoluzione utopica è un punto a suo sfavore e non un vantaggio: il poeta, ma in realtà lo stesso Lukács, non si cura di vagheggiare un futuro socialista – verso il quale oltretutto non nutre alcuna simpatia<sup>645</sup> – o sognare paradisi perduti, canta un futuro dove la sua anima sarà salvata, e se non lo sogna è esattamente per il semplice fatto che non ha alcun interesse nemmeno a sognarlo. Quando Ady invoca «senza speranza, in nero lutto / Col cuore nero» il «sacro sole vermiglio»,<sup>646</sup> si vede che la rivoluzione è poco più di un mito, l'ultimo mito rimasto. Boella ha colto questo aspetto del primissimo pensiero rivoluzionario di Lukács, interpretandolo come una visione dualistica, priva di mediazioni, della conflittualità del reale, la quale è accompagnata da un'aspirazione a una totalità etica: in una simile ottica, necessariamente, la trasformazione interiore dell'uomo prende il sopravvento sul sovvertimento delle condizioni sociali e politiche.<sup>647</sup>

Perché il suo vero significato per l'Ungheria di oggi è certamente questo: egli rappresenta la coscienza, il canto di battaglia e lo squillo di tromba, il vessillo intorno al quale, se un giorno si dovesse giungere alla battaglia, tutti possono radunarsi, la parola d'ordine che le sentinelle si passano al calare della sera accanto ai fuochi di campo.<sup>648</sup>

Il caso di Ady riflette quanto detto a conclusione dello studio del *Sulla povertà in spirito*, sebbene in una forma differente: la Grazia pensata in quanto via individuale alla salvezza non riesce a trovare una vera traduzione. Ciò trova conferma in due aspetti, che si illuminano a vicenda: non solo all'amore per Ady non seguì un impegno politico, ma la naturale prosecuzione della sua poetica verrà individuata da Lukács non tanto nell'uomo buono, nella redenzione futura, e neanche in una fondazione utopica, bensì nella disillusione delle novelle di Daniel Jób.<sup>649</sup> Cacciari, che pure non pone questo collegamento, ne intuisce la portata, nella misura in cui definisce l'Ady di Lukács come la dimensione estetica giunta alla sua disperazione, al punto in cui l'angoscia si trasforma in forza mistica – forza che, tuttavia, non basta a salvare le cose.<sup>650</sup> È esattamente in questo punto che torna ad inserirsi il romanticismo di Jób, perché se anche la rivoluzione è un canto disperato come gli altri, allora è preferibile la rassegnazione romantica.

Il fallimento della congiunzione di uomo problematico e Grazia attraverso il medio della

---

644 G. LUKÁCS, CE, p. 47.

645 Cfr. *supra*, p. 18.

646 G. LUKÁCS, CE, p. 47

647 Cfr. BOELLA 1977, p. 19.

648 G. LUKÁCS, CE, pp. 54-55.

649 Il collegamento Ady-Job, sebbene posto non esattamente in questi termini, è individuato anche da Boella: Cfr. BOELLA 1977, p. 45.

650 Cfr. CACCIARI 1983, pp.131-132.

rivoluzione mostra come non sia possibile unire questi due poli in una forma immediata: se la rivoluzione tenta di salvare come altre forme dalla mancanza di senso, non può che soggiacere alle medesime critiche sollevate fino a questo momento. Deve essere il primo polo ad essere soppresso: l'unico uomo che accede alla Grazia è l'uomo buono, per chi non ha ricevuto il miracolo è necessaria una forma del tutto differente di attesa. L'ateismo religioso tanto della tragedia che del dramma non-tragico, in Ady diventano cristologia negativa – come la definisce Cacciari – come del resto cantano le sue poesie, nella misura in cui « [...] Sono mille volte Messia / I Messia magiari. / Muoiono mille volte, / Non redime la loro croce: / Perché non poterono far nulla [...]»<sup>651</sup>

Se i messia magiari non poterono far nulla, rimane integra la volontà di Cristo di salvare tutti, come visto nel caso di Dostoevskij. Questa salvezza, per Lukács, apparirà nel 1918. Essa però sarebbe quasi del tutto incomprensibile se l'unico precedente accenno lukácsiano alla rivoluzione, per quanto significativo, fosse rappresentato dal caso di Ady. L'avvicinamento di Grazia e rivoluzione vede nel terrorismo un medio di capitale importanza, che merita ora di essere analizzato.

## 7.2. L'«azione eroica immediata» del terrorismo e la Grazia

La chiave di volta del pensiero lukácsiano, non solo rispetto al tema della Grazia, è il superamento della dottrina delle caste analizzata in precedenza: se non si parte più dal presupposto che vi siano uomini destinati alla redenzione e uomini che, nella migliore delle ipotesi, sono condannati all'inautenticità di un *Werk* incapace di salvare tanto se stessi che il prossimo, occorre fondare un legame con una prospettiva di tipo sociale, la quale, inevitabilmente, non può che basarsi nella distinzione tra prima e seconda etica. Occorre tornare al manoscritto-Dostoevskij.

*Caste* o sono nate dalle membra dell'uomo primitivo o sono una degenerazione del braminismo. La *redenzione* però al di là delle caste (ma con l'immanenza della casta); l'al di là delle caste.

La *redenzione* è in verità già presente – deve solo essere prodotta.<sup>652</sup>

La redenzione deve spezzare la divisione in caste pur mantenendone la base: vale a dire, occorre impiantare i presupposti dell'uomo buono su una base sociale, che salvi «tutti». A partire da un medesimo sostrato, la negazione della prima etica in direzione della seconda, compare il compito di «produrre» la redenzione, compiere cioè il cammino inverso. Affinché ciò sia possibile, lo Spirito

---

651 Cfr. CACCIARI 1983, p. 132. La citazione, che Cacciari riporta, si basa nella traduzione di Paolo Santarcangeli delle poesie di Ady, con lievi modifiche.

652 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 69.

Oggettivo, ossia la prima etica, deve essere distrutto: compare il terrorista.<sup>653</sup> Il passo cruciale, che definisce questa figura come operatrice di questo passaggio fondamentale, è il seguente:

L'estrema oscillazione del tipo-Ivan è: tra l'essere e il non-essere di Dio (sono atei che credono in Dio / forse Kirillov è un'eccezione/) perciò come conseguenza del non-essere di Dio: non una nuova morale, piuttosto: tutto è permesso ( e devono fallire). Devono essere rappresentati – allusivamente – il nuovo, silenzioso, Dio, bisognoso del nostro aiuto e i suoi credenti (Kalaev) che si credono atei – (Che vi siano tre livelli di ateismo: 1) Niels Lyhne, 2) Ivan Karamazov, 3) Kalaev?)<sup>654</sup>

Agli scopi di questa trattazione, si può anche tralasciare il romanzo di Jacobsen. I profeti del Dio che deve ancora venire sono gli atei che credono, gli atei di Dostoevskij, ma Lukács non si limita ad a questa constatazione: coloro che completano l'ateismo, che vogliono disfarsi del vecchio ordine e rendere l'avvento del nuovo Dio più rapido, attraverso un'azione eroica immediata, sono i terroristi. La Grazia, pare dire Lukács, può essere tradotta nel mondo distruggendo con violenza il mondo della prima etica: il passo è di capitale importanza, se si tiene presente il fatto che Kaljaev partecipò con Ropšin all'attentato al granduca Sergej Aleksandrovič Romanov del 1905, evento che sconvolse l'opinione pubblica dell'Europa intera.

Ivan, il secondo stadio dell'ateismo, rappresenta il luciferino, colui che rifiuta di consegnarsi all'esistente, che magari oppone un mondo immaginato, ma che non può che essere sconfitto.<sup>655</sup> È quindi questo terzo livello di ateismo, dove al mero rifiuto si contrappone l'azione, l'aspetto più interessante e strategicamente più rilevante della riflessione lukácsiana – e non il secondo, come pensa Vaccaro, che tenta di leggere questo appunto di Lukács in chiave ancora estetica.<sup>656</sup> Su queste riflessioni – che è necessario contestualizzare<sup>657</sup> – convergono i fili che legano il passato e il futuro di Lukács: l'atto terroristico è l'azione eroica immediata che accelera la venuta del prossimo Dio. Come Lukács dice afferma a proposito del romanzo criminale di Dostoevskij, è necessario «andare fino in fondo (far saltare le istituzioni, seconda etica)», ovvero sia compiere un «delitto necessario».<sup>658</sup> Il nesso con la Grazia è rappresentato da questa necessità del delitto: se il regno della compiuta iniquità non può autosopprimersi, il legame tra redenzione e mondo irredento può solo

---

653 Il collegamento delle riflessioni che seguono con quella che viene definita la fase “estremista” di Lukács, con scritti quali *Tattica e etica*, i saggi di *Storia e coscienza di classe*, in particolare *Legalità e illegalità*, è necessario. Su questo punto Cfr. LÖWY 1978, pp. 175-196.

654 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 25.

655 Cfr. COMETA 2012, p. 151.

656 Cfr. VACCARO 2012, p. 168.

657 A scanso di equivoci: Lukács non è un'apologeta del terrorismo. Bisogna tenere presente il periodo in cui vennero scritte queste riflessioni. L'attentato di Kalajev si inserisce nel contesto della rivoluzione del 1905, ed ebbe una eco straordinaria per moltissimi anni a seguire: basti pensare a *I giusti* e *L'uomo in rivolta* di Camus. Sia detto in una forma più chiara: non si possono leggere delle riflessioni scritte in piena guerra mondiale con gli occhi dell'uomo del ventesimo secolo, il quale alle categorie di attentato e terrorismo lega la storia recente post-2001.

658 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 18.

derivare da un atto che neghi esplicitamente la validità di questo mondo. Il terrorista, facendo ciò, non fa altro che radicalizzare la visione dell'uomo buono: si pensi a questo passo, il cui riferimento esplicito è rappresentato da *I fratelli Karamazov*:

*Colpa russa*: ognuno di noi è colpevole per tutti e per tutto nel mondo, questo è incontrovertibile – e non solo per via di un'universale colpa mondana, ma ogni singolo per tutti gli uomini della terra. Questa consapevolezza è il coronamento della vita.

|: *Via d'uscita dal peccato* «renditi responsabile dei peccati degli uomini». <sup>659</sup>

Se l'uomo buono è colui che, come Dmitrij Karamazov può assumere su di sé una colpa per un crimine che non ha commesso, l'uccisione del padre, Kalajev va oltre: si rende responsabile di un crimine per redimere il mondo, assume su di sé la responsabilità dell'unico crimine che mai può essere commesso, l'omicidio. Il crimine è definito come ciò che permette un «superamento [*Aufhebung*] dello spirito oggettivo»,<sup>660</sup> ed è questa l'ottica in cui si inserisce l'atto del terrorista.

Il crimine necessario, ma non voluto (Bolotov e il cocchiere) – crimine individuale e collettivo (Serjos'ja Sljoskin e il dragone). Peccato inevitabile: si deve, ma non si può.<sup>661</sup>

I riferimenti qui sono a personaggi del romanzo *Il cavallo pallido* di Ropšin: non vi è nessuna giustificazione per l'attentato, tanto nella prima che nella seconda etica, e però è esattamente questa stessa impossibilità a fare da fondamento: «*la propria anima deve essere sacrificata* (Raskol'nikov sacrifica solo “tutto” a Marmelàdov)». <sup>662</sup> Non è un caso che, immediatamente dopo queste righe, Lukács nomini la Giuditta di Hebbel, eroina che, come l'Arianna di Ernst, è costretta a peccare. Il crimine, l'attentato della donna chiamata da Dio a uccidere, è l'atto luciferino capace di modificare il contesto della trascendenza, secondo una felice definizione di Cometa,<sup>663</sup> ovverosia, risponde all'appello della Grazia e al contempo la pone in essere. Si possono incontrare nell'epistolario lukácsiano almeno due luoghi in cui il problema viene riassunto efficacemente, due missive indirizzate a Paul Ernst. Dopo aver ribadito la superiorità della seconda etica sulla prima in senso astratto, egli pone l'esempio dell'opera – e dell'attentato – di Ropšin.

Per questo inoltre vedo in Ropchin – considerato come un documento, non come un'opera d'arte – non un fenomeno patologico, ma invece una nuova forma fenomenica del vecchio conflitto fra vecchia etica (doveri nei confronti delle strutture) e una seconda etica (imperativi dell'anima). L'ordinamento gerarchico va sempre incontro a peculiari complicazioni dialettiche quando l'anima è

---

659 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 24.

660 *Ivi*, p. 40.

661 *Ivi*, p. 57.

662 *Ivi*, p. 36.

663 *Cfr.* COMETA 2012, p. 150.

orientata non su di sé, ma sull'umanità: nell'uomo politico, nel rivoluzionario. Qui – per salvare l'anima – deve essere sacrificata proprio l'anima: si deve diventare, muovendo da un'etica mistica, crudi realpolitici e violare il comandamento assoluto, che non è una obbligazione verso struttura, il «Non uccidere». Ma nel suo nocciolo essenziale ultimo è un problema vecchissimo, che la Giuditta di Hebbel esprime forse nei termini più precisi: «E se Dio fra e me e il mio atto ponesse un peccato, che cosa sono io per sottrarmi ad esso?»<sup>664</sup>

Ad interessare Lukács è «il problema etico del terrorismo»,<sup>665</sup> ed Ernst, significativamente, concorda con la posizione lukácsiana, e sulla sua scia afferma che Ropšin «è un uomo retto [...], e la cosa terribile è che un uomo retto in tale situazione deve necessariamente commettere delitti».<sup>666</sup> L'opinione di Ernst è interessante, perché inquadra esattamente i termini con cui Lukács affronterà la questione pochi anni dopo: si danno situazioni in cui, come dimostra la Giuditta di Hebbel, si è costretti a peccare. La Grazia assume la sua, a questo punto definitiva, connotazione politica:

La rivoluzione (terrorismo) non va mai giudicata dal punto di vista real-politico: 1) paradosso esterno: la conseguenza deve essere real-politica 2) paradosso interno: la motivazione deve essere real-politica.<sup>667</sup>

Nella misura in cui il terrorista è l'«eroe la cui essenza si esprime contro *questo* elemento geoviano», ovvero contro il sistema del diritto,<sup>668</sup> causa ed effetto dell'azione si ritrovano in quella prima etica che va abolita. Se l'azione terroristica, che può già essere iniziata ad essere definita rivoluzionaria, ha questa portata il cui unico corrispettivo può essere incontrato nell'identità di pensiero e azione dell'uomo buono, può iniziare anche il superamento di Dostoevskij, colpevole di non aver approfondito a sufficienza questo elemento.<sup>669</sup> Ciò, oltretutto, aiuta a salvare Lukács dalla condanna – per molti altri aspetti più che condivisibile – che Bloch espresse a proposito dell'iscrizione del suo amico al partito comunista ungherese, il cui frutto più eclatante sarebbe stata la critica «annientante» [*vernichtende*] di Dostoevskij.<sup>670</sup> In realtà le riserve di Lukács, nonostante la sua totale ammirazione per lo scrittore russo, erano coeve alla stesura della *Teoria del romanzo*. Per capire a cosa possa condurre tutta questa riflessione, occorre citare uno degli appunti più criptici dell'intero manoscritto-Dostoevskij, perlomeno rispetto alla conclusione dell'argomentazione:

[R/c]

---

664 GYÖRGY LUKÁCS, lettera a Paul Ernst del 4 maggio 1915, in G. LUKÁCS, *Epistolario*, p. 360.

665 GYÖRGY LUKÁCS, lettera a Paul Ernst del 14 aprile 1915, in *Ivi*, p. 356.

666 PAUL ERNST, lettera a György Lukács del 28 aprile 1915, in *Ivi*, p. 358.

667 G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, p. 56.

668 *Ivi*, p. 51.

669 Momenti, per così dire, critici nei confronti di quelli che solo moltissimi anni dopo Lukács definirà – ingiustamente – gli elementi reazionari dell'opera di Dostoevskij, sono tutt'altro che episodici nel manoscritto-Dostoevskij.

670 *Cfr.* LÖWY 1978, p. 302.

*Rivoluzione V* Concetto di tempo “durée”. Organicismo: ritardante.

Filosofia della storia del regno millenario.

*Metafisica dell'eresia.*

*Etica delle rivoluzioni* 1) posso sacrificarmi? [...] 2) Giuditta: a) *chi* è Dio? b) che cos'è l'azione? Il peccato evidente: l'uccidere è peccato solo per colui, [che] può uccidere 3) la pretesa del minimo etico 4) problema della politica: trascendere eticamente, agire politicamente 5) la bontà astratta (amore per l'umanità: Lucifero e il Paraclito. Cernysevskij sulla compassione) 6) violenza: pace perpetua come ideale; ma anche solo una condizione desiderabile può essere tollerata. Problema: la forma esteriore del mondo ha un senso etico (tragedia di Marx come profeta). Posizione dell'etica rispetto al geoviano 7) evidenza della fede a) il non-sapere del dottrinario b) sapere nel credo quia absurdum (eretici) 8) cedimento della sostanza rispetto allo spirito oggettivo; caduta della menzogna. Michaklovskij: «sentimento della responsabilità *personale* per la propria posizione *sociale*». Da ciò: rivoluzione come dovere (marxismo) 9) non si può agire senza peccato (ma anche il non-agire è agire = peccato) [: posizione :] Affermazione del geoviano (contro Tolstoj). Il “proprio” peccato (sacrificio della purezza) 10) del tutto prosaico (Bolotov come romantico). A noi non è dato sapere.

Si è preferito riportare l'intero passo, anziché le sole parti più rilevanti, per far capire quanto siano in realtà congetturali le conclusioni che seguiranno. Praticamente ad ogni segno d'interpunzione Lukács pone un riferimento a margine, e molti di essi, purtroppo, non sono stati identificati. La cosa interessante è che questo paragrafo inizi con un riferimento ai mille anni, e a margine Lukács rimandi al vangelo di Matteo, secondo cui «Quando questo vangelo del Regno sarà predicato in tutta la terra abitata, quale testimonianza a tutte le genti, allora verrà la fine»,<sup>671</sup> e finisca con dei riferimenti all'opera di Ropšin. Ciò dimostra che l'atto terroristico e rivoluzionario va compreso in una dimensione escatologica: la fine a cui Lukács pensa è la fine del regno della compiuta iniquità. Si noti inoltre come dal problema della bontà astratta (punto 5) si passi repentinamente al problema della violenza (punto 6). Infine, l'elemento forse più importante: se il problema della Grazia si pone nel mondo totalmente irredento, non solo si richiede il sacrificio della purezza, ma non vi è modo di evitarlo, nella misura in cui tanto l'azione che la non azione sono egualmente peccaminose. Si danno a questo punto due possibilità ermeneutiche: o tutti questi appunti sono stati scritti dopo la rivoluzione d'ottobre, una teoria che andrebbe contro ogni evidenza empirica,<sup>672</sup> oppure, semplicemente basandosi nella rivoluzione del 1905, già attorno al 1915 Lukács possedeva un armamentario teorico che, seppur non imponeva di dedurre dalla «rivoluzione come dovere» il

671 Mt, 24, 14, in *Bibbia CEI*, Ed. Conferenza episcopale italiana, versione online: 2008. in seguito verranno indicati i soli riferimenti alla bibbia.

672 È doveroso riportare una lettera di Lukács a Paul Ernst, non inclusa nell'epistolario per motivi inspiegabili, come ebbe a dire Cometa, il quale per fortuna ne riporta un passo cruciale nella postfazione del *Dostoevskij*: «come libro [il testo su Dostoevskij] non può uscire dato che il suo carattere frammentario è troppo forte; che io possa finire davvero il libro su Dostoevskij è più che opinabile. – sarà dunque messo da parte per le mie opere postume». Cfr. COMETA 2012, p. 137. La lettera è dell'estate del 1916. Nel settembre del 1917, inoltre, tornò a Budapest per dedicarsi esclusivamente all'*Estetica*, con cui sperava di ottenere la libera docenza a Heidelberg. Lukács non poteva aver scritto queste righe, perciò, dopo la rivoluzione.

dovere della rivoluzione, permetteva di affrontare i nodi teorici e pratici che pochissimi anni dopo si sarebbero presentati in tutta la loro gravità.

### 7.3. «Ingannarsi fino alla verità»

«Sul grande letto nuziale, rosso e glorioso, sul letto delle rivoluzioni», aveva scritto Ady, «noi siamo vergini»: <sup>673</sup> il poeta della rivoluzione come stato d'animo morì il 27 gennaio 1919 e non riuscì ad assistere alla proclamazione della Repubblica Sovietica Ungherese ad opera di Béla Kun nel 21 marzo dello stesso anno. Lukács, invece, che dello spirito della sua poesia era permeato, si trovò per la seconda volta in vita sua a dover mettere in discussione tutte le categorie che fino a quel momento lo avevano guidato. Analizzare tutti i motivi umani, politici, filosofici che portarono Lukács ad abbracciare la causa comunista è un lavoro titanico, e la conclusione di questo lavoro non è il luogo adatto per una simile impresa. Qui ci si limiterà a ricordare appena un aspetto: la presenza di elementi apparsi nei due articoli fondamentali di Lukács del dicembre 1918, *Il bolscevismo come problema morale e Tattica e etica*, ovverosia lo scritto anteriore e quello posteriore all'iscrizione al partito comunista ungherese. Per avere una panoramica dettagliata tanto di questi due scritti, che del periodo in cui furono stesi, è impossibile non rimandare al tutt'oggi insuperato lavoro di Löwy. <sup>674</sup>

Lukács aveva già teorizzato da un lato il ruolo della violenza insita nel tentativo di tradurre la Grazia nel mondo attraverso un atto rivoluzionario, e dall'altro l'impossibilità di mantenersi liberi dal peccato nell'epoca della compiuta peccaminosità: si trattava, però, unicamente di teorie. La rivoluzione stava avvenendo. Dopo aver analizzato la violenza, la Storia chiedeva a Lukács di appoggiarla, e là dove il filosofo non aveva avuto paura, l'uomo tentennò. La rivoluzione comunista, il cui spettro metteva in subbuglio l'Europa intera, stava annunciando la sua volontà di imporre un sistema mondiale democratico, rendere effettiva la Grazia.

Questa volontà infatti rende il proletariato portatore della redenzione sociale dell'umanità, la classe messianica della storia del mondo. E senza il pathos di questo messianesimo la strada del trionfo senza uguali della socialdemocrazia sarebbe stata inimmaginabile. Se Engels vide nel proletariato l'erede della filosofia classica tedesca, lo fece con pieno diritto, perché così veramente diventò una realtà quell'idealismo etico che era effettivamente privo di qualsiasi legame terrestre, idealismo con il quale il pensiero di Kant e Fichte voleva sollevare – metafisicamente – il vecchio mondo [...]. Nel momento della decisione – e quel momento è già qui – diventa indispensabile notare la frattura tra l'inanimata realtà empirica e la volontà umana, utopistica, etica. E allora si vedrà se il ruolo redentore del socialismo è effettivamente portatore voluto e responsabile della redenzione del mondo, oppure se è solo una copertura ideologica dei reali interessi di classe, i quali differiscono

---

<sup>673</sup> Citato in BOELLA 1977, p. 18.

<sup>674</sup> Cfr. LÖWY 1978, pp. 108-157.

dagli altri interessi di classe, solo come contenuto, ma non qualitativamente e neppure come legittimità morale.<sup>675</sup>

Finalmente Lukács individua quell'elemento che era mancato in *tutte* le analisi precedenti, il portatore storico concreto della redenzione, colui che può redimere il mondo, l'erede della filosofia classica tedesca: il proletariato, la classe messianica della storia del mondo. Se la tragedia si era arenata nella trivialità dell'esistenza borghese, se il dramma non-tragico si era dimostrato incapace di tradurre la bontà nella storia, se il romanzo era vittima di un impasse che Dostoevskij non poteva risolvere fino in fondo, se la povertà in spirito presupponeva, per usare le parole del Grande Inquisitore, la dannazione della stragrande maggioranza dell'umanità, finalmente era apparso un vero interprete dello Spirito. Perlomeno, è in questi termini che Lukács pone la questione a poche settimane dalla fondazione del partito comunista ungherese: se il proletariato non può che essere inteso come classe messianica, poiché senza questa interpretazione, perde tutta la sua forza metafisica, esso si dimostrerà all'altezza di questa aspettativa? E se sì, come potrà raggiungere il suo obiettivo?

La realizzazione di questo traguardo sta davanti a noi in una allettante vicinanza e proprio da questa vicinanza scaturisce adesso, presente davanti a noi, il dilemma morale. O cogliamo l'occasione e realizziamo quel traguardo e allora dobbiamo scegliere gli atteggiamenti adatti nel caso di oppressione di classe, dittatura, terrore e allora il potere di classe del proletariato sarà da noi sostituito al potere della classe precedente, credendo che quello per natura più spietato, più aperto abolirà se stesso e gli alti poteri di classe (come se si trattasse di scacciare Satana con Belzebù). Oppure perseveriamo nell'idea di realizzare il nuovo sistema mondiale con strumenti nuovi, quelli della vera democrazia.<sup>676</sup>

Si tratta di un passaggio di notevole interesse, non tanto per il suo opporre alla rivoluzione comunista l'ideale socialdemocratico,<sup>677</sup> per il quale aveva in ogni caso sempre mostrato scarso interesse, ma per il tipo di argomentazione proposta, soprattutto se messa in luce con la produzione precedente. Quel che Lukács nega esplicitamente è che sia possibile «scacciare Satana con Belzebù», ossia liberare dal male attraverso un'azione altrettanto malvagia: rifiuta la conquista del potere mediante la violenza rivoluzionaria. Quanto nel manoscritto-Dostoevskij era posto appena

675 G. LUKÁKS, *Tattica e etica*, in Löwy, M., *Per una sociologia degli intellettuali rivoluzionari. L'evoluzione politica di Lukács (1909-1929)*, Milano: La salamandra, 1978, p. 323, in seguito indicato con G. LUKÁKS, *TE*.

676 *Ivi*, p. 324.

677 È necessario tenere a mente il contesto storico almeno per sommi capi: nell'ottobre del 1918, a seguito delle terribili condizioni economiche dell'Ungheria post-guerra, vi era stata la cosiddetta rivoluzione Aster, rivoluzione democratico-borghese che aveva portato alla nascita della Repubblica democratica ungherese guidata dal liberale di sinistra Károly. Il 13 novembre venne firmato un armistizio con la Romania che impose gravi perdite territoriali all'Ungheria e fece perdere il consenso popolare a Károly. Pochi giorni prima era nato il Partito comunista ungherese di Kun, il quale fin da subito agitò lo spettro della rivoluzione, organizzando anche frequenti marce e scioperi. Gli articoli di Lukács nascono in questo clima di fervore rivoluzionario, nonché di vera e propria guerra, e di crollo della fiducia nel partito socialdemocratico.

come problematica, la necessità del male, è rifiutato in quanto prassi politica concreta. I tempi, in ogni caso, imponevano una presa di posizione. Non può esserci alcun dubbio a proposito del fatto che gli appunti sul manoscritto-Dostoevskij rappresentino la chiave di lettura privilegiata de *Il bolscevismo come problema morale*: se non fosse sufficiente notare come il problema morale venga definito come il fatto che «ogni posizione cela in sé la possibilità di mali terribili, deviazioni incommensurabili che uno, qualsiasi direzione scelga, deve assumersi con piena responsabilità»,<sup>678</sup> si consideri la definizione della soluzione bolscevica come azione eroica immediata,<sup>679</sup> vale a dire, esattamente come egli aveva definito l'atto del terrorista. Il rifiuto di Lukács si rivela, in ogni caso, coerente con tutta la sua evoluzione anteriore: la Grazia, la salvezza, per essere davvero tale deve essere, come le analisi della tragedia avevano rivelato, libera da ogni compromesso col male. È questo il senso del “kantismo”, se così lo si vuole definire, lukácsiano: quella che Goldmann aveva chiamato la logica – appunto, tragica – del niente o tutto.<sup>680</sup>

Il bolscevismo si basa su quell'ipotesi metafisica secondo la quale dal male viene il bene e che afferma che è possibile (come dice Rasumichin in *Raskolnikov [Delitto e Castigo]*) ingannarsi fino alla verità. Il sottoscritto è incapace di condividere questa opinione e perciò vede l'insolubile problema morale bolscevico nelle radici stesse delle posizioni bolsceviche. La democrazia, secondo me, richiede solo rinunce e sacrifici sovrumani da coloro che vogliono coscientemente ed onestamente agire fino in fondo. E questo, anche se costa sforzi incommensurabili, non è un problema insolubile, come lo è invece il problema morale bolscevico.<sup>681</sup>

È difficile non notare la caratterizzazione del bolscevismo: quella che Lukács chiama ipotesi metafisica ha un nome, ed è l'elemento che è mancato fino a questo punto in tutte le analisi, per così dire, politiche: la dialettica. L'idea che al male segua il bene non è un *credo quia absurdum est* o una sorta di fede, come pure la definisce,<sup>682</sup> è l'essenza stessa del metodo hegeliano. Se, come si è tentato di dimostrare fino a questo punto, non solo il concetto di Grazia ma anche la stessa filosofia lukácsiana sono sempre state permeate dall'hegelismo, l'idea di applicare la dialettica fino a questo punto non è mai apparsa, né poteva apparire: per dirla in termini già marxisti, non era più questione di interpretare il mondo, si trattava di cambiarlo, di adoperarsi in prima persona per farlo. E Lukács reagì a quest'appello della storia non innestando la Grazia in una logica dialettica, bensì esasperandone la componente tragica. Come avrebbe ricordato nel 1967,

Se si ammette nel caso di Faust che due anime possano albergare nello stesso petto, perché mai

---

678 G. LUKÁKS, *TE*, p. 324.

679 *Cfr. Ivi*, p. 326.

680 *Cfr. supra*, p. 26.

681 G. LUKÁKS, *TE*, p. 326.

682 *Cfr. Ivi*, p. 325.

non dovrebbe essere possibile accettare l'azione simultanea e contraddittoria di tendenze spirituali in un uno stesso uomo, peraltro normale, ma che passa da una classe all'altra all'interno di una crisi mondiale? Io almeno trovo nel mio mondo ideale di allora [...] tendenze simultanee, da un lato, ad un'assimilazione del marxismo e ad un'attivazione politica e, dall'altro, ad una costante intensificazione di impostazioni problematiche caratterizzate nel senso di un puro idealismo etico.<sup>683</sup>

Leggere la problematica di Lukács attraverso il *Faust* è un'operazione che ha trovato eco nella critica, la quale ha visto nell'inizio del poema di Goethe un parallelismo straordinario con la questione del superamento del “kantismo” di Lukács: Löwy insiste su questo punto in maniera convincente. Secondo la sua lettura, affinché l'etica tragica anteriore al 1918 potesse essere superata dalla politica rivoluzionaria, era necessario passare per un processo di dialettizzazione, cioè porre in primo piano la questione faustiana dei fini e dei mezzi.<sup>684</sup> Da questo punto di vista meritano di essere riportate le considerazioni di Goldmann, secondo cui

Faust se trouve dans la situation de ces hommes dont il est tant question dans les *Pensées*, qui cherchent Dieu et ne le trouvent pas, dans la situation de l'homme tragique [...]. Mais la vision dialectique est précisément le *dépassement de la tragédie*, et, à l'instant même où il veut absorber le poison, Faust entendra l'appel des cloches de Pâques [...]. En effet, s'il ne peut s'agir pour lui de revenir à la religion ancienne et dépassée qui vit encore dans le peuple, il n'en a pas moins, à travers le son des cloches de Pâques, ressenti l'appel d'une transcendance, d'un Dieu qu'il devra et qu'il pourra atteindre par des chemins propres et nouveaux qui intégreront et dépasseront en même temps la religion du peuple et le rationalisme des lumières [...]. Le thème de la pièce s'annonce, la marche de Faust – à travers et grâce au pacte avec le diable – jusqu'à Dieu.<sup>685</sup>

Com'è noto, «la sua [di Lukács] conversione ebbe luogo nello spazio di due domeniche: Saulo diventò Paolo», per usare le parole della sua amica Anna Lesznai.<sup>686</sup> All'iscrizione al partito comunista ungherese, di pochi giorni posteriore a *Il bolscevismo come problema morale*, seguì *Tattica ed etica*, il primo scritto comunista di Lukács. Nuovamente, si rimanda alla ricostruzione di Löwy, curata fin nei minimi dettagli, di quelle due settimane.<sup>687</sup> In questa sede ci si limiterà ad analizzare il collegamento tra quest'articolo e la questione della Grazia.

Per essi [i partiti rivoluzionari] la tattica non si regola su vantaggi momentanei e raggiungibili immediatamente. Anzi devono rinunciare a parecchi di questi vantaggi perché essi potrebbero

---

683 G. LUKÁCS, *SCC*, p. XXVI.

684 *Cfr.* LÖWY 1978, p. 157.

685 GOLDMANN 1959, pp.195-196. Si noti che Goldmann scrisse queste considerazioni prima della prefazione del 1967: Lukács, che aveva letto l'opera, potrebbe anche averla più o meno consapevolmente citata.

686 *Cfr.* LÖWY 1978, p. 142.

687 Si può però ricordare un amaro scherzo del destino, l'unica componente quasi ironica di quegli avvenimenti senza dubbio drammatici: se per almeno tre anni della vita di Lukács fu Irma Seidler il veicolo della Grazia, tra il novembre e il dicembre 1918 sarà il fratello di lei, Erno, membro del comitato centrale del partito comunista ungherese, ad organizzare l'incontro decisivo tra il filosofo e Béla Kun.

mettere in pericolo ciò che è realmente importante, vale a dire l'obiettivo finale. Tuttavia, poiché l'obiettivo finale non è determinato come un'utopia sibbene come una *realtà che si deve attuare*, la collocazione di questo obiettivo al di là del vantaggio momentaneo non può in alcun modo significare un'astrazione dalla realtà o un tentativo di imporre alla realtà determinati ideali, ma sta piuttosto a significare che vengono individuate e impiegate quelle forze che operano *all'interno* della realtà sociale, quelle forze, dunque, che son volte alla realizzazione dell'obiettivo finale.<sup>688</sup>

Lo scarto tra i due scritti è minimo e decisivo allo stesso tempo. Tanto nel primo che nel secondo articolo la trasformazione del mondo appare vicina: quel che cambia è la relazione a questo avvenimento. Se la redenzione, la Grazia, non è utopia, bensì realtà che si deve attuare, l'unico atteggiamento coerente, per il Lukács della – cosiddetta – fase estremista, è il favorire in ogni modo l'avvento del nuovo regno. Il secondo articolo pone in termini totalmente diversi la questione: non si tratta di scegliere tra un atteggiamento democratico e un atteggiamento rivoluzionario in quanto questioni morali, si tratta di farsi portatori della Grazia. Se la realtà si deve attuare, ogni considerazione sulle modalità di questa traduzione scade, per così dire, ad un mero accorgimento tattico.

L'obiettivo finale del socialismo è infatti utopico nella precisa misura in cui esso esula dai limiti economici, giuridici e sociali della società odierna e può essere realizzato solo con l'annientamento di questa società; però esso non è utopico nel senso che il cammino verso questo obiettivo finale significhi l'accettazione di idee che si agitano al di fuori o al di sopra della società. La teoria marxista della lotta di classe, che a questo riguardo segue pienamente la formazione del concetto hegeliano, trasforma la finalità trascendente in immanente; la lotta di classe del proletariato coincide con la finalità stessa e ne è, in pari tempo, la realizzazione.<sup>689</sup>

Torna la definizione di un compito che Lukács aveva teorizzato nella *Teoria del romanzo*, come già visto:<sup>690</sup> la trascendenza deve farsi immanente. Nel 1915 l'espressione rappresentava il culmine di una riflessione estetica: essa voleva esprimere in primis l'unione della visione del poeta con la *Weltanschauung* dell'opera, e in secondo luogo il rifiuto dell'immediatezza empirica, poiché l'opera deve essere votata alla traduzione della «patria di tutte le cose». Queste considerazioni si legavano a una riflessione più generale sull'ironia in quanto unica forma di recupero di questa medesima trascendenza: adesso rappresentano il disvelamento della filosofia della storia nel senso pieno dell'espressione, proprio perché «il contenuto della possibilità oggettiva di realizzare l'ideale sociale del socialismo e al tempo stesso l'attuabilità del criterio di possibilità viene determinato fin d'ora [...] mediante l'attuabilità che quest'ideale ha a livello della filosofia della storia».<sup>691</sup> La Grazia, la

---

688 G. LUKÁCS, *Scritti politici giovanili 1919-1928*, Bari: Laterza, 1972, p. 5, in seguito indicato con G. LUKÁCS, *SP*.

689 *Ivi*, p. 6.

690 *Cfr. supra*, p. 113.

691 G. LUKÁCS, *SP*, p. 12.

trascendenza rispetto a una situazione storica di peccaminosità, deve tradursi nella concreta prassi, attraverso tutte le misure del caso. La violenza rivoluzionaria diventa una questione tattica, perché di fronte alla vocazione dell'umanità non si può mostrare alcuna esitazione, non vi può essere «solidarietà con l'ordinamento sociale esistente».<sup>692</sup> Quest'ultimo, difatti, è espressione della prima etica, e l'accordo con esso, accettabile solo se temporaneo, è di ostacolo per l'avvento della Grazia. «Ogni compromesso offusca proprio *questo aspetto* della lotta e pertanto esso – nonostante tutti i suoi vantaggi contingenti [...] – è nefasto in considerazione di questo vero obiettivo finale».<sup>693</sup> Da queste considerazioni non può che sorgere una riconfigurazione dell'uomo singolo rispetto al problema della traduzione della Grazia: si è autorizzati ad accettare il male? Oppure, per dirlo con le parole di Lukács, «come si comportano la coscienza morale e la coscienza della responsabilità del singolo nei confronti del problema dell'agire collettivo tatticamente giusto?»<sup>694</sup> La risposta appare sorprendente solo se si ignora la centralità del manoscritto-Dostoevskij nella produzione lukácsiana: egli, consapevolmente, inizia un lento processo di rimozione dello scrittore russo, ma continua a rivelarne l'importanza citandolo e allo stesso tempo omettendo la fonte:

Chiunque al giorno d'oggi si decida per il comunismo deve anche, nei confronti di ogni essere umano che muore nel corso della lotta per il comunismo, assumersi la stessa responsabilità *individuale* come se tutte quelle vite l'avesse sopresse egli stesso.<sup>695</sup>

Il parallelismo con le parole di Alëša è lampante.<sup>696</sup> Ovviamente il contesto qui muta radicalmente, ma la continuità merita di essere analizzata. Nel manoscritto-Dostoevskij, questa stessa idea, di matrice cristiana, del “rendersi responsabile dei peccati altrui”, è la virtù dell'uomo buono, di colui che ha ricevuto il dono della Grazia, che può con-patire gli altri: qui è un imperativo etico. Se si vuole davvero tradurre la Grazia nel mondo, si deve accettare il crimine perpetuato da coloro che stanno compiendo lo stesso tentativo.

Può sembrare che Lukács stia peccando di eccessivo moralismo in direzione contraria rispetto a quanto accaduto tre settimane prima: se ne *Il bolscevismo come problema morale*, nel mezzo di una guerra e di una crisi profonda della sua nazione, insisteva nel predicare l'«educazione del popolo», adesso chiede ad ogni rivoluzionario quasi di elevarsi ad eroe tragico. Il contesto storico in cui questi pensieri vennero partoriti, così come il cammino che è stato indicato fino a questo momento, dovrebbero essere sufficienti per assolvere Lukács da questa accusa. Ed è esattamente la produzione anteriore di Lukács a fornire la chiave di lettura corretta della pagina con cui chiude

---

692 G. LUKÁCS, *SP*, pp. 7-8.

693 *Ivi*, p. 8.

694 *Ivi*, pp.9-10.

695 *Ivi*, p. 11.

696 *Cfr. supra*, p. 157.

*Tattica ed Etica*, che pur nella sua lunghezza merita di essere riprodotta, almeno in parte:

L'autoriflessione etica [...] ci indica appunto che esistono delle situazioni – tragiche situazioni – nelle quali è impossibile agire senza attirare su di sé una colpa; e altresì ci insegna che perfino nel caso in cui potessimo scegliere tra due modi di renderci colpevoli, l'azione giusta e quella sbagliata avrebbero tuttavia un criterio. Questo criterio si chiama sacrificio [...]. Qui però l'idea si incarna in un comando della situazione storico-universale, come vocazione imposta dalla filosofia della storia. Ropshin (Boris Savinkov) [...] formulò in uno dei suoi romanzi il problema del terrorismo individuale in questi termini: uccidere non è permesso, è una colpa incondizionata e imperdonabile. Non è «permesso» farlo, ma tuttavia «deve» essere fatto [...]. Per esprimere questo pensiero sulla più grande delle tragedie umane con le incomparabilmente elle parole della *Judith* di Hebbel: «E se Iddio avesse posto il peccato tra me e l'azione che mi è stata imposta, chi sono io perché possa sottrarmi ad esso?».<sup>697</sup>

Praticamente non vi è una riga che non sia in qualche modo già presente nel manoscritto-Dostoevskij. Tornano l'impossibilità di non peccare, l'idea del sacrificio di sé, il caso di Ropšin e quello della *Judith* di Hebbel.<sup>698</sup> Se si insiste su queste corrispondenze è per due motivi differenti. In primo luogo, ciò permette di ricordare una considerazione che purtroppo ovvia non è, vale a dire che l'iscrizione al partito comunista non significò per Lukács bere dalle acque del Lete: egli fece tesoro della tradizione a cui apparteneva, reinterpretandola in maniera originale, e quanto fino a poche settimane prima era una mera possibilità, valida nella migliore delle ipotesi in sede teorica – e prima del 1915 neanche in quel caso – divenne la missione di una vita. A ciò si collega il secondo aspetto, quello più importante: se *Tattica e etica* è uno scritto debitore dall'inizio alla fine del progetto sul manoscritto-Dostoevskij, esso ne rappresenta l'effettiva eredità dal punto di vista della questione della Grazia. Per quanto Lukács criticherà amaramente quest'impostazione – di fatto sconfessando *seinen Weg zu Marx*, per parafrasare lo scritto del 1958 – risulta difficile non vedere nella secolarizzazione del problema della Grazia la via d'accesso al marxismo per Lukács. Si comprende facilmente la volontà di denunciare questa via, per paura di dare argomenti a sostegno di un'impostazione come quella di Löwith, cosa che nessun marxista coerente – tranne Ernst Bloch, probabilmente – può di fatto fare. La produzione di Lukács successiva a *Storia e coscienza di classe*, in un certo senso, può essere intesa come un processo di rimozione: liberare il marxismo dalle pastoie della Grazia.<sup>699</sup>

697 G. LUKÁCS, *SP*, p. 14.

698 *Cfr. supra*, pp. 157-159.

699 Nel suo *Significato e fine della storia*, Löwith mostra come il marxismo non rappresenti altro che la forma secolarizzata di una filosofia della storia cristiana, dove continua ad essere preponderante il ruolo di categorie come l'escatologia, l'attesa e la speranza. Il primissimo marxismo di Lukács è, a opinione di chi scrive, l'espressione più limpida di quell'escatologia secolarizzata che vide Löwith: il parallelismo con il manoscritto-Dostoevskij lascia poco spazio a dubbi. Niente di meno, ma al contempo niente di più. Con ciò non si vuole dire che Lukács sia la dimostrazione vivente della tesi di Löwith: Lukács reinterpreterà il suo marxismo, eliminerà questo elemento. Si è trattato di un cammino *personale*, che non conferma né smentisce idee di carattere generale sul marxismo in sé.

#### 7.4. Il domenicano e il gesuita

Cominciano così «gli anni di apprendistato del marxismo», come Lukács li definisce in due luoghi della prefazione del 1967 di *Storia e coscienza di classe*,<sup>700</sup> parafrasando Goethe. Non si ha ovviamente l'intenzione di analizzare i cinquant'anni successivi a quelli considerati in questa presentazione, quanto ricordare come la critica recente abbia interpretato quest'aspetto del comunismo lukácsiano, cioè il suo risiedere in una problematica riconducibile a quella della Grazia.<sup>701</sup>

Innanzitutto, il passaggio alla causa comunista è letta nei termini di una vera e propria scommessa pascaliana: Goldmann insiste su questo punto a più riprese,<sup>702</sup> e sulla sua scia Löwy, che vede quest'elemento, questa fede, come ineliminabile negli scritti della prima fase marxista lukácsiana.<sup>703</sup> È inutile ricordare come entrambi i critici si siano professati marxisti, e difatti Löwy si affretta a giustificare questa componente del marxismo di Lukács di cui «è facile, oggi, farsi beffe»,<sup>704</sup> contestualizzandola a partire da quella speranza, che non era solo di Lukács, in una rivoluzione mondiale imminente. Lo stesso Lukács nel 1967 ribadirà lo stesso punto, in uno dei pochi luoghi in cui tenta di salvare almeno quest'aspetto della sua produzione giovanile.<sup>705</sup> In effetti, risulta difficile discordare da entrambi i critici se si legge un passo come il seguente:

Non è concepibile una coscienza umana che per quanto riguarda la società sia capace di affermare con l'esattezza e con la sicurezza con cui l'astronomia determina l'apparizione di una cometa, che oggi è arrivata l'ora della realizzazione dei principi del socialismo. E tanto meno può esserci una

---

Questioni del genere esulano totalmente dai limiti della tesi. Usare il caso di Lukács per creare una sorta di interpretazione psicologica del marxismo è quanto di più lontano esista dagli obiettivi di questo lavoro.

700 Cfr. G. LUKÁCS, SCC, p. XXV e p. LX

701 Occorre notare che quasi tutte le critiche che si citeranno presentano un problema di forma, che però rientra nella più generica questione della ricezione dell'opera lukácsiana: spesso e volentieri l'analisi è stata ben lungi dall'essere pura. Criticare Lukács, banalizzando molto la questione, ha voluto dire diverse cose: criticare il marxismo *tout court*, colpendo uno degli esponenti più eminenti del XX secolo; attaccare lo stalinismo, in funzione di un recupero dello "spirito originario" della rivoluzione d'ottobre; attaccare il modello sovietico, pur ribadendo la validità generale del marxismo. Anche le varie difese, tendenzialmente, cadono in una di queste categorie. In tutti i casi, il riferimento è quasi sempre al Lukács maturo. Nella misura in cui questo problema non vuole essere neanche sfiorato in questa trattazione, si tenderà ad un uso delle citazioni che prescindano da tutta questa problematica, che però non si può in nessun caso far finta di dimenticare.

702 Un esempio per tutti: «La foi marxiste est une foi en *l'avenir historique* que les hommes font eux-mêmes, ou plus exactement que nous devons faire par notre activité, un "pari" sur la réussite de nos actions». GOLDMANN 1959, p. 99.

703 Cfr. LÖWY 1978, p. 156.

704 *Ibidem*.

705 «Come membro del collettivo interno di "Kommunismus" presi vivacemente parte all'elaborazione di una linea politico-teorica "di sinistra". Essa poggiava sulla fiducia, allora ancora molto viva, che la grande ondata rivoluzionaria che avrebbe dovuto condurre in breve tempo il mondo intero, o almeno l'intera Europa, al socialismo, non era affatto rifluita per via delle sconfitte subite in Finlandia, in Ungheria ed a Monaco. Avvenimenti come il putsch di Kapp, l'occupazione delle fabbriche in Italia, la guerra sovietico-polacca, ed infine l'"azione di marzo", rafforzarono in noi questa convinzione del rapido approssimarsi della rivoluzione mondiale, di una vicina e totale trasformazione dell'intero mondo civile». G. LUKÁCS, SCC, p. XXX.

scienza in grado di affermare: «Oggi non è ancora il momento, occorre aspettare, arriverà domani o solo fra due anni». La scienza, la conoscenza possono solo indicare delle possibilità, e solamente nell'ambito del possibile è possibile un agire morale responsabile, un vero agire umano. Ma per colui che coglie questa possibilità, non può esserci, se egli è socialista, nessuna indecisione né esitazione.<sup>706</sup>

È ineliminabile una dimensione escatologica da una riflessione che vede nell'attesa della Grazia redentrice il suo perno: Lukács definirà i suoi scritti di questo periodo, non ultimo *Storia e coscienza di classe*, come figli di un «settarismo messianico, perché metteva[no] in pratica il metodo più radicale in tutte le questioni, proclamando in ogni campo una rottura totale con tutte le istituzioni e le forme di vita derivanti dal mondo borghese».<sup>707</sup> Definizioni sullo stesso tono sono le seguenti: lo stesso atteggiamento viene chiamato anche «messianismo rivoluzionario»;<sup>708</sup> la concezione della *praxis* in *Storia e coscienza di classe* è posta come corrispondente «all'utopismo messianico del comunismo di sinistra di allora, ma non all'autentica teoria marxiana»;<sup>709</sup> viene ricordato come l'«utopismo messianico di questo periodo» perderà la sua presa in seguito all'affermarsi del problema del socialismo in un solo paese.<sup>710</sup> Gli esempi potrebbero continuare, e se li si è scelti tutti dalla prefazione del 1967 a *Storia e coscienza di classe* è per l'essere quest'opera considerata da Lukács – a posteriori – la sintesi delle problematiche dei quattro anni precedenti. Lukács marca eccessivamente questo messianismo del periodo per «mettere in guardia il lettore di fronte a scelte erranee che, se allora erano forse difficilmente evitabili, oggi non lo sono più»,<sup>711</sup> insistendo con uno zelo quasi maniacale sull'essere questa forma di intendere il marxismo sostanzialmente errata. Il senso profondo, filosofico, di questa autocritica si colloca però oltre quest'aspetto. Quel che avviene a partire da *Storia e Coscienza di Classe* è un processo che può essere inteso solo a partire dalla tesi discussa fino a questo momento: se, fino a quest'opera, era possibile leggere Grazia e Redenzione come concetti equivalenti, la militanza nel movimento comunista imporrà di eliminare ogni riferimento fideistico, ogni prospettiva di attesa, per concentrarsi esclusivamente sulle modalità di azione effettiva, su quella che è una redenzione che non può che essere operata attivamente. In ogni caso, sarà esattamente questo messianismo, questo senso di attesa della Grazia, il punto a partire dal quale si baseranno molte delle critiche sollevate contro Lukács. L'esempio più manifesto è il seguente:

Bene, torniamo a Lukács. Direi che la sua eredità migliore è nelle opere giovanili, nelle quali iniziava

---

706 G. LUKÁCS, *SP*, p. 13.

707 G. LUKÁCS, *SCC*, p. XXXI.

708 *Ivi*, p. XXXI.

709 *Ivi*, p. XXXVI.

710 *Ivi*, p. XLVII.

711 *Ivi*, p. XLVII.

ad elaborare una sorta di critica intellettuale della cultura europea. Questo tentativo si è, però, concluso con la sua adesione al comunismo russo. Egli cercò Dio e lo trovò nel movimento comunista. Egli trattò Marx e Lenin come i profeti di Dio; dopo il 1918 non scrisse una riga di critica verso di loro. Si tratta di un senso religioso, di una sorta di umiliazione della ragione, che è una sua caratteristica.<sup>712</sup>

Ad essere importante in questa testimonianza non è il contenuto, che rientra in quell'atteggiamento stigmatizzato – molto spesso a ragione – da Matassi, come visto all'inizio di questa trattazione,<sup>713</sup> bensì la fonte. Mihály Vajda fu allievo di Lukács, membro della Scuola di Budapest. Anche là dove Lukács si era totalmente distaccato da ogni sorta di messianismo, profetismo, equiparazione del marxismo alla Grazia, là dove non erano più presenti riferimenti al proletariato in quanto «classe messianica», rimase questo il ricordo fondamentale del filosofo – in questo caso, del maestro.<sup>714</sup>

Di tutte le interpretazioni, critiche e autocritiche che esistono del primo Lukács in generale, e della primissima parte della sua adesione al comunismo in particolare, ve ne è una la cui bellezza, più che fedeltà, si può usare per concludere questo lavoro: il già ricordato personaggio di Naphta ne *La montagna incantata* di Thomas Mann. Per quanto entrambi – soprattutto Lukács<sup>715</sup> – abbiano smentito quest'associazione, è impossibile non riconoscere nell'«omino scarno, raso e di una bruttezza spiccata, addirittura corrosiva»<sup>716</sup> il filosofo ungherese. Vi è un passo della sua autobiografia in cui egli, inconsapevolmente, suggerisce la bontà di questa lettura, ed è il seguente. L'anno a cui Lukács qui fa riferimento è il 1917, quando a regnare era quel clima di disperazione sulle sorti del mondo di cui è pregevole la *Teoria del romanzo*:

Va precisato naturalmente che il nostro radicalismo non dev'essere sopravvalutato intendendolo nel senso odierno e soprattutto intendendolo nel senso bolscevico. Infatti io stesso dovetti superare una certa crisi prima di trasformarmi, da «domenicano», in comunista.<sup>717</sup>

Lukács, tutte le volte in cui si dovette riferirsi al suo passato, parlò senza problemi di messianismo, ma mai fece riferimento ad un ordine religioso: qui però si definisce domenicano. Come ha ricordato Bloch nell'intervista a Löwy, Lukács coltivò in gioventù il sogno di entrare in un

---

712 Cfr. VAJDA 1990.

713 Cfr. *supra*, pp. 4-5.

714 Non è ovviamente un caso che gli estimatori dell'ultimo Lukács disprezzino la scuola di Budapest. Si riporta un giudizio di Costanzo Preve, secondo cui la Scuola di Budapest «ha usato Lukács per autosponsorizzarsi nell'accademia occidentale per poi pugnalarlo dopo morto (in pittoresco e sintomatico parallelismo con ciò che Habermas ha fatto con i suoi maestri francofortesi – si tratta evidentemente di un fatto sociale, cioè di un rinnegamento funzionale ad un codice d'accesso alla nuova rispettabilità post-comunista)». PREVE 2013.

715 Esiste una lettera del 1963 in cui tale associazione viene negata categoricamente. «Je crois que mon identification au personnage de Naphta dans *La montagne magique* est une légende littéraire. Pour autant que je sache, Thomas Mann lui-même s'est, dans une lettre à un historien français de la littérature, élevé contre cette légende». Circa la datazione e collocazione di questa lettera, Cfr. *supra*, p. 169n, e *infra*, p. 173.

716 T. MANN, *La montagna incantata*, p. 360.

717 G. LUKÁCS, *PV* p. 62.

monastero, per via di elementi quali lo stile di vita austero, l'assenza di proprietà, la radicale differenza dal mondo della grande borghesia a cui pure apparteneva.<sup>718</sup> Lukács non parlò in nessun luogo della sua produzione di questo suo progetto ma, quando indicò un ordine religioso, sia pure per amor di metafora, optò per quello dei domenicani. Il motivo di questa scelta, molto banalmente, potrebbe essere il seguente, per quanto suggerire un'interpretazione del genere sia pericolosamente vicina al fare della sterile psicologia: chiamarsi gesuita avrebbe voluto dire confermare la fedeltà di quello specchio creato da Mann in cui non aveva mai voluto riconoscersi.

La dimostrazione dell'affinità tra il filosofo e il personaggio letterario è presente in un capitolo di *Lukács, il gesuita della rivoluzione*<sup>719</sup> di Bourdet. Con la sua analisi,<sup>720</sup> di rara precisione, si concorda totalmente, così come con il giudizio, che conferma quanto detto finora, secondo cui sarebbe stato decisamente più paradossale se Lukács si fosse identificato in Naphta.<sup>721</sup> Dopotutto, si sta parlando di un uomo che rinnegò la stragrande maggioranza delle sue opere, per la loro eterodossia o a volte per semplice opportunismo: il fatto che Lukács non volesse vedersi nel piccolo gesuita, sostiene Bourdet, è ad un tempo banale e privo di importanza.<sup>722</sup> Di tutte le pagine che si potrebbero scegliere dal capolavoro di Mann, forse la più adatta – e che anche Bourdet cita<sup>723</sup> – per rappresentare il «gesuitismo» di Lukács è la seguente, tratta da una delle innumerevoli discussioni tra Naphta e Settembrini:

« [...] Lo zelo per la causa di Dio non può certo essere pacifista, e fu Gregorio [Magno] a dire le grandi parole: "Maledetto colui che trattiene la spada dal sangue!" Il potere è cattivo, lo sappiamo. Ma se vogliamo che venga il regno, il dualismo di bene e male, di aldilà e aldiquà, di spirito e potere, deve annullarsi temporaneamente in un un principio che unisca asceti e dominio. Ecco quella che io chiamo la necessità del terrore».

«L'esponente! L'esponente!»

«Lei me lo chiede? Possibile che al suo manchesterismo sia sfuggita l'esistenza di una teoria sociale che rappresenta l'umano superamento dell'economia, con principi e mete identici a quelli del cristiano stato di Dio? [...] Ebbene, tutte queste massime e misure economiche [quelle dei padri della chiesa] risorgono oggi, dopo secoli di sepoltura, nel moderno movimento del comunismo [...], [nel] proletariato mondiale, che oggi contrappone l'umanità e i criteri dello stato di Dio alla corruzione borghese-capitalistica. La dittatura del proletariato, questo postulato politico-economico del nostro tempo, non significa il dominio per se stesso e per l'eternità, bensì una temporanea

---

718 Cfr. LÖWY 1978, p. 304.

719 Il titolo originale dell'opera in realtà è, più prosaicamente, *Figures de Lukács*. Il motivo per cui si è scelto di tradurre in questo modo altisonante non è chiaro.

720 Cfr. BOURDET 1979, pp. 83-134. L'argomentazione di Bourdet lascia pochissimo spazio alle congetture. Egli dimostra come non un singolo dettaglio sia stato lasciato al caso dalla penna di Mann, dai giochi più sottili – Bourdet dedica tre pagine all'esegesi della scelta del nome di Naphta – ai più banali, come il nome del sarto da cui alloggia il gesuita con Settembrini, Lukacek. Se non la si riproduce, da un lato è per via della sua estensione, dall'altro per il suo rappresentare una parte secondaria in questa tesi.

721 Cfr. Ivi, p. 111.

722 Cfr. Ivi, p. 129.

723 Cfr. Ivi, p. 124.

sospensione dell'antitesi di spirito e potere nel segno della croce, significa il superamento del mondo mediante il dominio mondiale, significa la transizione, la trascendenza, significa il regno. Il proletariato ha ripreso l'opera di Gregorio, con la stessa passione religiosa, e come lui non potrà non macchiarsi le mani di sangue. Compito suo è il terrore per la salvezza del mondo e per la riconquista della redenzione finale, della fede in Dio senza stato e senza classi». <sup>724</sup>

Con le parole di Mann si conclude questa tesi: molto meglio di tante altre descrizioni essa coglie il senso della traduzione del concetto di Grazia nella prassi rivoluzionaria, per quanto limitatamente alla fase che vide in *Storia e coscienza di classe* il suo apogeo. Lukács rifonderà su basi differenti il suo marxismo nelle opere posteriori, ma che esista quest'aspetto messianico nella sua adesione al movimento, aspetto che può essere compreso solo alla luce di tutta la trattazione condotta fino a questo punto, non può essere negato. È lecito però chiedersi: che validità ha la conversione lukácsiana al comunismo, la divisione della sua vita in «prima e dopo la redenzione», per usare le parole che la Heller attribuisce a Lukács?<sup>725</sup> A partire dalle analisi del problema della Grazia nel teatro moderno, nel romanzo, nella questione della bontà, l'adesione al movimento comunista rappresenta un passaggio necessario e coerente o un brusco cambio di prospettiva, un – tragico – incidente di percorso?

La risposta a questo dubbio, probabilmente, non può essere offerta dalla semplice ricerca, nella misura in cui concorrono elementi schiettamente politici. Basandosi nella prospettiva puramente marxista di Lukács, la risposta giusta è la prima: egli stesso, del resto, lo affermò chiaramente. Poco prima di morire, ripeté: «in me ogni cosa è la continuazione di qualcosa. Credo che nella mia evoluzione non ci siano elementi disorganici». <sup>726</sup> Si può concordare con questa affermazione relativamente a quello che è stato individuato come il problema fondamentale della sua produzione giovanile? Le ricerche lukácsiane attorno al problema della Grazia erano destinate, per la stessa maniera in cui erano impostate, a dare esito negativo. Non era possibile incontrare redenzione senza un vero soggetto nella filosofia della storia. Nella misura in cui Lukács credette di averlo individuato nel proletariato, il mutamento di paradigma era necessario. Il proletariato non poteva che assumere agli occhi del filosofo la risposta alla problematica di una vita, e tutte le accuse rivolte a Lukács, come l'aver barattato Dostoevskij con Gor'kij, <sup>727</sup> l'aver venduto la sua anima agli apparati di Mosca, <sup>728</sup> perdono di senso di fronte a questo fatto. Qualunque sia l'opinione che ciascuno può avere sul Lukács comunista – o sull'esperienza comunista *tout court* – il valore di Lukács in quanto uomo, prima ancora che in quanto filosofo, non può essere messo in discussione.

---

724 T. MANN, *La montagna incantata*, pp. 387-389.

725 Cfr. HELLER 1990.

726 G. LUKÁCS, *PV*, p. 11.

727 Cfr. STRADA 1969.

728 Cfr. LÖWY 1978, p. 302.

La sua statura morale – che anche Adorno, uno dei suoi critici più feroci, riconosceva – ne fa uno dei filosofi più importanti del secolo XX. Non importa che si giudichi corretta la sua prospettiva o meno: la rivoluzione d'Ottobre rappresentò ai suoi occhi l'avvento della Grazia, la traduzione del regno di Dio sulla terra, e al compito di accelerare la venuta di questo regno dedicò tutta la sua vita. Non si può non pensare alla lettera che Dostoevskij scrisse a Natal'ja Fonvizina:

Questo Credo è molto semplice, e suona così: credete che non c'è nulla di più bello, di più profondo, più simpatico, più ragionevole, più virile e più perfetto di Cristo; anzi non soltanto non c'è, ma addirittura, con geloso amore, mi dico che non ci può essere. Non solo, ma arrivo a dire che se qualcuno mi dimostrasse che Cristo è fuori dalla verità e se fosse effettivamente vero che la verità non è in Cristo, ebbene io preferirei restare con Cristo piuttosto che con la verità.<sup>729</sup>

Non si deve giudicare Lukács a seconda della propria idea di verità, ma a partire dalla nobiltà del gesto. Una volta incontrata la Grazia, egli rimase fedele a quest'incontro, perché sulla Grazia aveva, pascalianamente, scommesso tutto. Vi è una pagina del diario di Béla Balázs che spiega questa distinzione in maniera, si ritiene, convincente:

Sembra che uno debba decidere se scrivere o vivere la sua etica, proprio come i filosofi della religione fanno assegnamento su dio, senza tuttavia viverlo. Se questo è vero, Lukács, per integrità, per imperativo morale, si avvia a vivere in ultima istanza nella non-verità. Poiché Lukács il cospiratore, l'attivista politico, il rivoluzionario, sta assumendo una *maschera*, [sta vivendo] nella non-verità; la sua missione non è fondata metafisicamente. Egli era nato uno studioso tranquillo, un saggio solitario [...]. Naturalmente, la domanda è: che cosa è più importante, la purezza o la verità? Egli vive una menzogna per purezza (non vive la sua vita). Commette un peccato metafisico. Ma non ci è concesso di intervenire nella decisione di un uomo di tale profonda dignità morale o di giudicarla.<sup>730</sup>

Non è questo il luogo per decidere se Lukács, con l'adesione al comunismo, visse nella verità o nella non-verità. In ogni caso, forse è questa testimonianza la maniera migliore per comprendere Lukács, e con lui il suo ostinato ripetere, ogni volta che qualcuno metteva in dubbio in sua presenza la giustezza della prospettiva sovietica, *right or wrong, my party*.

---

729 FĚDOR DOSTOEVSKIJ, lettera a Natal'ja Fonvizina del gennaio-febbraio 1854, in F. DOSTOEVSKIJ, *Lettere sulla creatività*, trad. it. Di Gianlorenzo Pacini, Milano: Feltrinelli, 1994, p. 51.

730 La pagina del diario di Balázs è presente in BOELLA 1977, p. 84.

## BIBLIOGRAFIA DI LAVORO

### 1. AVVERTENZA BIBLIOGRAFICA

Come si avrà già avuto modo di notare, è presente nel testo una distinzione chiara tra fonti primarie e secondarie. Mentre le prime – essenzialmente le opere di Lukács, tanto del primo che del secondo, le opere di filosofi contemporanei o anteriori e le opere letterarie – vengono citate per esteso la prima volta che compaiono nella trattazione, per poi essere riportate in forma abbreviata nei restanti casi, le seconde sono state citate indicando il cognome dell'autore e l'anno di pubblicazione dell'edizione consultata. Nonostante ciò porti a una discrepanza nel modo di citare, nella misura in cui sussistono due maniere diverse di riferirsi alle opere nelle note a pie' pagina e nella bibliografia, si ritiene che questa operazione sia *sempre* preferibile. Non è accettabile incontrare riferimenti del tipo “LUKÁCS 2012”. Si noti che il problema non verrebbe evitato neanche indicando l'edizione originaria: tanto l'epistolario che l'opera postuma fondamentale che si è utilizzata, il *Dostoevskij*, continuerebbero a presentare un'indicazione erronea.

Molti dei lavori citati – tanto alcune opere di Lukács quanto, soprattutto, gli studi critici – sono ormai di scarsa reperibilità. Questa tesi non sarebbe stata concepibile senza la preziosissima operazione di recupero di questi testi da parte del blog *György Lukács – il primo blog in progress dedicato a Lukács*. Questo sito, a cui va ogni ringraziamento, ha salvato dall'oblio articoli che sono stati utilizzati a più riprese nella tesi: l'unico problema è che, talvolta, mancano indicazioni del numero di pagina della rivista o del quotidiano da cui sono stati estratti. Per questo motivo non è stato possibile, in alcuni casi, indicare il luogo esatto da cui sono state tratte le citazioni. Si riporta, pertanto, il sito del blog, a partire del quale il lettore potrà più facilmente incontrare i testi a cui si fa riferimento:

<https://gyorgylukacs.wordpress.com/>

## 2. FONTI PRIMARIE

### 2.1. Opere del primo Lukács utilizzate

LUKÁCS, G., *Cultura Estetica*, a cura di E. Garroni, trad. it. di M. D'Alessandro, Roma: Newton Compton, 1977.

LUKÁCS, G., *Diario (1910-1911)*, a cura di G. Caramore, Milano: Adelphi, 1983.

LUKÁCS, G., *Dostoevskij*, a cura di M. Cometa, Milano: SE, 2012.

LUKÁCS, G., *Epistolario 1902-1917*, a cura di É. Karadi e É. Fekete, trad. it. di A. Scarponi, Roma: Editori Riuniti, 1984.

LUKÁCS, G., *Il dramma moderno*. 3 vol., a cura di L. Coeta, Milano: SugarCo, 1976-1980.

LUKÁCS, G., *L'anima e le forme*, trad. it. di S. Bologna, Milano: SE, 2002.

LUKÁCS, G., *Scritti politici giovanili 1919-1928*, Bari: Laterza, 1972.

LUKÁCS, G., *Scritti sul Romance*, a cura di M. Cometa, Palermo: Aesthetica edizioni, 1995.

LUKÁCS, G., *Storia e coscienza di classe*, trad. it. di G. Piana, Milano: Arnoldo Mondadori, 1973.

LUKÁCS, G., *Sulla povertà di spirito. Scritti (1907-1918)*, a cura di P. Pullega, Bologna: Cappelli, 1981.

LUKÁCS, G., *Tattica e etica*, in LÖWY, M., *Per una sociologia degli intellettuali rivoluzionari. L'evoluzione politica di Lukács (1909-1929)*, Milano: La salamandra, 1978, pp. 320-326.

LUKÁCS, G., *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, Milano: SE, 2004.

## 2.2. Altre opere di Lukács citate

LUKÁCS, G., *Arte e società*, Roma: Editori Riuniti, 1968.

LUKÁCS, G., *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino: Einaudi, 1964.

LUKÁCS, G., *La responsabilità sociale del filosofo*, a cura di V. Franco, Lucca: Pacini Fazzi, 1989.

LUKÁCS, G., *Marxismo e politica culturale*, Torino: Einaudi, 1968.

LUKÁCS, G., *Pensiero vissuto. Autobiografia in forma di dialogo*, a cura di A. Scarponi, Roma: Editori riuniti, 1983.

LUKÁCS, G., *Scritti sul realismo. Volume primo*, Torino: Einaudi, 1978.

## 2.3. Varie

*Bibbia CEI*, Ed. Conferenza episcopale italiana, versione online: 2008.

<http://www.bibbia.net/>

DOSTOEVSKIJ, F., *Lettere sulla creatività*, trad. it. Di G. Pacini, Milano: Feltrinelli, 1994.

ECKHART, M., *Sermoni tedeschi*, a cura di M. Vannini Milano: Adelphi, 1985.

FLAUBERT, G. *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, trad. it. di L. Romano, Torino: Einaudi, 2002.

HEGEL, G. W. F., *Lineamenti di filosofia del diritto*, a cura di G. Marini, Bari: Laterza, 2012.

IBSEN, H., *I capolavori*, Roma: Newton Compton, 2011.

KLEIST, H., *Il teatro delle marionette*, Genova: Il Melangolo, 2005.

MANN, T., *La montagna incantata*, trad. it. di E. Porcar, Milano: Corbaccio, 2012.

MARX, K., ENGLER, F., *Scritti sull'arte*, Milano: Pgreco edizioni, 2012.

WEBER, M., *Ensaio de sociologia*, trad. pt. Di W. Dutra, Rio de Janeiro: Guanabara, 1979.

### 3. LETTERATURA CRITICA

- ANDERSON 1971                      ANDERSON, P., *Lukács on his life and work*, in «New Left Review», n. 68, luglio-agosto 1971.
- ASOR ROSA 1968                      ASOR ROSA, A., *Il giovane Lukács teorico dell'arte borghese*, in «Contropiano», n. 1, 1968.
- BEDESCHI 1971                      BEDESCHI, G. *Introduzione a Lukács*, Roma: Laterza, 1971.
- BOELLA 1977                      BOELLA, L., *Il giovane Lukács. La formazione intellettuale e la filosofia politica, 1907-1929*, Bari: De Donato, 1977.
- BOELLA 1979                      BOELLA, L., *Lukács dalla critica della cultura al marxismo*, in «Rinascita», n. 1, 5 gennaio 1979.
- BOLOGNA 2002                      BOLOGNA, S., *Nota del traduttore*, in Lukács, G., *L'anima e le forme*, trad. it. di S. Bologna, Milano: SE, 2002.
- BOTTIROLI 2002                      BOTTIROLI, G., *Introduzione*, in Flaubert, G. *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, trad. it. di L. Romano, Torino: Einaudi, 2002.
- BOURDET 1979                      BOURDET, Y., *Lukács, il gesuita della rivoluzione*, a cura di L. Guidi-Bufferini, Milano: SugarCo, 1979.
- CACCIARI 1983                      CACCIARI, M., *Metafisica della gioventù*, in Lukács, G., *Diario (1910-1911)*, a cura di G. Caramore, Milano: Adelphi, 1983.
- CASES 1985                      CASES, C., *Su Lukács. Vicende di un'interpretazione*, Torino: Einaudi, 1985.
- CASES 2000                      CASES, C., *Introduzione alla prima edizione italiana*, in SZONDI, P., *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, a cura di C. Cases, Torino: Einaudi, 2000.
- CATUCCI 2003                      CATUCCI, S., *Per una filosofia povera*, Torino: Bollati Boringhieri, 2003.

- CECCHI 1996 CECCHI, O., *Lukács, volute di fumo*, in «L'Unità», 4 giugno 1996.
- CHARBONNIER 2000 CHARBONNIER, V., *Lukács, un athéisme problématique*, in AA.VV., *Les athéismes philosophiques*. A cura di E. Chubilleau e É. Puisais, Parigi: Kimé, 2000.
- COMETA 1995 COMETA, M., *Presentazione*, in LUKÁCS, G., *Scritti sul Romance*, a cura di M. Cometa, Palermo: Aesthetica edizioni, 1995.
- COMETA 1999 COMETA, M., *Il demone della redenzione. Tragedia, mistica e cultura da Hebbel a Lukács*, Firenze: Aletheia, 1999.
- COMETA 2012 COMETA, M., *Postfazione*, in LUKÁCS, G., *Dostoevskij*, a cura di M. Cometa, Milano: SE, 2012.
- DE FEO 1971 DE FEO, N., *Weber e Lukács*, Bari: De Donato, 1971.
- DI GIACOMO 1994 DI GIACOMO, G., *Introduzione. Etica ed estetica nella filosofia del giovane Lukács*, in LUKÁCS, G., *Teoria del romanzo*, a cura di G. Di Giacomo, Parma: Nuove Pratiche, 1994.
- FEHÉR 1978/a FEHÉR, F., *Al bivio dell'anticapitalismo romantico. Tipologia e contributo alla storia dell'ideologia tedesca a proposito del carteggio tra Paul Ernst e György Lukács*, in AA.VV., *La scuola di Budapest: sul giovane Lukács*, Firenze: La nuova Italia, 1978.
- FEHÉR 1978/b FEHÉR, F., *Filosofia della storia del dramma, metafisica della tragedia e utopia del dramma non tragico. Alternative nella teoria del dramma del giovane Lukács*, in AA.VV., *La scuola di Budapest: sul giovane Lukács*, Firenze: La nuova Italia, 1978.
- GARGANI 2015 GARGANI, M., *Forme di responsabilità. L'etica in Lukács come traccia per una rilettura*, in «Isonomia-Teoretica, Rivista online di Filosofia Università degli Studi di Urbino Carlo Bo», 2015.
- GARRONI 1977 GARRONI, E., *Introduzione*, in LUKÁCS, G., *Cultura Estetica*, a cura di E. Garroni, trad. it. di M. D'Alessandro, Roma: Newton Compton, 1977.
- GOLDMANN 1959 GOLDMANN, L., *Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Parigi: Gallimard, 1959.
- HALDANE 1897 HALDANE, E. S., *Jacob Böhme and his relation to Hegel*, in «The Philosophical Review» 6, n. 2, marzo 1897.

- HELLER 1978/a HELLER, Á., *Quando la vita si schianta nella forma. György Lukács e Irma Seidler*, in in AA.VV., *La scuola di Budapest: sul giovane Lukács*, Firenze: La nuova Italia, 1978.
- HELLER 1978/b HELLER, Á., *Sulla povertà dello spirito. Un dialogo del giovane Lukács*, in in AA.VV., *La scuola di Budapest: sul giovane Lukács*, Firenze: La nuova Italia, 1978.
- HELLER 1990 HELLER, Á., *Il fondatore di scuole*, in «Lettera internazionale», n. 23, 1990.
- LA TORRE 1976 LA TORRE, A., *Teoria del teatro in Lukács giovane*, in «L'unità», 21 luglio 1976.
- LÖWY 1978 LÖWY, M., *Per una sociologia degli intellettuali rivoluzionari. L'evoluzione politica di Lukács (1909-1929)*, Milano: La salamandra, 1978.
- LÖWY 1990 LÖWY, M., *Il profeta dell'anticapitalismo romantico*, in «Lettera Internazionale», n. 23, 1990.
- MACHADO 2004 MACHADO, C. E., *As Formas e a Vida. Estética e Ética no Jovem Lukács (1910-1918)*, San Paolo: Unesp, 2004.
- MÁRKUS 1978 MÁRKUS, G., *L'anima e la vita. Il giovane Lukács e il problema della cultura*, in AA.VV., *La scuola di Budapest: sul giovane Lukács*, Firenze: La nuova Italia, 1978.
- MATASSI 2011 MATASSI, E., *Il giovane Lukács. Saggio e sistema*, Milano: Mimesis, 2011.
- MASINI 1971 MASINI, F., *Lukács, Benjamin e il problema delle avanguardie*, in «Il Contemporaneo-Rinascita», 30 luglio 1971.
- PASTORE 1980 PASTORE, F., *La conoscenza come azione*, Milano: Marzorati, 1980.
- PERLINI 1968 PERLINI, T., *Utopia e prospettiva in György Lukács*, Bari: Dedalo libri, 1968.
- PREVE 2013 PREVE, C., *La passione durevole per una filosofia dell'emancipazione. Note di analisi sull'ontologia dell'essere sociale di Lukács e proposta articolata di sua rifondazione categoriale critica*, in *Una nuova storia alternativa della filosofia. Il cammino ontologico-sociale della filosofia*, Pistoia: Petite Plaisance, 2013.

- PULLEGA 1983 PULLEGA, P. *La comprensione estetica del mondo. Saggio sul giovane Lukács*, Bologna: Cappelli, 1983.
- RACITI 2004 RACITI, G., *Il giovane Lukács e il problema della «Zivilisation»*, in LUKÁCS, G., *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, Milano: SE, 2004.
- RADNÓTI 1978 RADNÓTI, A., *Due critici radicali nel «mondo abbandonato da Dio»*, in AA.VV., *La scuola di Budapest: sul giovane Lukács*, Firenze: La nuova Italia, 1978.
- SCARPONI 1990 SCARPONI, A., *Accettare il vero Lukács*, in «L'Unità», 23 aprile 1990.
- STRADA 1969 STRADA, V., *Dalla metafisica fichtiana di Lukács all'empiria deformante di Stalin*, in «Rinascita» n. 51, 26 dicembre 1969.
- STRADA 1990 STRADA, V., *Tra Marx e Dostoevskij*, in «Lettera internazionale», n. 23, 1990.
- SZONDI 2000 SZONDI, P., *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, a cura di C. Cases, Torino: Einaudi, 2000.
- TERTULIAN 1980 TERTULIAN, N., *Georges Lukács. Etapes de sa pensée esthétique*, Parigi: Le Sycomore, 1980.
- VACCARO 2012 VACCARO, G., *Nichilismo, etica e filosofia della storia nel primo Lukács*, in «Bollettino filosofico», n. 27, 2012.
- VAJDA 1990 VAJDA, M., *La distruzione del marxismo*, in «Lettera internazionale», n. 23, 1990.
- ZINATO 2015 ZINATO, E., *György Lukács inattuale? Una teoria politica del romanzo*, in «Between» 5, n. 10, 2015