

I fenomeni soglia e la crisi d'Europa. Sulla teoria politica del romanzo del giovane Lukács

LORENZO SERRA¹

Abstract: This essay deals with one of the fundamental works in the formation of the young Lukács: *The Theory of the Novel*. The text reconstructs, from a theoretical-philosophical point of view, the development of the novel form, simultaneously assuming a historical-political value: the novel, in fact, in this interpretation, is the characteristic genre of the modern era, and his analysis allows us to focus on the crisis of modern historical time and, consequently, of European civilization *tout court*. This essay, analytically reconstructing the various passages of the development of the novel examined by the Hungarian philosopher, is also an attempt to conceptualise the *world of crisis* identified by Lukács at the beginning of the 20th century, with the purpose of making it dialogue with our current decadence.

Keywords: *György Lukács, Europe, crisis, limits, politics, threshold phenomena, aesthetics.*

«Tempi beati quelli che possono leggere nel firmamento le mappe delle vie praticabili e da seguire e le cui strade sono illuminate dalla luce delle stelle. Per essi tutto è nuovo eppure familiare, avventuroso, eppure completamente noto. Il mondo è ampio, eppure è come a casa propria, poiché il fuoco che arde nella loro anima è della stessa essenza delle stelle. Il mondo e l'io, la luce e il

1 Sapienza Università di Roma.

fuoco, sono tra loro nettamente distinti, e cionondimeno non diventano mai definitivamente estranei l'uno all'altro, poiché il fuoco è l'anima di ogni luce e di ogni luce si veste ogni fuoco».²

Questo è il celebre incipit di *Teoria del romanzo*, opera scritta in stretto legame con il contesto della *grande guerra*. «Teoria del romanzo – come scrive lo stesso Lukács – è venuta in essere in un clima interiore di disperazione circa le sorti del mondo»³ – ed è pubblicata in prima edizione, nel 1916, per la rivista *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, per poi essere riprodotta in volume, per i tipi di Paul Cassirer, nel 1920. Con quest'opera potremmo dire che si avvicina a conclusione quella che si definisce come la riflessione lukácsiana propriamente giovanile: una fase di pensiero, cioè, estremamente feconda che si dipana dagli *Scritti sul dramma moderno* e dal capolavoro *L'anima e le forme*, composti e pubblicati intorno al 1910, per giungere, alla fine di questo decennio (dopo esser passati attraverso *Sulla povertà di spirito*, gli *Scritti sul romanzo*, gli *Scritti sull'arte*, il *Manoscritto Dostoevskij* e, appunto, *Teoria del romanzo*) alle soglie della conversione da parte del filosofo ungherese al comunismo, mediante la quale si delinea, nel giro di pochi anni, una decisa e profonda *svolta* all'interno della sua filosofia. Questo, tuttavia, non significa che il pensiero del giovane Lukács si possa considerare nei termini di un monolite unitario; piuttosto, la sua inquieta e composita ricerca che si dipana lungo gli anni '10 del primo Novecento si compone di complesse variazioni, di profonde rotture, finanche dell'esplorazione di *vie parallele*. Insomma, quella formula “giovane Lukács” con cui siamo abituati a confrontarci, deve essere, in realtà, scomposta, contestualizzata, *andata a vedere* di scritto in scritto, nel tentativo di comprendere le evoluzioni, i passaggi, le prime abiure del filosofo ungherese. Tale formula, tuttavia, non la si deve neanche rigettare *in toto*, essa, infatti, è ciò che ci richiama a quell'unitarietà presente nei suoi scritti giovanili (pur nelle parziali svolte) e che ci permette, dunque, di individuare, anche all'interno di

2 G. Lukács, *Teoria del romanzo*, in G. Lukács, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, SugarCo Edizioni, Milano 1972, p. 263.

3 G. Lukács, *Prefazione a Teoria del romanzo* (1962) in G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Nuova pratiche editrice, Parma 1994, p. 44.

quest'orizzonte composito ed in continuo mutamento, uno sfondo condiviso, una medesima costellazione di problematiche. L'elemento unificante degli scritti giovanili si può delineare, ad una prima istanza, in questi termini: nell'impossibilità di abitare la modernità – nel non riuscire, cioè, a ritrovare il proprio *luogo* in quella che egli interpreta come la *crisi di una cultura* – e nella conseguente opposizione a questa realtà che si manifesta in diversi piani di ricerca, sì non necessariamente coerenti tra loro, ma accomunati, tuttavia, dall'anelito di ritrovare vie di uscita a questa «negatività assoluta e disperata»⁴. È, dunque, il problema della *crisi*, l'impossibilità di vivere il contesto circostante, e, ancora, quella che potremmo definire una *visione tragica del mondo*, ciò che costituisce l'avvio e, insieme, lo sfondo del pensiero giovanile del filosofo ungherese ed è da qui, da questo tema, che prendono conseguentemente forma le sue costruzioni teoriche – i suoi tentativi di analisi come le sue problematiche soluzioni.

La questione che si pone è ora la seguente: come si colloca – quale spazio occupa – *Teoria del romanzo* in questo composito orizzonte? E, quindi, quale è la sua specificità (la sua *forza autonoma*) all'interno di quella che abbiamo definito la *giovinanza filosofica* lukácsiana? Sinteticamente, potremmo dire che quest'opera si colloca in un secondo stadio del suo pensiero: essa, dunque, acquisisce il suo pieno significato solamente dopo aver compreso la parziale svolta intercorsa all'interno della sua filosofia. Lo scritto, infatti, è di qualche anno successivo a quella che può esser considerata la sua prima fase di ricerca, che procede, orientativamente, tra il 1907 ed il 1910: quella comprendente, cioè, *Gli scritti sul dramma moderno* e, soprattutto, il suo capolavoro giovanile *L'anima e le forme*. Quest'ultimo testo – a cui rimandiamo, per un maggiore approfondimento, ad una futura trattazione – si costituisce attorno alla *scissione*, propriamente moderna, tra anima e forme, vita ed opera, assumendo, più in generale, come profondamente problematica la relazione tra l'individuo e la realtà circostante. Lo scritto ha, dunque, la sua origine nella *crisi del tempo* – ne costituisce una lucida analisi – e si conclude, nel saggio finale dedicato al drammaturgo tedesco Paul Ernst, con quella che potremmo definire la *proposta*

4 M. Löwy, *Per una sociologia degli intellettuali rivoluzionari. L'evoluzione politica di Lukács*, La Salamandra, Milano 1978, p.110.

tragica. Nella forma-tragedia, infatti, secondo l'interpretazione di questi anni del filosofo ungherese, si dà la possibilità di salvare l'*idea* all'interno della disgregazione del *fenomeno* e, conseguentemente, la possibilità di conservare la memoria dell'*essenziale* in grado di costituire una luce-guida per quest'esistente in crisi:

«la tragedia deriva da questa contraddizione tra l'esigenza di valori assoluti e il mondo empirico, corrotto e corruttore, vale a dire dalla nostalgia di una vita autentica, impossibile da realizzarsi nella vita sociale concreta»⁵.

Più in generale, il progetto di una riattualizzazione della forma tragica costituisce la meta finale di ciò che si può considerare il filo conduttore dei suoi primi scritti giovanili: la subordinazione del piano del *vivere* al piano dell'*opera*. Esclusivamente nella *forma*, infatti, è possibile richiamare alla memoria quei concetti di armonia, finitezza e compiutezza in grado di superare il mondo del vivere caratterizzato, invece, da frammentazione e caoticità. È proprio questa prospettiva di *salvezza nella Forma* – che scorge, cioè, in quest'ultima una luce-guida, una possibilità di conservazione e, ancora, un riscatto nei confronti di un esistente che sembra esser, nel tempo-presente, irrimediabilmente in *crisi* – che comincia, al termine di questo primo stadio, a vacillare. Questo si verifica anche a seguito di complessi passaggi biografici che segneranno, in modo radicale, l'evoluzione del suo pensiero⁶: con il brillante saggio *Sulla povertà di spirito*, composto e pubblicato nel 1911, si apre così lo spazio per una parziale svolta, che deve esser letta, pur tuttavia, ancora all'interno di quella medesima costellazione problematica propriamente giovanile.

La crisi del tempo storico resta, infatti, anche negli anni successivi, al centro della sua ricerca; sono le *soluzioni* ad essa, in qualche modo, a mutare. Comincia, dunque, ad esser messa in discussione, da un punto di vista filosofico, la possibilità di *Salvezza nella forma*: affiora, cioè, la necessità di esperire fino in fondo un'epoca di disgregazione – senza considerare la sublimazione estetica

5 *Ivi*, p.116.

6 Su questo tema cfr. L. Serra, *Vita e opera nel giovane Lukács: il dialogo con Irma Seidler e Leo Popper*, «Democrazia e diritto», 3/2022, annata LIX, pp.91-126.

come unica possibile via. Insomma, la crisi di epoca continua ad essere vista nella sua radicale *negatività* e, tuttavia, l'interesse primario è trovare categorie filosofiche che, in qualche modo, possano fronteggiare tale difficile orizzonte anche sul piano del *vivere*. Si delinea così una nuova costellazione di tematiche insieme etiche, religiose, embrionalmente politiche: concetti come quelli di ateismo, nichilismo, assenza di Dio, crisi, terrorismo si intrecciano, mediante originali accostamenti, a problematiche come bontà, grazia, fratellanza, redenzione. Sono questi, dunque, i problemi centrali attorno ai quali ruota la riflessione lukácsiana che si dipana, orientativamente, tra il 1911 ed il 1918 (anno in cui si delinea un successivo, e decisivo, passaggio, quello in direzione del socialismo). In questo denso periodo, la parziale svolta è dettata quindi dal fatto che la crisi dell'epoca deve esser affrontata, ora, integralmente, sul terreno della storia: è questo il significato ultimo del passaggio dall'esclusiva possibilità di salvezza all'interno della *Forma*, alla riacquisita centralità del piano del *vivere*. Le problematiche soluzioni, in questi anni ritrovate, possono anche acquisire carattere utopico – pensiamo, soprattutto, agli appunti concernenti un mondo *aurorale* presenti nel *Manoscritto Dostoevskij* (che meriterebbe, tuttavia, una trattazione a parte) – ma sono centrate, in modalità ormai sempre più marcate, sulla vita e su *questa* parte di realtà. Sull'impossibilità, in definitiva, di vivere la decadenza di quest'epoca, da cui si origina il tentativo di analizzarla e comprenderla concettualmente – e, ancora, di esperirla fin nelle sue estremità – con l'obiettivo di *andare a vedere* se in quest'inquieta ricerca, da qualche parte, possano scorgersi ed illuminarsi dei varchi per quello che si può definire come il profondo anelito della sua giovinezza: la ricerca di una nuova e diversa *Kultur*.

Ritornando a *Teoria del romanzo*, quest'opera si costituisce, tuttavia, ad una prima istanza, come uno studio ed un'interpretazione del genere romanzo: si trae origine, cioè, anche qui, dalla *Forma* artistica – dall'evoluzione del romanzo nella modernità. Ciò nonostante, il punto di una parziale svolta è dettato dal fatto che il romanzo, ora, non ha la possibilità di costituirsi nei termini di un'alternativa radicale rispetto al piano del *vivere* – divenendo, piuttosto, specchio sul mondo: in altri termini, è superata quella fase in cui una forma (come quella tragica) custodiva in sé la possibilità di *conservare* o fungere da luce-guida; piuttosto, trattare la forma-romanzo significa, ora, addentrarsi

all'interno della crisi del tempo, della decadenza dell'epoca. Il romanzo, come vedremo, si costituisce, infatti, in una modalità necessariamente dualistica, *antinomica*: esso, cioè, si muove – senza possibilità di pervenire ad una soluzione definitiva – tra la ricerca di una sensatezza formale e l'ineluttabile insensatezza del vivere, e, dunque, tra *autonomia* estetica ed *eteronomia* vitale. Ciò significa che la Forma non ha più la possibilità di fornire una *salvezza* redentiva in un mondo in decadenza, perché essa, infatti, non può fare a meno di rappresentare all'interno della sua costruzione formale anche «le crepe e gli abissi del mondo»⁷. In definitiva, e questo si chiarirà meglio nel corso del saggio, non vi è più la possibilità di un'alternativa netta tra la *Forma* ed il *vivere*, l'opera ed il mondo: sensatezza integrale da un punto di vista *estetico* potrà, infatti, alla luce venire solamente in seguito ad una svolta profonda all'interno della realtà – quando il mondo, la *Kultur*, cioè, avranno riacquisito il *senso* a loro proprio.

Richiamandoci, ora, al brillante incipit di *Teoria del romanzo* con cui si è aperto il nostro saggio, tempi beati ed armoniosi sono quei tempi in grado di illuminare i sentieri vitali alle persone che in essi vi abitano: propria di queste epoche è la vicinanza tra gli esseri umani, il cosmo e le divinità. Questa è, dunque, un'età all'interno della quale qualsiasi cambiamento possibile si inserisce all'interno di fondamenta solide e in cui qualsiasi avventura serba già in sé le proprie soluzioni: il cosmo, infatti, non si costituisce come separato dagli individui bensì si costituisce come una *totalità* che si muove organicamente insieme-alle proprie *parti*. Il riflesso di questa condizione si ritrova anche nella relazione che si istituisce tra questi tempi e la filosofia: se la *necessità della filosofia* si origina, infatti, come scrive il giovane Lukács, «dal divario tra interno ed esterno, [...] [dalla] sostanziale diversità tra io e mondo, [...] dall'incongruenza tra anima e azione»⁸, all'interno dei *tempi beati* tale bisogno non si rivela in quanto è assente quella condizione di anelito che muove questa modalità di ricerca. Gli esseri umani di queste epoche armoniose, dunque, «non hanno filosofia»⁹, perché il loro anelito è già compiuto, perché

7 G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1999, p.27.

8 G. Lukács, *Teoria del romanzo*, in G. Lukács, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, cit., p. 264.

9 *Ivi*, p. 264.

il loro cosmo già risponde al desiderio di *unità* – «tutti gli uomini di quei tempi sono [...] detentori dell'obiettivo utopico di ogni filosofia. Qual è infatti il compito di ogni vera filosofia se non di disegnare quella mappa archetipa del firmamento?»¹⁰. Insomma, queste sono età in cui l'anima si riconosce come parte del mondo circostante: per essa non vi è distinzione tra cercare e trovare, tra anelare e compiere, tra *Sehnsucht* e meta – «mentre questa se ne va alla ricerca di avventure e le vive, ignora il vero tormento della ricerca e il rischio concreto della scoperta: essa non mette mai in gioco se stessa; non sa ancora che può perdersi e non sospetta mai che deve cercarsi»¹¹. Questo tuttavia non significa, ed è bene mettere in luce questo punto, che all'interno di queste epoche siano assenti le componenti di sofferenza e di *dolore* – «la componente di absurdità e di dolore relativa agli avvenimenti del mondo non si è accresciuta dall'inizio dei tempi»¹² – quanto, piuttosto, che anche quest'ultime rientrano in un ordine di *sensatezza*: anche la disperazione, paradossalmente, ha, cioè, la possibilità di costituirsi come una delle tracce rivelatorie dell'armonia tra essere umano e cosmo.

Questi «tempi beati» sono localizzati dal giovane Lukács in un determinato «momento dello spirito», a cui corrisponde la fase aurorale dell'antica Grecia. Caratteristica fondamentale dello spirito greco è la possibilità di accogliere «l'esistente che c'è», di rivelare il già compiuto – suo compito non è quello di ricercare disperatamente il proprio luogo nel cosmo, come avviene nel moderno, quanto, piuttosto, di ospitare e portare alla luce quella totalità organica di cui si è parte:

«in questa sua dimora, l'atteggiamento dello spirito è quello dell'accoglimento passivo-visionario di un senso già compiuto. [...] Il sapere, infatti, non consiste se non nel sollevare un velo; [...]. L'anima si situa nel mondo come qualsiasi altro elemento di questa armonia; [...] l'uomo non se ne sta solo, unico portatore della sostanzialità, in seno ad entità riflessive; [...] innanzi a lui si estende una lunga strada, ma egli non porta in sé alcun abisso»¹³.

10 *Ibidem*.

11 *Ivi*, p. 264-265.

12 *Ivi*, p. 265.

13 *Ivi*, p. 267.

La forma artistica corrispondente a questo mondo – e cioè la forma propria dell’iniziale spirito greco – è l’*epos*, il poema epico. Omero ne è il cantore, il suo massimo interprete: egli, infatti, è stato colui in grado di cogliere lo «spirito del tempo» e di costruirvi la forma ad esso appropriata. Poiché la domanda, per dare alla quale una risposta creatrice di forme, sorge l’epos, suona così: come può la vita diventare essenziale? E se Omero – e a rigor di termini soltanto i suoi poemi sono epici – rimane irraggiungibile ed ineguagliabile, ciò è dovuto al fatto che egli ha trovato la risposta prima che lo sviluppo storico dello spirito permettesse di formulare la domanda.¹⁴

Dall’epos sono esclusi gli eroi solitari: questo non perché non si diano caratteri particolari all’interno di questa forma quanto, piuttosto, perché quest’ultimi non si costituiscono mai in autonomia dalla *totalità* di cui si compone il cosmo, bensì sempre in relazione ad essa. L’epos, dunque, non mette in opera la parzialità di un singolo, ma l’*organicità* del mondo: come l’individuo diviene espressione della *totalità*, così ogni momento si costituisce come rivelatore dell’intero – «qualora la vita, in quanto vita, trovi in sé un senso immanente, sono le categorie organiche che definiscono tutto: la struttura e la fisionomia individuali derivano dall’equilibrio della reciproca dipendenza di parte e tutto, non già dalla riflessione polemica su se stessa della personalità isolata e smarrita»¹⁵. Ciò si riversa anche nell’intreccio di questa forma, che non necessita di inizio né di fine: l’epopea, infatti, non richiede – come ad esempio avviene nella tragedia – alcuna costruzione architettonica limitata tendente alla compiutezza. Quello che, infatti, viene a costituirsi nell’epos non è la creazione di una forma artistica dai *confini* delimitati in opposizione al caos dell’esistente, bensì la rivelazione formale – propria ed esclusiva di questi tempi beati – di quella *totalità organica* di *vita* che, pur divenendo, rimane sempre centrata ed in grado di esprimere l’immanenza del senso.

La comunità è una totalità organica, concreta – e perciò in sé significativa; ragion per cui, il complesso delle avventure di un’epopea è sempre articolato e mai rigidamente conchiuso; essa è una entità vivente, di una inesauribile

14 *Ivi*, p. 265.

15 *Ivi*, p. 298.

ricchezza intima di vita [...]. Nell'*epos* omerico l'inizio nel mezzo dell'azione e la mancata conclusione, hanno il proprio fondamento nella legittima indifferenza da parte del sentimento genuinamente epico nei confronti di ogni costruzione architettonica.¹⁶

La descrizione del «bel mondo greco» si lega intimamente – mediante un lavoro sulle differenze che si istituiscono all'interno dell'evoluzione storica – all'analisi degli elementi caratteristici dell'epoca moderna, del modo in cui all'interno di essa si declinano le possibilità di ciò che Lukács definisce come “spirito” e, conseguentemente, delle forme ad esso adeguate. *Teoria del romanzo* è insieme un'analisi della forma artistica di cui lo scritto porta il nome ed una diagnosi della società moderna all'interno della quale può sorgere la forma romanzo:

«la posizione del giovane Lukács non si può né intendere né penetrare, senza partire da questo suo profondo senso della *specificità* del problema esistenziale ed estetico *borghese*»¹⁷.

Le domande che guidano il testo riguardano, dunque, le possibilità proprie dell'epoca all'interno della quale scrive il filosofo ungherese: è possibile, per essa, la ricostituzione dell'*armonia* del mondo greco – è possibile ri-ospitare una totalità organica? La risposta di Lukács trae origine da una visione legata ad un'irriducibile differenza tra i tempi storici e, dunque, in modo specifico, da una irriducibile differenza tra mondo *moderno* e mondo *greco*:

«il modello greco è nella sua sistematica storico-filosofica una dimensione del passato che nessuna estetica potrà mai ricreare artificialmente»¹⁸.

Profondamente mutate, infatti, sono le modalità di relazione tra esseri umani, cosmo e divinità – come radicalmente mutato è il modo in cui lo spirito si configura nell'epoca moderna. Il mondo greco, infatti, pur armonico, è distante

¹⁶ *Ivi*, p. 299.

¹⁷ A. A. Rosa, *L'anima, le forme*, in A. A. Rosa, *Le armi della critica*, Einaudi, Torino 2011, p. 140.

¹⁸ M. Cometa, *Postfazione* a György Lukács, *Dostoevskij*, SE, Milano 2012², p.147.

dai moderni esseri umani, rivelandosi, dunque, non solo come irripetibile, ma anche, al fondo, come *indesiderabile*: a esso si può guardare con nostalgia per il fatto che lì si sia compiuta la possibilità di una totalità e, tuttavia, quest'ultima si presenta come a noi lontana per le modalità in cui si è venuta a configurare. Quei tempi beati, infatti, erano il riflesso di un mondo delimitato all'interno del quale l'armonia tra essere umano e totalità si declinava in modo naturale – senza patimenti né *aneliti*: ma questa modalità di relazione con il cosmo oltre che non adeguata costitutivamente al nostro tempo, si rivelerebbe anche come *asfissiante* – «il cerchio entro il quale i greci vivono metafisicamente è più ristretto del nostro: [...] quel cerchio [...] per noi s'è spezzato; in un mondo chiuso non possiamo più respirare»¹⁹. Se si è compiuto questo scarto, dunque, è perché a esser mutato è il modo in cui lo spirito si declina nel mondo – il modo in cui esso sia progredito con l'evoluzione delle epoche storiche. Quest'ultimo, infatti, si è separato da un riconoscimento che si costituiva in modo *spontaneo* all'interno del cosmo – come avveniva nei tempi beati – ed ha cominciato a vagare, ricercare, a non contentarsi dell'esistente dato per scontato:

«abbiamo scoperto la produttività dello spirito: ecco perché ai nostri occhi le idee archetipe hanno definitivamente perduto la loro evidenza oggettiva e il nostro pensiero percorre ormai il cammino senza fine dell'approssimazione sempre incompiuta. [...] Abbiamo scoperto in noi l'unica vera sostanza: perciò abbiamo dovuto scavare incolmabili abissi tra conoscere e fare, tra anima e strutture, tra io e mondo»²⁰.

Insomma, il mondo moderno è lontano dai tempi antichi, sì beati, eppure, per esso, ristretti: propria della nostra epoca, infatti, è l'abbondanza, la moltitudine, la necessità di vagare e la possibilità di non ritrovarsi mai – qualsiasi anelito in direzione di una futura *sintesi* non potrà che trarre origine da questa attuale declinazione dello spirito.

Il nostro mondo è divenuto infinitamente grande e, in ogni suoi angolo,

19 G. Lukács, *Teoria del romanzo*, in G. Lukács, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, cit., p. 268.

20 *Ivi*, p. 268.

più ricco di doni e pericoli che non quello dei greci: ma questa stessa ricchezza sopprime il senso positivo sul quale si fondava la loro vita: la totalità.²¹

È necessario ora svolgere, a questo punto della trattazione, un approfondimento rispetto alle modalità in cui si configura la relazione tra le forme artistiche ed i tempi storici. Questo è un tema centrale all'interno di tutta la filosofia giovanile lukácsiana, ora, tuttavia ci proponiamo di esaminare le specifiche caratteristiche in cui questo rapporto viene alla luce in *Teoria del romanzo*. Le possibilità delle forme artistiche – questione già tematizzata, ad esempio, in *Osservazioni sulla teoria della storia letteraria*, saggio pubblicato dal filosofo ungherese nel 1910 – sono intimamente legate e strettamente condizionate dai mutamenti storici: qualsiasi *forma* – anche la apparentemente più eretica o paradossale – si inserisce all'interno di uno specifico contesto. La diversa angolatura propria di *Teoria del romanzo* si rivela nel fatto che la relazione tra opere e contesto storico sembra assumere una linearità consequenziale tesa ad indagare, in modo analitico, l'evoluzione dei tempi storici: ad ogni epoca, infatti, corrisponde una particolare declinazione di quello che si è definito come *spirito* e solo da questo connubio tra spirito ed epoca discenderanno, conseguentemente, le possibili *forme* artistiche – «c'è rapporto [...] fra i momenti privilegiati dello spirito e le forme che *ab aeterno* vi corrispondono»²². L'elemento decisivo ravvisabile nel testo è come nel passaggio dai tempi beati al moderno non solo mutino le possibili forme artistiche dell'epoca ma anche le modalità in cui quest'ultime istituiscono la loro relazione con lo “spirito del tempo”. Nel mondo greco, infatti, dalla *totalità* della vita discendevano logicamente le forme – in questo rapporto era presente una dimensione di necessità e di ineluttabilità:

«il coincidere di storia e filosofia della storia ha avuto per la Grecia la conseguenza di far apparire ogni genere artistico soltanto nello stesso momento in cui sulla meridiana dello spirito si poteva leggere che ne era giunta l'ora e di obbligarlo [...] a scomparire non appena si eclissavano all'orizzonte i segni archetipi del suo essere»²³.

21 *Ivi*, p.268.

22 A. A. Rosa, *L'anima, le forme*, in A. A. Rosa, *Le armi della critica*, cit., p.142.

23 G. Lukács, *Teoria del romanzo*, in G. Lukács, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, cit.,

La fine dei tempi beati, invece, ha comportato uno scarto fondamentale anche nelle categorie interpretative di quella relazione tra spirito e forme: nel momento in cui, infatti, è perduta la *totalità*, si è dissolto, contemporaneamente, anche quel carattere necessario delle opere – il fatto, cioè, che in un determinato tempo storico debbano sorgere, esclusivamente, prefissate *forme* artistiche. La relazione tra contesto e opere, nel passaggio al *moderno*, diviene dunque più complessa, si ramifica: nella frammentazione del tempo, infatti, anche le vie di ricerca si moltiplicano e possono procedere in direzioni parallele, finanche opposte – «nelle età successive a quella greca questa periodicità filosofica s'è dissolta. Vi si intrecciano, in un inestricabile groviglio i generi – cifre della ricerca, più o meno autentica, di obiettivi che non sono più dati in maniera chiara ed univoca. La loro somma non fa per risultato che una totalità storica di dati empirici, nel cui ambito si possono ben cercare le condizioni empiriche [...] che presiedono alla nascita di ciascuna forma, ma in cui non accade più che il senso storico-filosofico si concentri nel simbolismo dei generi»²⁴. In quest'epoca le forme sono, dunque, sempre approssimazioni incompiute al senso del mondo ma questo – e su tale presupposto si svilupperà tutto il testo – non si traduce nell'impossibilità di analisi dell'evoluzione dell'arte moderna: compito di *Teoria del romanzo* è proprio quello di comprendere perché, nell'epoca contemporanea, il romanzo si è sostituito all'epopea e, conseguentemente, in quali modalità tale forma artistica sia entrata in relazione con l'età moderna.

Per comprendere tale questione – la relazione che si istituisce, cioè, tra romanzo e tempo storico – ci si deve interrogare su quali siano i caratteri che definiscono l'arte nel mondo della *totalità perduta*. Nell'età aurorale del mondo greco, come abbiamo già visto, l'arte era conseguenza naturale dell'organicità dell'*empiria* – le forme erano una «semplice presa di coscienza»²⁵ dell'armonia del mondo. Tra forme e vita non vi era, dunque, tensione e conflitto come avviene, invece, per l'epoca moderna all'interno della quale è venuta meno quella *totalità* e nessun sapere è più in grado di illuminare i sentieri vitali di quegli esseri umani – profondamente soli – che vi abitano:

p. 274.

²⁴ *Ivi*, p. 274.

²⁵ *Ivi*, p. 268.

«il firmamento di Kant brilla ancora nell'oscura notte della conoscenza pura, ma non illumina più il cammino a nessuno dei solitari viandanti – e nel nuovo mondo essere uomo significa: essere solo»²⁶.

Come scrive Asor Rosa – «l'arte moderna è contraddistinta [...] dalla perdita di questa naturale totalità. *Ritrovarla* costituisce per essa un *problema*: il problema, appunto, *centrale e specifico* dell'arte moderna»²⁷. Ma se l'arte non ha più la possibilità di ricavare le forme in modo spontaneo dalla vita, quali sono i nuovi confini all'interno dei quali essa si strutturerà? È qui che affiora il carattere precipuo dell'arte moderna: nel non sgorgare più, in modo consequenziale, dalla realtà, ma nel doverne creare una *autonoma* dall'empiria – nel non poter esser più il riflesso della “totalità organica”, bensì di poter anelare esclusivamente alla composizione di una “totalità creata” nella sfera artistica:

«l'arte [...] è perciò stesso divenuta autonoma: essa non è più una copia, poiché ogni modello è scomparso; essa è totalità creata, perché l'unità naturale delle sfere metafisiche s'è infranta per sempre»²⁸.

Nel passaggio al moderno, dunque, in questo nuovo orizzonte di frantumazione, l'arte non si costituisce più, come avveniva per i tempi beati, nell'accoglimento del dato esistente, bensì il suo compito, ora, è quello di poter ricostituire mondi *compiuti*, finiti che, tuttavia – e questo sarà decisivo per la forma romanzo – nella loro costruzione formale autonoma e sensata dovranno richiamare il *caos* ed il non-senso del vivere: L'estetica prende il posto che nell'antichità era occupato dalla metafisica: quello di rendere possibile la totalità. [...] La forma romanzesca esprime la necessità della ricerca di un senso che non può più trovare nella vita stessa, ma si può dare solo nell'opera. [...] Ma, affinché il romanzo raggiunga il suo scopo, «tutte le crepe e gli abissi che la situazione storica porta con sé devono essere inclusi nella raffigurazione e non

26 *Ivi*, p. 270.

27 A. A. Rosa, *L'anima, le forme*, in A. A. Rosa, *Le armi della critica*, cit., p.140.

28 G. Lukács, *Teoria del romanzo*, in G. Lukács, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, cit., p. 271.

devono essere mascherati da mezzi compositivi»²⁹.

All'interno di questa ricostruzione della relazione tra contesto storico e forme, una posizione particolare la assume il mondo cristiano, su cui vale la pena riflettere, nel tentativo di comprendere come questo contesto si relazioni alla questione della *totalità*. La chiesa, infatti, nella visione lukácsiana, è il più grande tentativo di costruzione di una totalità organica in seguito alla decomposizione dei tempi beati: essa, tuttavia, non si costituisce o, meglio, non si può costituire come riproposizione fedele di un'età aurorale, per via dello scarto presente tra tempi storici differenti. Il cristianesimo, infatti, sorge in un mondo che sta disgregando l'*immanenza del senso* del mondo antico e in cui la totalità deve inevitabilmente assumere altre caratteristiche: ciò che si viene a costituire non è più l'armonia della naturale ed immanente empiria – propria dei “tempi beati” – perché il dato di partenza, infatti, ormai, è la frammentarietà del cosmo. Quest'ultima, dunque, deve esser trasposta – e risolta – in un universo *trascendente ordinato* che consenta di abitare l'immanente *come se* esso fosse sensato, dando vita, conseguentemente, ad una nuova e peculiare forma di totalità – «così della Chiesa si fece una nuova polis; [...] il mondo ridivenne un cerchio chiuso, immediatamente coglibile, ridivenne una totalità [...]. L'inafferrabilità e l'eterna inaccessibilità del mondo redento venivano così ravvicinate fino ad una distanza visibile. Il giudizio finale divenne realtà presente, anzi mero componente dell'armonia delle sfere, pensata come già attuata; dovette essere dimenticata la sua vera essenza che vorrebbe il mondo colpito [...] da una ferita che solo il Paracleto potrebbe guarire. Ne è sorta una nuova paradossale grecità: l'estetica è diventata di nuovo metafisica»³⁰. Dante è colui che ha incarnato lo spirito di questo mondo divenuto cristiano – che ha colto e messo in forma questa diversa ricostruzione di una totalità organica. La sua opera, infatti, non potrà più essere l'epopea greca – questo nuovo intero ha già *patito* la disgregazione: la costruzione della sua forma si colloca, dunque, tra epopea e romanzo, tra “immanenza del senso” e “perdita

29 G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura*, cit., pp.26-27. Qui Di Giacomo si riferisce a G. Lukács, *Teoria del romanzo*, più volte citato, p. 293.

30 G. Lukács, *Teoria del romanzo*, in G. Lukács, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, cit., pp. 271-272.

del senso”. La *perdita della totalità*, infatti, è, insieme, presente e ricomposta in un universo *trascendente* in grado di ri-fondare il senso: quest’ultimo, dunque, non si costituisce più nelle forme di un’armonia naturale tra essere umano e cosmo, bensì in un nuovo ordine che si staglia sullo sfondo di una preliminare frammentazione e che, per ri-costituirsi, necessita di chiarificazioni trascendenti il mondano.

La sua opera è una transizione storico-filosofica dalla pura epopea al romanzo. Egli, della vera epopea, conserva la mancanza di distanze e la limitatezza nella loro immanenza compiuta, ma i suoi personaggi sono già individui che si contrappongono [...] a una realtà che li imprigiona, e diventano in questa opposizione personalità vere. [...] La riunione dei due presupposti, quello dell’epica e quello del romanzo, e la loro sintesi in una epopea riposano sulla struttura dualistica del mondo dantesco: la scissione terrena di vita e senso viene superata e riscattata grazie a una coincidenza di vita e senso nella trascendenza presente e vissuta.³¹

Approdiamo così finalmente alla forma romanzo che si lega intimamente alla modernità – il contesto all’interno del quale essa sorge. «La forma romanzo», scrive il giovane Lukács, «è, come nessun’altra, espressione di ciò che, in senso trascendentale, non ha una propria sede»³² e quest’affermazione è associabile a quel modo diverso di configurare la relazione tra spirito e forme proprio dell’epoca moderna: il fatto, cioè, che quest’ultime non si costituiscono più in modo necessario come simbolo di un’epoca – come accadeva per l’epopea – ma che esse, ora, piuttosto, sono approssimazioni costitutivamente incomplete della declinazione dello spirito nel moderno. Quest’ultimo, infatti, non avendo un *luogo definito*, è impossibile da circoscrivere in modo risolutivo. Il romanzo, dunque, è la forma che – pur non corrispondendo in modo compiuto – si avvicina maggiormente ai tratti fondamentali dell’epoca moderna; ed è questa relazione con il contesto a definire e distinguere, in prima istanza, le forme artistiche, ed ora, in particolar modo, a differenziare l’epopea dal romanzo:

31 *Ivi*, p. 300.

32 *Ivi*, p. 274.

«epopea e romanzo, le due obiettivazioni della grande epica, si distinguono l'una dall'altro, non già per i sentimenti dell'artista, bensì per i dati storico-filosofici che s'impongono alla sua creazione»³³.

È il contesto storico – e, conseguentemente, lo spirito di un determinato tempo – a costituirsi come l'elemento discriminante nella relazione tra romanzo ed epopea: essi, infatti, non si distinguono primariamente per lo *stile*, per la modalità di espressione – «ci si atterrebbe ad un criterio superficiale e meramente artistico se si cercasse nel verso e nella prosa gli unici tratti decisivi che permettano di definire epopea e romanzo come generi distinti»³⁴. Anche il verso e la prosa, dunque – e più in generale le varie componenti stilistiche – non precedono il tempo storico bensì ne sono il loro *frutto*. Il verso è proprio dell'epopea in quanto il suo modo di procedere mediante una struttura metrica ed un disegno ritmico si lega al carattere *organico* del cosmo – esso, infatti, non ha il compito di costituire *nuove* totalità, bensì quello di accogliere all'interno di strutture armoniche la totalità di quei tempi beati. Nell'epoca all'interno della quale, invece, si è perduta questa totalità, la prosa diviene il modo di esprimersi più coerente, perché l'opera, infatti, non deve accogliere alcun dato organico, bensì deve tentare di ricostituire l'armonia dissolta: compiere questo significa, conseguentemente, mettere in forma le *peregrinazioni* e gli aneliti in direzione di possibili mete e potenziali riconciliazioni. La prosa, cioè, ha bisogno di svincolarsi dalla struttura metrica armonica propria del verso – carattere fondamentale dell'epopea – il quale invece discende, *naturalmente*, dalla totalità della vita.

La totalità della vita, in quanto esistenza felice, è coordinata secondo un'armonia prestabilita nel verso epico [...]. Il verso non può che apportare un delicato impulso alla fioritura, può solo cingere della corona della libertà ciò che è già libero da tutti i vincoli. Quando, invece, l'azione del poeta è una riesumazione del senso sepolto, quando i suoi eroi si trovano nella necessità di far esplodere anzitutto il loro carcere e conquistare in una dura lotta [...]

33 *Ivi*, p. 289.

34 *Ibidem*.

la patria della libertà [...], allora la potenza del verso non basta a trasformare questa distanza – coprendo l’abisso di un tappeto di fiori, in strada transitabile. [...] In tempi ai quali questa spontaneità non sia più concessa [...] soltanto la prosa può allora comprendere in sé [...] il cammino faticoso e la consacrazione; soltanto la sua adattabilità non soggetta a vincoli e i suoi vincoli senza ritmi colgono con eguale forza [...] la pesantezza originaria e la leggerezza conquistata del mondo che ormai risplende del suo senso immanente scoperto.³⁵

Il romanzo si costituisce dunque come una forma *problematica*: esso deve manifestare nella positività della forma la negatività dell’esistente, e cioè costruire totalità artistiche che, tuttavia, non fuggano, al loro interno, la frantumazione del mondano – «ogni forma [...] deve in qualche modo essere positiva. Il paradosso del romanzo rivela il suo carattere molto problematico nel fatto che la situazione del mondo e il genere di uomo che meglio rispondono alle sue esigenze formali – per le quali esso è l’unica forma adeguata – pongono la sua strutturazione di fronte a compiti quasi insolubili»³⁶. Il romanzo viene alla luce, quindi, in modo *paradossale* – suo compito è quello di tenere insieme ciò che è antitetico: “immanenza del senso” dell’opera e non-sensatezza del vivere, “totalità creata” nell’arte e “frantumazione della totalità” nel cosmo. Per approdare a questa «sintesi antitetica»³⁷ – una sintesi artistica che tenga in sé la componente antitetica dell’empiria – esso deve fuggire, principalmente, da due pericoli, che tendono a subordinare uno di questi due poli: quello della sintesi o quello dell’antitesi. Nel primo caso – la subordinazione del lato della sintesi a quello dell’antitesi – l’opera corre il pericolo di rivelare, in modo spontaneo, l’insensatezza del cosmo: questo significa l’impossibilità di mediare la negatività dell’empiria nella sintesi dell’opera, il che si traduce, in una formula, nella perdita di sensatezza della forma – «il pericolo che l’incoerenza del mondo appaia brutalmente, sopprimendo l’immanenza del senso quale è richiesta dalla forma»³⁸. Il pericolo opposto – la subordinazione dell’antitesi

35 *Ivi*, p. 291.

36 *Ivi*, p. 350.

37 E. Matassi, *Il giovane Lukács Saggio e sistema*, Mimesis, Milano-Udine 2011, p.137.

38 G. Lukács, *Teoria del romanzo*, in G. Lukács, *L’anima e le forme. Teoria del romanzo*, cit., pp. 302-303.

ad un'integrale riconciliazione – è quello di costruire sintesi definitive che fuggano e, dunque, non medino al proprio interno la frammentarietà da cui si originano: il che si traduce, con le parole del filosofo ungherese, nel rischio «che il troppo vivo desiderio di vedere la dissonanza risolta, accettata e celata nelle forme induca a una conclusione affrettata che dissolve la forma in disparata eterogeneità»³⁹. Il romanzo, dunque, ha la possibilità di divenire forma compiuta esclusivamente nel momento in cui convivono al suo interno sensatezza dell'opera e insensatezza del mondo – quando *limiti*, confini e totalità artistiche traggono origine, e includono in sé, l'assenza di elementi armonici presenti all'interno del mondano:

«l'immanenza del senso, imposta dalla forma, deriva proprio dall'andare fino in fondo e senza alcun riguardo nello svelamento della sua assenza»⁴⁰.

Insomma, il romanzo, se è vero romanzo, deve rivelare nel suo darsi, contemporaneamente, la sensatezza e l'insensatezza, la compiutezza e la frantumazione, la finitezza della forma e la caoticità del vivere:

«il romanzo [...] deve rivelare il non-senso del mondo abbandonato da Dio attraverso quel senso che è la forma in quanto composizione. [...] Il romanzo infatti è forma solo in quanto rimanda dal suo interno a un non-senso che rende quella forma sempre incompiuta. Di conseguenza in esso la totalità è data e insieme tolta»⁴¹.

Il romanzo, quindi, anche riguardo questo aspetto, si costituisce come un'*eccezione* all'interno delle forme artistiche, perché quella dissonanza *eterna* propria della relazione che si istituisce tra arte e vita, tra opera ed empiria – il fatto, cioè, che «l'arte, in rapporto alla vita, [sia] sempre un nonostante»⁴²

39 *Ivi*, p. 303.

40 *Ibidem*.

41 G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura*, cit., p.27.

42 G. Lukács, *Teoria del romanzo*, in G. Lukács, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, cit., p. 303.

– non è più «qualcosa che precede il dar forma» bensì «è la forma stessa»⁴³. Dissonante non è solo la relazione che si istituisce tra arte e vita – dissonante, nel romanzo, è la costruzione artistica stessa. Il romanzo, in conclusione, si può definire come una forma che si costituisce esprimendo il divenire eterogeno: una forma, dunque, che rivela i caratteri di chiusura, finitezza e compiutezza artistica tramite la messa in opera della *processualità* e dell'apertura alla molteplicità propria del cosmo moderno.

La problematica e l'incompiutezza normativa del romanzo ne fanno una forma storico-filosofica genuina, la quale perviene [...] al proprio sostrato, alla vera situazione attuale dello spirito [...]; in quanto forma esso costituisce un equilibrio mobile, ma sicuro, tra il divenire e l'essere; in quanto idea del divenire, esso diviene situazione, stato, e così, facendosi essere normativo del divenire, si supera: «iniziata è la vita, compiuto è il viaggio».⁴⁴

Ulteriori caratteri fondamentali, costituenti una *costellazione* di tematiche affini, per la comprensione del romanzo moderno sono i seguenti: “mondo contingente”, “individuo problematico” e “produttività dello spirito”. Il mondo contingente è il mondo senz'ordine – privo di necessità – all'interno del quale a tutte le possibilità esistenziali è attribuito lo stesso valore e in cui, dunque, in luogo di una totalità che si muove organicamente ed è in grado di orientare il cosmo, si rivela, piuttosto, la radicale *frammentazione*. È questa la casa – il luogo proprio – dell'individuo problematico: questi è impossibilitato a riconoscersi naturalmente ed armonicamente nel cosmo, i suoi sono aneliti struggenti alla disperata ricerca di compimenti perduti. I suoi fini, le sue mete, sembrano irraggiungibili ed anche quando ci si approssima ad essi è impossibile fuggire quello sfondo di costitutiva manchevolezza:

«mondo contingente e individuo problematico sono realtà che si condizionano reciprocamente. Quando l'individuo non è problematico, le sue mete gli son date con una evidenza immediata e il mondo [...] non può [...] mai minacciarlo di un serio pericolo interno. Il pericolo si manifesta soltanto a partire dal

43 *Ibidem*.

44 *Ivi*, p. 304.

momento in cui il mondo ha perso contatto con le idee, allorché queste diventano [...] ideali. Per il fatto che le idee vengono poste come inaccessibili [...] l'individuo perde il carattere immediatamente organico che ne faceva una realtà non problematica»⁴⁵.

Mondo contingente ed individuo problematico, a loro volta, si costituiscono in stretto legame con i profondi mutamenti dello *spirito*: per spirito, qui, non si intende una realtà astratta e trascendente che precede i mutamenti che avvengono all'interno della realtà, bensì il modo proprio delle epoche di configurarsi e strutturarsi – in conclusione, un principio che è insieme *rivelazione* e *riflesso* dei cambiamenti mondani. Per tali motivi, questi elementi del romanzo non sono scindibili nell'interpretazione del testo – essi, infatti, si condizionano reciprocamente: la produttività dello spirito rivela quel carattere di non-necessità, di estrema libertà dello spirito che spezza il *mondo chiuso* – il cosmo di necessità – proprio dei tempi antichi, ma che, al contempo, rende impossibile per l'individuo problematico ritrovare una totalità all'interno della quale spontaneamente riconoscersi.

Lukács arriva ad una perfetta descrizione del fenomeno, che potremmo riassumere in questi termini: la produttività dello spirito è alla base del problematicismo moderno, ed esprime quindi ed insieme riflette la crisi esistenziale ed artistica dei nostri tempi.⁴⁶ Ora, come si esprime, all'interno della realtà empirica, questa separazione tra essere umano e cosmo che abbiamo definito nei termini della relazione tra mondo contingente ed individuo problematico? Prima di tutto, nel fatto che le strutture mondane costruite dall'essere umano sono divenute, con il passare del tempo, ad esso estranee e che, dunque, tra essere umano e polis si è costituita una frattura: il mondo delle istituzioni non è più foriero di senso per gli individui che vi abitano, bensì espressione della più profonda alienazione – esso si è tramutato, cioè, in un mondo *convenzionale* separato dalle esigenze dell'anima e, ancora, in una *seconda natura* terribilmente lontana dagli aneliti del singolo:

⁴⁵ *Ivi*, p. 308.

⁴⁶ A. A. Rosa, *L'anima, le forme*, in A. A. Rosa, *Le armi della critica*, cit., p.144.

«le strutture che l'anima scopre nel corso del suo umanarsi, in quanto sostrato e supporto della sua attività tra gli uomini, perdono il loro evidente radicamento nelle necessità sovraindividuali e normative. [...] Esse danno forma al mondo della convenzione: un mondo alla cui onnipotenza non sfugge che il più profondo recesso dell'anima; [...] questo mondo è una seconda natura; al pari della prima non può essere definito che come sistema di necessità constatate, ma il cui senso rimane estraneo»⁴⁷.

L'estraneità tra essere umano e cosmo si declina, quindi, innanzitutto, nell'essere sociale e nella scissione tra individuo problematico e polis, tra anima ed istituzioni:

la «comunità si costituisce come corpo estraneo – il mondo circostante auto-creato non è più per l'uomo una casa natale, bensì un carcere»⁴⁸.

Nel concetto di legge sono condensate e portate alla luce tutte queste contraddizioni: la legge è la norma creata dall'uomo che finisce, tuttavia, per dominarlo – un principio che ordina il mondo, ma costruito in modo tale da rivelarsi separato dalle necessità degli individui. La norma diviene, conseguentemente, un universale astratto dai *singoli* particolari, assumendo i caratteri della potenza dominatrice che si allontana – e si aliena – sempre più dagli struggenti aneliti dell'anima moderna. «Ove le strutture non appaiono più semplicemente come concentrazione e condensazione delle interiorità [...] per poter sussistere esse devono acquistare una potenza capace di dominare ciecamente, indiscriminatamente e senza eccezioni, gli uomini. E a ciò che conoscono di questa potenza che li soggioga, gli uomini danno il nome di leggi, e, attraverso questo concetto di legge, l'orrore della onnipotenza e universalità di questa diviene, per la coscienza, la logica sublime ed esaltante di una necessità inumana, eterna ed immutabile. La natura delle leggi [...] presuppone l'impossibilità di raggiungere una sostanza significativa, l'impossibilità per il

47 G. Lukács, *Teoria del romanzo*, in G. Lukács, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, cit., pp. 294-295.

48 *Ivi*, p. 296.

soggetto di trovare un oggetto costitutivo a lui adeguato».⁴⁹

Il romanzo, dunque, si può definire come quella forma che tende alla *chiarificazione* dell'individuo problematico – la messa in opera di quel processo proprio dell'anima moderna che dovrebbe guidarla «dall'oscuro asservimento ad una realtà eterogenea puramente esistente e priva di qualsiasi significato per l'individuo [...] ad una chiara conoscenza di sé»⁵⁰. Ma anche sotto questo specifico aspetto – e cioè riguardo la possibile risoluzione dell'individuo problematico – si rivela il carattere *dualistico* della forma romanzesca: quest'ultima, infatti, è costruita in modo tale che l'individuo possa render chiaro il suo costitutivo esser problematico – che egli, dunque, possa pervenire a una consapevolezza di sé – ma tale possibile riconciliazione non ha mai la possibilità di superare, definitivamente, quell'antitesi da cui il processo ha tratto origine:

«la scissione tra essere e dover essere non è soppressa, né può esser abolita, neppure nella sfera in cui quella scissione ha luogo, nella vita del romanzo»⁵¹.

Ritorna, dunque, quella compresenza di sensatezza ed insensatezza – il romanzo come *sintesi antitetica* – tale per cui ci si può solo approssimare alla compiutezza e, tuttavia, mai rivelarla definitivamente:

«è soltanto raggiungibile un massimo di avvicinamento, una irradiazione, molto profonda ed intensa, dell'uomo, prodotta dal senso della sua vita»⁵².

Questa vicinanza al senso, infatti, si deve legare, simultaneamente, in quella stessa forma, alla messa in opera dell'insuperabilità delle crepe e degli abissi mondani: e cioè, con le parole di Di Giacomo, alla costitutiva «incapacità del romanziere a redimere l'insensatezza del mondo»⁵³.

49 *Ivi*, p. 297.

50 *Ivi*, p. 310.

51 *Ibidem*.

52 *Ibidem*.

53 G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura*, cit., p.32.

Inoltre, il romanzo esprime una mutata relazione con le divinità, sintetizzabile, a una prima istanza, nell'assenza di quella naturale armonia tra esseri umani, cosmo e dei:

«il romanzo è l'epopea di un mondo abbandonato dagli dei»⁵⁴.

Questa condizione propriamente moderna è radicalmente differente rispetto allo stato dei *tempi beati*, all'interno dei quali, invece, tra questi elementi vi era necessario accordo: gli esseri umani, cioè, muovevano i loro passi in strade tracciate dalle divinità e anche quando, nelle vicende mondane, sembravano esser perduti o abbandonati dai loro consimili, continuavano a poggiare, nonostante tutto, su fondamenta solide che, in qualsiasi caso, avrebbero ricostruito le vie del cammino – «gli eroi della giovinezza sono accompagnati nel loro cammino dagli dei stessi [...]. Da qui la profonda sicurezza del loro cammino; essi possono, abbandonati da tutti, versare su isole deserte lacrime di desolazione; possono, nel più profondo smarrimento della cecità, spingersi barcollanti sino alle porte dell'inferno; essi sono sempre circondati da questa atmosfera di sicurezza; quella del dio che indica la via all'eroe e lo precede nel cammino»⁵⁵. Il romanzo invece si origina in un periodo di *transizione*: gli antichi dei che guidavano il cosmo – in armonia con l'umano – si sono dileguati e di nuove divinità tese a re-instaurare un nuovo patto con l'esistente non vi è traccia. È in questo spazio vuoto che sorgono i *demoni* la cui «potenza è [sì] efficace e vivente» e, tuttavia, «essa non penetra più, o non penetra ancora, il mondo»⁵⁶: nel mondo «abitato da demoni» l'empiria abbandona, dunque, ogni dialogo con il trascendente, perché quest'ultimo, nella sua nuova forma demoniaca, non coopera più all'indicazione di vie percorribili e alla costruzione dell'immanenza del senso – «dal punto di vista della coerenza di senso e delle concatenazioni di causalità che il mondo ha ricevuto [...] l'affaccendarsi del

54 G. Lukács, *Teoria del romanzo*, in G. Lukács, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, cit., p. 319.

55 *Ivi*, p. 317.

56 *Ivi*, p. 317.

demone stesso appare come puro non-senso»⁵⁷. Inoltre – a dimostrazione della stretta correlazione tra gli elementi fondamentali che caratterizzano la forma romanzo – il principio demonico si lega, intimamente, all'intreccio dell'opera ed alla caratterizzazione dei suoi personaggi fondamentali:

«la psicologia dell'eroe del romanzo è il “demonico”; l'oggettività del romanzo è la constatazione [...] che il senso non può interamente penetrare la realtà»⁵⁸.

Questo significa che l'introduzione del *demonico* si traduce nell'abbandono del mondano a se stesso e nel fatto, di conseguenza, che l'eroe – non avendo più possibilità di sentieri tracciati – debba, ora, vagare, avvicinare l'interiorità all'avventura, nel tentativo di ritrovare, in queste ricerche, la propria *essenza perduta*: suo compito resta, dunque, quello di chiarire il proprio essere problematico.

Il sentimento del romanzo è la virilità matura, e la struttura caratterizzante la sua materia è la sua modalità discreta, discontinua, è l'aprirsi l'una all'altra di interiorità ed avventura. «I got to prove my soul», dichiara il Paracelso di Browning [...]. Il romanzo è la forma dell'avventura, il valore proprio dell'interiorità; il suo contenuto è la storia dell'anima che si mette in cammino per conoscere se stessa, che cerca l'avventura per mettersi, attraverso di questa, alla prova, e dopo essersi verificata in essa, ritrovarvi la propria essenza.⁵⁹

Al principio demonico che abita questo mondo si associa, strettamente, un ulteriore carattere fondamentale della forma romanzo: l'*ironia*. Quest'ultima costituisce lo sfondo di quei tratti del romanzo sopra discussi – «epopea di un mondo abbandonato dagli dei, sintesi antitetica»: l'ironia, infatti, è la consapevolezza dell'impossibilità di approdo ad una definitiva sensatezza, il venire a coscienza, da parte degli abitanti del moderno ed in particolar modo del romanziere, dell'assenza di divinità che direzionino e, dunque, della conseguente impossibilità di approdare a mete che non contengano, al loro interno, anche aneliti e struggerimenti – «l'ironia dello scrittore è il misticismo negativo dei tempi che non hanno dei: una *docta ignorantia* di fronte al senso;

⁵⁷ *Ivi*, pp. 317-318.

⁵⁸ *Ivi*, p. 319.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 319-320.

[...] la profonda certezza, esprimibile soltanto coi mezzi della creazione artistica: quella di avere realmente raggiunto, scorto e colto, in questo non-voler-sapere e non-poter-sapere, il termine ultimo, la vera sostanza, il dio presente ed inesistente. Perciò l'ironia è l'obiettività del romanzo»⁶⁰. L'ironia, all'interno del romanzo, significa, dunque, scissione costitutiva della sua forma in due realtà antitetiche, entrambe presenti – «il soggetto normativo e creatore si dissocia in due soggettività»⁶¹: la prima è alla ricerca della totalità perduta e quindi procede nel tentativo di ricostituire nuove armonie tra anima e cosmo, interiorità e divinità, la seconda, invece, riconosce l'impossibilità di questa prima realtà, e cioè riconosce l'impossibilità di approdare ad orizzonti definitivi e sensi compiuti. Il carattere proprio dell'ironia risiede, dunque, nella consapevolezza di questa *duplice realtà*: nel fatto, cioè, che la ricerca del senso – nella moderna epoca – è accompagnata dall'impossibilità del suo compimento e, viceversa, che la contezza dell'impossibilità di definitive armonie non significa, tuttavia, l'abbandono di questa eterna ricerca. Entrambe le realtà – seppur in contrasto – convivono nel romanzo; chiarificatrici, a questo proposito, sono le parole del filosofo Giuseppe Di Giacomo:

«L'ironia dello scrittore e la sua duplice etica: la prima considera il non-senso del mondo come superabile, la seconda invece riconosce l'inermità di ogni sforzo e conferma l'insuperabilità del non-senso. [...] Essa svela il senso del non-senso, si abbandona a dio in un mondo senza Dio, sente l'esigenza della totalità proprio nel momento nel quale ha radicalizzato la contingenza [...]. L'ironia è [...] insieme utopica e impotente [...]. È duplice e contraddittoria, insieme distruttrice e creatrice di speranze».⁶²

Dopo aver esaminato i caratteri generali della forma romanzo, si deve ora *andare a vedere* in che modo si configuri e si declini – e cioè in quali specifici tipi si possa classificare. L'elemento unificante i vari romanzi è, come abbiamo visto, il loro originarsi nell'assenza di armonia tra esseri umani, cosmo e divinità

60 *Ivi*, p. 321.

61 *Ivi*, p. 305.

62 G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura*, cit., p. 35.

e, dunque, nell'impossibilità per gli individui di ritrovare il proprio luogo nel cosmo: con le parole di Lukács – «nella inadeguatezza tra anima e opera, tra interiorità e avventura»⁶³. Ora, questa iniziale e costitutiva scissione – scrive il filosofo ungherese – si può articolare «*grosso modo* [in] due tipi: l'anima è più ristretta o più ampia rispetto al mondo esterno che le è dato come proscenio e sostrato delle sue azioni»⁶⁴. L'inadeguatezza di primo tipo – e cioè la restrizione dell'anima rispetto al mondo esterno – è sintetizzata dal filosofo ungherese con la formula di 'idealismo astratto'. Proprio di questo tipo di romanzo è la velleità di compimento, e cioè l'infondata aspettativa che vi sia, ancora, possibilità di riconoscimento all'interno del cosmo e che l'individuo possa agire armonicamente in esso: l'anima, dunque, è più ristretta rispetto al mondo esterno perché non ne comprende la sua attuale costituzione, il suo predisporre in modo *inospitale* per l'azione degli eroi – «è l'intenzione che [...] nella fede più genuina e incrollabile, deduce dal dover essere dell'idea la necessità della sua esistenza»⁶⁵. Anima e mondo, interiorità ed azione, nell'intreccio di questo tipo di romanzo, non dialogano più, costituendosi, piuttosto, in una profonda dissonanza – «tra la sfera dell'anima e quella dell'azione [...] non c'è più nulla in comune»⁶⁶ – e questo perché l'individuo, sicuro della propria verità, tende a far coincidere certezze individuali e certezze cosmiche: l'anima propria dell'idealismo astratto, dunque, non anela, non dispera, non mette in discussione la propria indubitabile essenza, non arricchisce di nuovi contenuti la propria interiorità – «in essa non può emergere alcun dubbio, alcun bisogno di ricerca, alcuna disperazione, [...] l'anima nella sua intima certezza non può essere scossa da nulla, ma questo è dovuto solo al fatto che in questo mondo di certezza essa è incarcerata, al fatto che essa non è capace di vivere alcuna esperienza»⁶⁷. Insomma, in questo tipo di romanzo non vi è possibilità di raccoglimento nella propria interiorità – l'anima ritiene di esser ancora parte dei tempi beati e non

63 G. Lukács, *Teoria del romanzo*, in G. Lukács., *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, cit., p. 327.

64 *Ivi*, p. 327.

65 *Ivi*, pp. 327-328.

66 *Ivi*, p. 329.

67 *Ibidem*.

può, quindi, che agire e tentare il riconoscimento in un cosmo che crede tuttora costruito a sua misura:

«la completa mancanza di una problematica interiormente vissuta trasforma l'anima in pura attività. Dal momento che essa riposa in se stessa [...] qualsiasi suo moto non può che essere un'azione volta all'esterno. Un uomo siffatto non può [...] che essere un avventuriero»⁶⁸.

Il mondo nella quale, tuttavia, tale individuo si ritrova ad agire è frantumazione, *caos*, insensatezza: esso non può accogliere in alcun modo la richiesta di armonia delle azioni dell'avventuriero. Quest'ultimo, dunque, agisce sottoposto ad un continuo scacco: è sbarrata, per esso, la via delle totalità organiche e, tuttavia, la sua anima, anche di fronte al fallimento, non è in grado di dubitare – certa della sua verità, continua ad agire *come se* il mondo corrisponda alle costruzioni delle proprie idee. L'avventuriero continua-ad-operare immemore di ogni sconfitta – l'intreccio dell'idealismo astratto si avvicina, dunque, ai caratteri della follia e dell'alienazione: l'anima risorge, ciclicamente, con quella stessa illusione di compiersi in seguito a qualsiasi fallimento – le azioni dell'individuo continuano-a-ripetersi con le medesime velleità.

L'anima dell'eroe è un'anima che riposa, chiusa e in sé compiuta, come un'opera d'arte o una divinità; ma questa modalità della sua essenza può esprimersi nel mondo esterno soltanto in avventure inadeguate le quali [...] non possiedono in sé alcuna forza di confutazione. Per cui il massimo di senso raggiunto con l'esperienza vissuta diviene il massimo di non-senso: la sublimità diventa follia, monomania. E questa struttura dell'anima non può non portare alla totale atomizzazione dell'insieme delle possibili azioni. [...] Accade così che la rigidità della psicologia e il carattere dell'azione, atomizzata in avventure isolate, si condizionino a vicenda e mettano chiaramente in luce il pericolo relativo a questa forma di romanzo: cattiva infinitezza e astrattezza.⁶⁹

Don Chisciotte è l'opera esemplificativa dell'*idealismo astratto* ed è

68 *Ivi*, pp. 329-330.

69 G. Lukács, *Teoria del romanzo*, in G. Lukács, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, cit., pp. 330-331.

Cervantes, il suo autore, ad aver colto dunque lo spirito del tempo e condotto a forma ciò che l'epoca preparava ed invocava: egli diviene così – nelle parole di Lukács – «il visionario intuitivo di un momento storico-filosofico destinato a non ripetersi mai più»⁷⁰. Il Don Chisciotte sorge agli inizi del 1600 in un periodo di decadenza dei poemi cavallereschi – un momento in cui le nuove opere realizzate sono ormai divenute esanimi, aride, non più in grado di cogliere il contemporaneo momento storico-filosofico e mutatesi, ormai, in composizioni epigonali del tempo che fu:

«il *Don Chisciotte* [è] stato concepito come parodia dei romanzi cavallereschi [...]. Il romanzo cavalleresco s'era assoggettato alla sorte di ogni epica la quale, muovendo da elementi unicamente formali, volesse [...] continuare una forma anche dopo che la dialettica storico-filosofica aveva fatto giustizia delle condizioni trascendentali della sua esistenza; [...] le sue forme [...] dovevano necessariamente atrofizzarsi»⁷¹.

Insomma, il Don Chisciotte nasce in una fase discendente – composta da opere di esiguo valore – di un'importante e rilevante tradizione che era stata in grado di cogliere, in passato, lo spirito del tempo: i poemi cavallereschi, infatti, nella loro forma massima – e non nei loro mediocri epigoni – erano il prodotto della ricostituzione storica di una totalità da parte del mondo cristiano, l'*epopea* di un'età in cui un nuovo principio ordinava possibili unità:

«l'epica cavalleresca del Medioevo, esempio straordinario della forma di romanzo possibile in un'epoca in cui la certezza teistica aveva reso possibile e necessaria un'epopea»⁷².

Cervantes, dunque, è colui che ha colto la disgregazione del mondo cristiano, che ha afferrato la crisi del cristianesimo come principio regolativo del cosmo, colui che ha compreso, in modo visionario, che nell'attuale situazione storico-

70 *Ivi*, p. 360.

71 *Ivi*, p. 331.

72 *Ibidem*.

filosofica vi era la necessità di differenti forme: opere all'interno delle quali si doveva rivelare l'insensatezza del mondo, la frantumazione della totalità e in cui, dunque, ciò che doveva restare era, piuttosto, quel tentativo disperato – fino alle soglie della follia – da parte dell'individuo di ricostituire quella organicità perduta partendo dal proprio sé, di continuare-ad-agire *come se* ancora fosse possibile ritrovare quell'armonia tra essere umano, cosmo e divinità. Il Don Chisciotte si può considerare quindi tra i primi grandi romanzi in quanto espressione del periodo di transizione da una totalità a una totalità perduta: un tempo disperato in cui gli individui tentano le più disparate vie singolari al fine di continuare a credere, *assurdamente*, che quel mondo armonico non sia mai stato perduto.

Questo primo grande romanzo della letteratura universale si pone all'inizio del tempo in cui il dio del cristianesimo incomincia ad abbandonare il mondo; in cui l'uomo diviene solitario e può trovare il senso e la sostanza soltanto nella propria anima, la quale non ha mai avuto patria; in cui il mondo [...] è dato in premio all'immanenza del proprio non-senso [...]. Cervantes vive nel periodo dell'ultimo [...] disperato misticismo, il periodo del fanatico tentativo, compiuto dalla religione in declino, di rinnovarsi a partire da se stessa [...]. Questo è il periodo del demonismo scatenato, della grande confusione dei valori all'interno di un sistema di valori ancora sussistente. E Cervantes, cristiano credente e patriota ingenuo e leale, ha colto [...] l'essenza più profonda di questa problematica demoniaca: cioè, la necessità dell'eroismo più puro di divenire qualcosa di grottesco e della fede più ferma di tramutarsi in follia, qualora le vie che conducono alla loro patria trascendentale siano divenute impraticabili.⁷³

All'idealismo astratto segue – nell'evoluzione storico-filosofica – l'altro tipo di romanzo: quello in cui l'anima si rivela come più ampia rispetto ai destini del mondo esterno, «il romanticismo della disillusione». Ricapitolando, dunque, il giovane Lukács indica, orientativamente, due grandi linee del romanzo moderno e, tuttavia, queste non sembrano procedere parallelamente: la seconda, infatti, sembra, in qualche modo, seguire la prima, rispondere ad

73 G. Lukács, *Teoria del romanzo*, in G. Lukács, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, cit., pp. 333-334.

analoghe problematiche ma da una postura differente, sorgendo in uno stadio temporale successivo. Il *romanticismo della disillusione* è successivo, infatti, a quella lotta – necessariamente fallimentare – tra individuo e cosmo propria dell'*idealismo astratto* ed è successivo, dunque, agli estremi tentativi – sconfitti in partenza – di ricostituire l'armonia tra umano e divino traendo origine dal proprio essere come verità. Il secondo tipo di romanzo ha abbandonato le velleità del Don Chisciotte, esso non mette in forma il processo del fallimento – quest'ultimo, ora, costituisce, piuttosto, la base di partenza dell'intreccio:

«il fallimento della soggettività rispetto al mondo esterno non è il dato rivelato nel corso dell'azione, ma il presupposto di essa»⁷⁴.

Non è altro che questo il significato ultimo del considerare l'anima più ampia rispetto ai destini del mondo esterno, il fatto, cioè, che essa – consapevole dell'ineluttabile frantumazione della totalità – non ritiene più che il mondo sia costruito a sua misura e, quindi, riflette su se stessa ed accresce se stessa in modo indipendente e autonomo dal destino del cosmo: l'anima, impossibilitata ad abitare la realtà esterna, tende alla creazione di un proprio microcosmo separato. Non ci troviamo più, quindi, di fronte a un conflitto tra anima e mondo, sì destinato alla sconfitta, ma che traeva origine dall'anelito ad una loro unificazione; il contrasto, piuttosto, nel romanticismo della disillusione, è tra due mondi da principio separati – il mondo dell'anima ed il mondo della realtà esterna:

«non si tratta più di un *a priori* astratto nei confronti della vita, un *a priori* che pretenda di realizzarsi attraverso le azioni e i cui conflitti col mondo esterno forniscono l'argomento del romanzo, bensì di una realtà puramente interiore [...] che entra in concorrenza con la realtà esterna, possiede una vita propria, [...] e il cui fallimento nel tentativo di tradurre in realtà questa pretesa costituisce l'oggetto stesso dell'opera»⁷⁵.

74 M. Cometa, nota 34, in G. Lukács, *Manoscritto Dostoevskij*, SE, Milano 2012, p. 91.

75 G. Lukács, *Teoria del romanzo*, in G. Lukács, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, cit., p. 343.

Questo contribuisce a mutare, in modo profondo, l'intreccio del romanzo: non vi sono più anime, che nell'avventura, tentano di ritrovare se stesse – come nell'idealismo astratto – bensì anime che hanno, ormai, definitivamente ripiegato al proprio interno, la cui postura di fronte al mondo è quella della passività, della rassegnazione, che credono, insomma, che le sole possibili approssimazioni di senso siano ritrovabili esclusivamente all'interno del proprio singolare microcosmo. Ciò comporta che in luogo di folli contese tra individui e cosmo si ritrovino, ora, riflessioni sui propri stati d'animo e che in luogo di avventure si mettano in forma, piuttosto, pensieri interiorizzati:

«dissoluzione della forma in una successione nebulosa e informe di stati d'animo e riflessioni su stati d'animo, la sostituzione dell'intreccio concretamente strutturato con l'analisi psicologica»⁷⁶.

Il mondo esterno, infatti, ha perduto ogni sua dimensione di sensatezza: si rivela impossibile agire all'interno di esso e non si deve tentare neanche l'ultimo disperato tentativo di avvicinamento. Ora, infatti, il fallimento è alla base dello sviluppo del romanzo: il mondo esterno si costituisce, nel romanticismo della disillusione, come «mondo delle convenzioni, seconda natura separata» impossibilitata ad istituire alcun dialogo con le diverse esigenze dell'anima moderna. L'individuo, dunque – separato dal mondo – si costruisce un proprio microcosmo all'interno del quale abitare con le sue specifiche leggi, con i suoi principi soggettivi: è solamente qui – al proprio interno – che si può andare alla ricerca del massimo di senso nella frantumazione mondana. Significativo, a tal proposito, un estratto della poesia del francese Henri Franck riportato dal giovane Lukács:

«Si l'arche est vide où tu pensais trouver ta loi,/ Rien n'est réel que ta danse:/ Puisqu'elle n'a pas d'objet, elle est impérissable./ Dans pour le désert et dans l'espace»⁷⁷.

⁷⁶ *Ivi*, p. 344.

⁷⁷ *Ivi*, p. 348. «Se vuota è l'arca dove pensavi di trovare la tua legge,/ Nulla è reale se non la tua danza:/ non avendo oggetto, è imperitura./ Danza per il deserto e danza lo spazio» (Nota del

Ma tale possibilità di ri-costituzione di un mondo, seppur individuale, non è scindibile da un sentimento di rinuncia, di consapevolezza della ‘perdita di una totalità’: questo significa che quel microcosmo non è in grado di compiersi, di costituirsi, fino in fondo, come un luogo ospitale – ed è in questo specifico tratto che affiora l’elemento della disillusione. La costruzione di un mondo all’interno della propria anima non significa che esso si possa sostituire – superandolo – al mondo esterno: qualsiasi avvicinamento al senso, anche individuale, non è mai definitivamente riconciliante. L’elemento *negativo* – e cioè la scissione tra anima e mondo, individuo e storia – continua ad esercitare i suoi vincoli.

L’interiorità cui vien negata ogni possibilità di agire al di fuori di se stessa, si raccoglie al proprio interno, senza tuttavia rinunciare definitivamente a ciò che ha perduto per sempre; poiché, anche quando lo volesse, la vita le nega ogni soddisfazione del genere: la vita le impone lotte e, con esse, inevitabili sconfitte, previste dal poeta, presentite dall’eroe.⁷⁸

È a questo punto dell’esposizione di *Teoria del romanzo* – e cioè nell’analisi del romanticismo della disillusione – che Lukács affronta un ulteriore elemento fondamentale per la comprensione della forma romanzo: la temporalità, la quale, nell’interpretazione del filosofo ungherese, è legata alla *modernità* e, dunque, solo nella forma romanzo ha la possibilità di venire compiutamente alla luce. Il tempo nel suo effettivo scorrere – ‘il tempo reale’, il tempo come *durata* – è proprio, infatti, di un mondo in cui si separano, definitivamente, idea e realtà, essere umano e cosmo: è qui, infatti, che il concetto di temporalità affiora in tutta la sua forza come simbolo di una necessaria scissione e di un’impossibile riconciliazione – il divenire come frantumatore di qualsiasi sintesi. Non che nel *bel mondo* delle epopee non sia presente lo scorrere del tempo – il passare degli anni – ma quest’ultimo, tuttavia, non tendeva ad esprimere la concreta durata, la forza diveniente, bensì aiutava a conferire un determinato valore alle imprese, e cioè a rivelare qualcosa che aveva a che fare, prima di tutto, con la qualità dei caratteri:

traduttore Vito Messina).

⁷⁸ *Ivi*, p. 349

«l'epopea sembra conoscere la durata del tempo [...] però questo tempo non ha più realtà, [...] uomini e destini non ne sono toccati; il tempo non possiede nessuna mobilità propria e la sua funzione è soltanto di esprimere, in modo da renderla percettibile, la grandezza di un'impresa o di una tensione»⁷⁹.

Il concetto di tempo, dunque – come gli altri caratteri fondamentali della forma romanzo – si comprende esaminando il contesto in cui esso sorge, il suo specifico momento storico-filosofico: esso viene alla luce in un mondo che ha perduto la totalità, da cui è assente l'orizzonte di un'immanenza del senso e in cui, conseguentemente, prende la scena quella forza diveniente tesa a spezzare le possibili unificazioni. Nell'epopea, invece, l'assenza del tempo significava – in una formula – l'armonia di vivere ed eterno.

Il tempo non può diventare costitutivo prima che il legame con la patria trascendentale venga sciolto. [...] Nell'epopea, l'immanenza del senso nella vita è così forte da sopprimere il tempo: la vita accede all'eternità in quanto vita [...]. Nel romanzo, senso e vita si separano e, con essi, essenza e temporalità; si potrebbe quasi dire che, nei suoi aspetti più intimi, l'intera azione del romanzo non sia che una lotta contro la potenza del tempo.

L'elemento che si deve ora sottolineare è come questo tempo inesorabile – impossibile da ordinare o direzionare – riveli, al proprio interno, alcune possibili “esperienze della temporalità”, in grado di poter avvicinare tale flusso ad una dimensione di sensatezza: anche, quindi, per quanto riguarda la concezione della temporalità, antitesi e possibilità di riconciliazione si costituiscono congiuntamente. Vi è, infatti – pur all'interno di questa ineluttabile linea – la possibilità di riflettere sul tempo, di pensare temporalmente: di costruire, cioè, delle possibili unità che siano in grado di ricomporre il flusso e donare sensatezza al diveniente – «rimane vivo un sentimento di rassegnazione: è ben necessario che tutto questo da qualche parte provenga e in qualche parte si diriga»⁸⁰. Queste “esperienze della temporalità” in grado di ricostruire possibili approssimazioni di senso sono, per il giovane Lukács, la speranza e il ricordo: esse permettono

79 *Ivi*, p. 352.

80 *Ivi*, p. 354.

di separarsi da un divenire legato, intimamente, alla frantumazione del cosmo e di ricostituire possibili punti di contatto tra il vivere e l'immanenza del senso – «esperienze temporali che sono anche vittorie sul tempo: visione sinottica della vita come unità trascorsa *ante rem* e sua comprensione sinottica *post rem*. Sebbene queste esperienze siano condannate alla soggettività e alla riflessività, cionondimeno non si può loro negare la capacità creativa di comprendere il senso; sono queste le esperienze che, in un mondo abbandonato da dio, creano tra la vita e l'essenza il massimo possibile di prossimità»⁸¹. È ne *L'educazione sentimentale* di Flaubert che il filosofo ungherese ritrova l'incarnazione di questa concezione della temporalità: questo romanzo si costituisce, dunque, come il testo simbolo del romanticismo della disillusione, come il *Don Chisciotte* lo era, invece, per l'idealismo astratto. L'opera si costituisce come impossibilitata a pervenire a una costruzione coerente e finita – «la scomposizione della realtà esterna in elementi eterogenei, frammentari»⁸² – e, tuttavia, la messa in forma di questa insensatezza si accompagna alla possibilità di ricostruzione di strutture di sensatezza all'interno di quelle esperienze autentiche di temporalità sopra menzionate: anche in questo caso, i due poli sono entrambi presenti – la perdita della totalità si associa, intimamente, alla prossimità di senso ritrovabile all'interno della speranza e del ricordo. Nel principio della speranza vi è la possibilità di costruire unità che dovranno sorgere e, dunque, di creare totalità in grado di rendere ciò che si costituisce nel presente in modo disorganico come qualcosa di *intero* in una prospettiva futura e, ancora, ciò che diviene producendo frantumazione come riconciliato in un possibile avvenire. Nel ricordo, invece, una parte di tempo che nella durata sembrava inafferrabile e, dunque, foriera di scissione tra anima e mondo, può esser ricomposta in modo tale da creare possibili unità, e cioè configurazioni in grado di elargire sensatezza a ciò che – nel momento presente – si costituiva come profondamente frammentato. È questo il “doppio binario” che costituisce lo sfondo di tutta la forma romanzo: così anche il tempo inteso come durata – distruttore della sintesi – può esser eluso mediante le esperienze della speranza e del ricordo in

81 *Ivi*, pp. 354-355.

82 *Ibidem*.

grado di approssimare a una qualche sensatezza, ma queste, a loro volta, non sono in grado di superare, definitivamente, il tempo come divenire, e cioè di renderlo – come avveniva nei *tempi beati* – non solo nella riflessione astraente, ma anche nella sua effettiva realizzazione, in armonia con l'eterno. I due piani, dunque, convivono all'interno del romanzo senza che vi sia la possibilità di una definitiva subordinazione di un polo all'altro.

Ciò che accade è privo di senso, [...] ma al contempo è attraversato da una luce di speranza e di ricordo. E la speranza non è un'opera d'arte, astratta e isolata dalla vita [...]; è essa stessa un elemento della vita che la speranza, adattandovisi e abbellendola, tenta di padroneggiare, impresa cui tuttavia è sempre costretta a rinunciare. E, nel ricordo, questa lotta costante diviene un cammino attraente e incomprensibile, ma legato da fili indissolubili all'istante presente, all'attimo vissuto. E questo istante è così ricco della durata che confluisce su di lui e defluisce da lui [...] che tale ricchezza si comunica anche al passato e al perduto, fino a ornare con il valore dell'esperienza vissuta ciò che fino ad allora si è lasciato trascorrere senza nemmeno curarsene. Così, per uno straordinario e malinconico paradosso, il fallimento diventa il momento del valore, [...] la fonte stessa da cui sembra sgorgare la pienezza della vita. *L'Education Sentimentale* dà forma alla completa assenza di ogni realizzazione del senso, ma la forma stessa trascende a ricca e perfetta pienezza di una effettiva totalità di vita.⁸³

Tra *idealismo astratto* e *romanticismo della disillusione*, tra anima maggiormente ristretta e anima maggiormente ampia rispetto al mondo esterno, il giovane Lukács indaga anche un'altra via: un tentativo di sintesi tra queste due posizioni – tale possibilità è incarnata da Goethe e, in particolar modo, dal suo romanzo *Gli anni di noviziato di Wilhelm Meister*. In quest'opera, infatti, individuo e mondo, pur distanti, aspirano ad avvicinarsi, coltivando l'anelito, pur dopo lunghe peregrinazioni, di ricostituirsi in armonia e di creare, conseguentemente, una potenziale nuova *totalità*: il dato di partenza dell'intreccio è ancora la distanza, il problematicismo di un'epoca, ma quest'ultimo, ora, in qualche modo, sembra aver la possibilità di esser superato – «tipo umano e struttura dell'azione sono, dunque, qui condizionati

83 *Ivi*, pp. 356-357.

dalla necessità formale la quale impone che la riconciliazione di interiorità e mondo sia problematica, ma possibile»⁸⁴. In confronto all'idealismo astratto, ora, l'anima diviene più ricca, più ampia e, dunque, in grado di comprendere maggiormente la reale condizione del mondo esterno e quindi di pervenire all'azione, con giudizio, quando se ne costituiscono le possibilità concrete di trasformazione; rispetto al romanticismo della disillusione, invece, l'anima non si acquieta più nel raccoglimento all'interno del proprio microcosmo, non si rassegna più alla contemplazione ed alla passività ma tende, ora, piuttosto, ad accostare la propria individualità ed il mondo esterno, il singolo e la storia. Con il *Meister* ritornano, dunque, elementi fondamentali che sembravano esser perduti, definitivamente, nei due precedenti tipi di romanzo: la comunità, la realtà sociale ed il mondo esterno. La comunità ritorna non come qualcosa di compiuto bensì come meta auspicata dagli esseri umani per poter superare la loro tragica solitudine: tra comunità ed individuo, tra singolo ed umanità vi deve essere, dunque, un reciproco *avvicinamento*, un tentativo di mutuo adeguamento. Intimamente legato al concetto di comunità, vi è quello di realtà sociale: essa non può esser più considerata come un universo chiuso, impenetrabile – una *seconda natura* – in una contrapposizione radicale e definitiva alle esigenze delle anime degli individui, quanto, piuttosto, deve esser pensata ora come qualcosa di distante e, tuttavia, trasformabile, come mondo lontano e, ciò nonostante, riavvicinabile – «le strutture della vita sociale non sono il riflesso di un mondo trascendente, stabile e certo, e neppure un ordine chiuso in se stesso e chiaramente articolato che si ipostatizzi come meta di sé; in tal caso [...] sarebbero escluse la ricerca e la possibilità dell'errore. [...] Il mondo sociale deve pertanto diventare un universo di convenzione, penetrabile tuttavia, in una certa misura, dal senso vivente»⁸⁵. Questo si traduce nel fatto che – come per le “antiche epopee” – l'eroe, il carattere fondamentale dell'intreccio, non assume più valore nella sua specifica singolarità, nella sua autonomia; esso, piuttosto, si costituisce come una personificazione della possibile “riconquista della totalità”, di quel tentativo di riconciliazione tra essere umano e cosmo: è

84 *Ivi*, p. 363.

85 *Ivi*, pp. 368-369.

la totalità, dunque, il modo in cui essa possa ricostituirsi – e non la singolarità – l'autentico nucleo dell'intreccio.

Questo rapporto tra ideale e anima relativizza la posizione centrale dell'eroe, che viene ad essere semplicemente casuale; l'eroe viene isolato dallo sterminato numero di uomini che condividono le sue stesse aspirazioni e posto al centro dell'opera, per il solo fatto che proprio nella sua ricerca e nella sua scoperta si manifesta con la massima chiarezza la totalità del mondo.⁸⁶ Dalla descrizione di questi elementi si evince come il *Meister* rappresenti il tentativo di superare la forma romanzo: la possibilità di ricostituire un'*epopea* in grado di render di nuovo contigui gli esseri umani, il cosmo e le divinità. Goethe, con quest'opera, pone, dunque, implicitamente, una questione fondamentale: se sia possibile tendere alla *sintesi*, nell'opera, in un cosmo dominato dal *negativo* e quindi se sia possibile riconciliare artisticamente, in modo definitivo, ciò che, all'interno del mondano, si costituisce come frantumato. L'interrogativo riguarda, strettamente, la relazione tra le forme e l'epoca, tra le opere ed il contesto: se Goethe dunque sia in grado di cogliere o, in qualche modo, anticipare un radicale cambiamento nell'evoluzione storico-filosofica. Ed è questo ciò che il giovane Lukács contesta, rinvenendo, proprio in questo punto, il profondo limite del *Meister* di Goethe: il fatto, cioè, che quest'opera sia alla ricerca di una *sintesi compiuta* in un mondo *antitetico*, che essa tenda alla riconciliazione all'interno di un'epoca che non si lascia riconciliare. La profonda manchevolezza dello scrittore tedesco è stata quello di voler portare l'arte oltre il contesto storico, di non cogliere, dunque, in modo visionario, l'attualità del momento storico-filosofico nella sua realtà, bensì di trasfigurare il proprio ideale di totalità in una pretesa necessità storica.

Questo tema [...] si orientava verso una forma meno problematica di quanto imponeva il suo sostrato, cioè l'epoca che egli si proponeva di raffigurare. Anche qui è la tensione utopica del poeta che non riesce a limitarsi ai problemi dati del suo tempo, ad accontentarsi della visione e della esperienza di un senso irrealizzabile; è la tensione utopica del poeta che lo costringe a porre un'esperienza vissuta meramente individuale [...] come senso esistente e

⁸⁶ *Ivi*, p. 365.

costitutivo della realtà. Ma il reale non si lascia elevare con la forza fino al livello di un tale significato e [...] non esiste un'arte della raffigurazione, quali che siano la sua natura e maestria, che possa gettare un ponte su questo abisso.⁸⁷

L'elemento decisivo da evidenziare è come il limite del *Meister* costituisca, in realtà, il limite di un'intera cultura: l'opera, infatti, si rivela incompiuta perché anela a qualcosa di impossibile per il momento storico-filosofico in cui essa è nata. Goethe, dunque, si pone nelle fasi conclusive della ricostruzione lukácsiana del romanzo per mostrare come quest'ultimo – anche nel suo tentativo finale di *riconciliazione* – non possa, in realtà, portare a sintesi il negativo del contesto da cui si origina. Si deve, tuttavia, specificare come quest'interpretazione del filosofo ungherese, fino a questo momento, ha riguardato primariamente il mondo europeo: la forma romanzo, infatti, esprime la crisi di quella determinata cultura, rivela la condizione scissa di quello specifico mondo che ha perduto la totalità. L'opera di Goethe, dunque, è tesa a mostrare come la “crisi europea” non potrà esser risolta dall'interno, e cioè che una futura sintesi non potrà sorgere dallo stesso contesto che ha aperto la strada alla moderna condizione di frantumazione – «la possibilità di un tale trascendimento non era connaturata al processo di sviluppo dell'Occidente europeo»⁸⁸. Il profondo limite di Goethe e dell'Occidente *tout court* è quello di non riuscire a guardare *oltre* – anche nelle forme apparentemente di massimo conflitto – l'esistente che vi è e di restare, conseguentemente, avviluppati a quel mondo della crisi che pur si anela a superare: il limite consiste, dunque, nell'impossibilità per gli europei di ribellarsi in modo creativo – e non solamente reattivo – a quella Kultur in cui si abita. Il problema, insomma, è quello di non andare mai alle profonde radici di quella cultura, di non destrutturare mai la struttura essenziale di quel mondo scisso, in direzione di qualcosa di altro – scriverà il giovane Lukács in un appunto del successivo *Manoscritto Dostoevskij*:

«Europa occidentale: tentativo di andare fino in fondo psicologicamente: discrepanza tra psicologia e azione; analisi invece che anima; scienza invece che

87 *Ivi*, p.373.

88 G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura*, cit., p.54.

arte. Nessuna vita, perché non vera – e la psicologia senza una vera necessità»⁸⁹.

Europa, dunque, è possibilità di entrare in conflitto mediante modalità esclusivamente intellettuali – impossibilità di vedere se vi siano tracce di uomini nuovi, impossibilità di creare altre sintesi: dall'Occidente, per le forme di vita che in esso vi abitano, non potrà conseguentemente sorgere alcuna “nuova aurora”, al massimo ulteriori nuove, e tuttavia sempre antiche, critiche, che costituiscono, nei fatti, la continuazione di quel *mondo della crisi*.

La *Kultur* dell'Europa Occidentale affonda così profonde radici nel carattere ineluttabile delle strutture sociali sulle quali si fonda, da non essere mai in grado di contrapporsi e sottrarsi se non polemicamente.⁹⁰ Una possibile sintesi, dunque, non potrà venire dall'Europa: in essa *Kultur* e la sua critica sono intimamente legate al punto che quel mondo sembra costituirsi come insuperabile. Potrà, invece, venire alla luce una nuova realtà – e dunque, nuove possibili forme artistiche – esclusivamente nel momento in cui la critica diviene simultaneamente visione di qualcosa di *altro* e la polemica, piuttosto che restare legata al mondo con cui entra in conflitto, viene superata nella creazione di nuove possibili realtà:

«questo trascendimento, al contrario, è inevitabile allorché il rifiuto utopico del mondo convenzionale si obiettivizza in una realtà ugualmente esistente e il rifiuto polemico ottiene così la forma di una strutturazione»⁹¹.

È qui che si introduce uno scarto fondamentale nell'esposizione di *Teoria del romanzo*: se l'Europa non è in grado di dar vita a nuove configurazioni, il mondo russo, invece, conserva in sé la possibilità di una critica non esclusivamente polemica e, conseguentemente, conserva in sé la possibilità di dare alla luce la rappresentazione di “altre realtà”. Nuove sintesi, infatti, sembrano essere impossibili per l'Occidente – impossibilitato a separarsi definitivamente da quel

89 G. Lukács, *Manoscritto Dostoevskij*, cit., p.18.

90 G. Lukács, *Teoria del romanzo*, in G. Lukács, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, cit., p. 376.

91 *Ibidem*.

negativo che vorrebbe superare – e in prospettiva di una futura riconciliazione sembra, dunque, necessario entrare in dialogo con la Russia, la quale serba invece, nell'interpretazione del giovane Lukács, la possibilità di trascendere questo “mondo in crisi” e superare anche il romanzo, la sua forma prediletta.

Tolstoj è colui che si avvicina a questa nuova possibilità, in quanto egli è in grado di cogliere e mettere in forma la maggiore vicinanza alla natura propria del mondo russo – e cioè la maggiore prossimità a quelle condizioni originarie, apparentemente eterne, in grado non solo di criticare una cultura, ma anche di indicare e mostrare una via differente da quest'ultima:

«soltanto la maggiore vicinanza alle condizioni primordiali organico-naturali, che erano date, come sostrato dell'*intentio* e del tipo di strutturazione, alla letteratura russa del XIX secolo ha permesso ad una simile polemica di diventare creativa. [...] L'*intentio* artistica di Tolstoj, grande, veramente epica, lontana da ogni forma data di romanzo, tende alla rappresentazione di una vita che è fondata su uomini più sensibili nei confronti della comunità, più semplici, più intimamente legati alla natura»⁹².

Eppure, anche questa natura tolstoiana che dovrebbe ricostituire una *totalità* – che dovrebbe, dunque, ricomporre una nuova organicità – si trova legata, seppur in differenti modalità rispetto al mondo europeo, a quella determinata Kultur: questo significa che in luogo di una natura in grado di costituirsi portatrice di un *nuovo mondo*, ritroviamo ancora, nelle sue opere, una contrapposizione tra natura e cultura, tra organicità e crisi. Il merito – lo scarto – dell'opera tolstoiana è ravvisabile, dunque, nel fatto che oltre il *mondo delle convenzioni* e oltre la realtà alienata all'essere umano definibile nei termini di una seconda natura, vi è la possibilità di una vita vera, essenziale e, tuttavia, quest'ultima non è in grado di ricreare un nuovo mondo e di divenire, così, futura Kultur. In conclusione, in luogo di una critica europea esclusivamente polemica, ritroviamo, qui, una critica potenzialmente *creativa* che, tuttavia, non è in grado di separarsi definitivamente, anch'essa, da quell'universo di crisi.

92 *Ivi*, pp. 376-377.

Il paradosso della situazione storica – che più d’ogni altra cosa dimostra fino a che punto il romanzo è forma epica necessaria dei nostri giorni – si rivela nel fatto che questo mondo non si lascia tradurre in movimento e azione, nemmeno in uno scrittore come Tolstoj che [...] lo indaga e gli dà forma in maniera concreta e ricca; nel fatto che rimane soltanto un elemento della strutturazione epica, e non però la realtà epica stessa. Infatti, il mondo organico-naturale delle antiche epopee era ugualmente una *Kultur*, la cui qualità specifica risiedeva nel suo carattere organico, mentre in Tolstoj, la natura [...] viene intesa nella sua più intima essenza come natura e, in quanto tale, contrapposta alla *Kultur*. Che una tale contrapposizione sia necessaria, questo costituisce l’insolubile problematica dei romanzi di Tolstoj.⁹³

Si deve ora arricchire di un nuovo elemento l’opera tolstoiana: tra questi livelli antitetici di natura e cultura, essenzialità e crisi, si costituisce, infatti, un’ulteriore possibilità – quella dei *grandi istanti*. Essi conservano la possibilità – data nell’*attimo*, nel momento apicale – di rivelare l’essenziale, di aprire la via a una nuova armonia e di avvicinare così, in qualche modo, natura e cultura in direzione di una loro possibile ri-unificazione:

«in certi grandi istanti molto rari – per lo più i momenti della morte – si apre all’uomo una realtà in cui egli, con un lampo di illuminazione, scorge e coglie l’essenza che domina sopra di lui, e al contempo, in lui, il senso stesso della sua vita»⁹⁴.

Tuttavia, anche questi grandi istanti rivelatori – come la natura in precedenza – non sono in grado di costituirsi come nuovo mondo e ricomporre una totalità, finendo per esser reinseriti, anch’essi, nel tempo della quotidianità: si torna ad abitare, cioè, all’interno della cultura convenzionale senza che quei grandi istanti abbiano avuto la possibilità di destrutturare quest’ultima fin nelle sue *radici* – «si torna a vivere nel mondo della convenzione, si torna a vivere senza una meta lontani dall’essenza. Le vie che il grande attimo ha indicato, col trascorrere di

93 *Ibidem*.

94 *Ivi*, p. 380.

quell'istante, hanno perduto la loro realtà e sostanzialità indicatrici; non si può percorrerle e, se si crede di seguirle, questa realtà non è che una amara caricatura di ciò che la grande esperienza vissuta aveva rivelato»⁹⁵. È in questo costitutivo *dualismo* che si rivela la posizione intermedia di Tolstoj, lo strutturarsi delle sue opere tra romanticismo europeo e nuovo mondo, tra crisi e superamento della crisi, tra scissione e ricomposizione: in esse vi è, dunque, il presentimento, la visione di un'alterità e, tuttavia, quest'ultima non riesce mai a costituirsi, effettivamente, come *aurora* di un diverso cosmo, ponendosi, piuttosto, in uno stato di dipendenza da quella *Kultur* che si tenta di superare. Lo scrittore russo – anche qui in una posizione intermedia – è colui che, in conclusione, apre alla possibilità di una nuova epopea e di conseguenza al superamento del romanzo e, tuttavia, anch'egli, alla fine, ne resta intimamente legato, senza la possibilità di fuoriuscirne in modo definitivo.

Tolstoj stesso occupa certamente una doppia posizione. Nell'ambito di un'analisi meramente formale [...] non si può che considerarlo come l'ultimo erede del romanticismo europeo. Ma nei rari momenti veramente grandi della sua opera [...] appare un mondo concreto ed esistente, chiaramente differenziato, il quale, se potesse espandersi alle dimensioni della totalità, sfuggirebbe del tutto alle categorie del romanzo e richiederebbe una nuova forma di strutturazione: la forma rinnovata dell'epopea. Ma questa metamorfosi non può mai essere compiuta a partire dall'arte: [...] il romanzo è la forma che – per usare le parole di Fichte – corrisponde all'epoca della perfetta colpevolezza e questa forma non potrà non rimanere sovrana finché il mondo sarà sottomesso a una tale costellazione. In Tolstoj si rendeva evidente il presentimento di una irruzione in una nuova epoca della storia mondiale: ma al semplice livello della polemica, della nostalgia e dell'astrazione.⁹⁶

Teoria del romanzo non si conclude, tuttavia, con Tolstoj: non termina quindi con l'insuperabilità del romanzo e di quel contesto storico all'interno del quale esso sorge; nel capoverso conclusivo del testo, infatti, si annuncia una “nuova possibilità” la quale contribuisce a mutare di senso l'intera opera. L'autore di

95 *Ivi*, pp. 380-381.

96 *Ivi*, pp. 382-383.

riferimento che sembra aver colto questa potenziale *chance* per la trasformazione dell'epoca è Fëdor Dostoevskij: nelle sue opere si possono scorgere le tracce di un'altra realtà. Nello scrittore russo, infatti, non vi è critica ma osservazione, non vi è contestazione bensì *annuncio*: egli non rimane avvilluppato nel mondo che si anela di superare, limitandosi, piuttosto, a mettere in forma, in modo descrittivo, gli elementi fondamentali di questa nuova realtà – «con le opere di Dostoevskij, questo nuovo mondo, lungi da ogni opposizione contro quello esistente, viene per la prima volta definito come pura e semplice osservazione della realtà»⁹⁷. È per tali motivi che Dostoevskij non deve esser esaminato in questo libro – nella *Teoria del romanzo*: egli, infatti, è fuori da questa tradizione, non è considerabile come uno degli autori di un'epoca all'interno della quale individuo, comunità, cosmo e divinità si costituiscono come separati, bensì come il cantore di una possibile nuova epoca – «Dostoevskij non ha scritto romanzi e la sua tensione creativa [...] non ha nulla a che vedere, né nel senso di una sua affermazione né in quello di una negazione, col romanticismo europeo del XIX secolo né con le diverse reazioni, ugualmente romantiche, levantesi contro di esso. Dostoevskij appartiene al nuovo mondo»⁹⁸. Rimane l'interrogativo, con cui si conclude il testo, se questa *nuova possibilità* incarnata dallo scrittore russo – di cui egli è il visionario intuitivo – apra, effettivamente, la via a un altro mondo o se anch'essa sia neutralizzabile da quell'esistente in crisi: la domanda, dunque, se Dostoevskij sia alle soglie di un mondo che sta per liberarsi dalla sua condizione di colpevolezza o se, piuttosto, egli non sia che un'isola – una *voce che grida nel deserto* – una speranza utopica che vive anch'essa il pericolo di frantumarsi al contatto con l'esistente. Solo allora l'interpretazione storico-filosofica dei segni avrà il compito di dire se noi siamo effettivamente sul punto di abbandonare lo stato di perfetta colpevolezza o se semplici speranze annunciano l'avvento di una nuova era – segni di un avvenire ancora così deboli che la forza sterile di ciò che si limita ad esistere può sempre schiacciare come per gioco.⁹⁹

Teoria del romanzo si conclude, quindi, con la possibilità di superamento

⁹⁷ *Ivi*, p. 383.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ivi*, pp.383-384.

di questa forma: l'opera annuncia qualcosa di "altro" solamente dopo essersi inabissata all'interno della crisi del tempo moderno. Il testo quindi non si chiude in se stesso, ma apre a nuove vie interpretative, nuove possibilità formali, le quali non costituiscono altro che i riflessi di questo potenziale *nuovo mondo*:

«quello che rendeva ancora più enigmatici gli ultimi paragrafi dello studio sul romanzo era il vaticinio, o forse la speranza appena accennata di un definitivo superamento di questo genere. Come vide bene [...] Hermann Glockner [...] lo studio di Lukács più che una teoria del romanzo era una teoria del declino del romanzo»¹⁰⁰.

Teoria del romanzo, infatti, nelle intenzioni del giovane Lukács, avrebbe dovuto avere la sua naturale continuazione in un lavoro su Dostoevskij – di cui si conserverà esclusivamente un manoscritto (su cui ci riserviamo di ritornare, nel dettaglio, in una futura trattazione) – all'interno del quale doveva esser teorizzato, ora in modo approfondito, il profondo valore dell'opera dello scrittore russo e la sua relazione con una possibile altra realtà: il *mondo nuovo*. Quella realtà conflittuale di cui il romanzo è la forma più coerente sembra, dunque, poter esser superata dalla speranza utopica di un altro mondo – di cui Dostoevskij sarebbe il cantore alla maniera di Omero e Dante – il quale serberebbe in sé la potenzialità di nuove unità. Il filosofo francese Michael Löwy ci viene in aiuto per chiarire questa problematica conclusiva:

«*La teoria del romanzo* doveva essere, nelle intenzioni di Lukács, soltanto l'introduzione ad un grande lavoro su Dostoevskij, che sarebbe dovuto andare oltre il terreno puramente estetico e letterario, per affrontare una problematica *etico-politica*. [...] Per Lukács, l'età "aurea" dostoevskijana, che appare come la negazione assoluta del mondo capitalistico maledetto, venale, corrotto ed odioso, è non soltanto il sogno di un passato mitologico, ma anche e soprattutto dell'avvento di un "nuovo mondo", che dovrà instaurarsi in Russia. La visione

100 M. Cometa, *Postfazione* a G. Lukács, *Manoscritto Dostoevskij*, cit., pp. 135-136.

tragica del mondo viene così in parte superata ne *La teoria del romanzo*».¹⁰¹

A conclusione dell'esame di *Teoria del romanzo* – dopo aver messo a fuoco le sue strutture fondamentali e la sua possibile evoluzione traendo origine dall'analisi del testo – vale la pena fuoriuscire dalla “lettera” dell'opera e sollevare alcune problematiche di carattere generale, interrogandosi in quale contesto nasca questo testo, quale valore assuma nel percorso lukácsiano e, infine, quali siano le sue fonti principali. Il primo elemento da sottolineare è come l'opera si origini nel contesto della *grande guerra*, intesa dal filosofo ungherese come il compimento, nelle forme esplicite del conflitto, di quel tempo di crisi che egli esperiva esistenzialmente e studiava teoricamente sin dai suoi primi anni di formazione giovanile – e come, dunque, *Teoria del romanzo* non sia lontana da quel profondo pessimismo verso il presente, tratto caratteristico sin dai suoi scritti iniziali:

«il momento decisivo per la sua nascita è stato lo scoppio della guerra ne 1914, [...] la mia fondamentale reazione era stata di rifiuto veemente, globale [...] della guerra, ma specialmente dell'entusiasmo per la guerra. [...] Teoria del romanzo [...] è venuta in essere in un clima interiore di permanente disperazione circa le sorti del mondo circostante»¹⁰².

Di questo cosmo disperante, di quest'epoca, con le parole di Fichte, *della compiuta peccaminosità* si indaga, all'interno di questo testo, quella forma maggiormente in grado di cogliere lo spirito del tempo, e cioè il romanzo. Prendendo a prestito le parole del Lukács maturo:

«la problematica della forma-romanzo è [...] il riflesso di un mondo che ha perso la bussola»¹⁰³.

101 M. Löwy, *Per una sociologia degli intellettuali rivoluzionari. L'evoluzione politica di Lukács*, cit., pp.131-135.

102 G. Lukács, *Prefazione a Teoria del romanzo* (1962) in G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 43-44.

103 *Ivi*, p. 49.

I caratteri fondamentali del romanzo sono, dunque, in senso hegeliano, *astratti*, e cioè isolati, separati dall'intero – dalla totalità: gli esseri umani anelano e, tuttavia, sono impossibilitati a compiere questa loro nostalgia in un intero armonico, all'interno del quale le varie parti si associno organicamente e, così, le strutture sociali, a loro volta, si costituiscono come astratte perché impossibilitate a entrare in relazione con gli esseri umani e sono, dunque, pensabili ora esclusivamente nei termini di una *seconda natura* estranea all'anima – «gli elementi del romanzo sono, nel senso di Hegel, completamente astratti; astratta è l'aspirazione dell'uomo che tende ad un utopistico perfezionamento, ma che non percepisce come vera realtà se non se stessa e il suo desiderio; astratta è l'esistenza delle strutture che riposa unicamente sul loro carattere fittizio e sulla forza della loro sussistenza»¹⁰⁴. Se la forma romanzo è il riflesso più luminoso di una realtà disgregata – di un mondo che ha perduto la bussola – analizzarne i suoi elementi fondamentali mediante il carattere dell'*astrazione* è interessante per iniziare a riflettere sul modo in cui si configura la relazione tra Lukács ed Hegel in *Teoria del romanzo*: il romanzo – e, dunque, il contesto all'interno del quale esso sorge, il *moderno* – si origina nell'astrazione intesa nei termini hegeliani ed ora ciò su cui ci si deve interrogare è come si declini e quale valore assuma questa componente *negativa* ed antitetica nella filosofia lukácsiana. Quello che si deve primariamente sottolineare è che già il modo di costituirsi della forma romanzo è una risposta al carattere astrattivo, alla crisi del tempo: infatti, questo genere, come si è ripetuto più volte nel corso della trattazione, è circoscrivibile nella formula di *sintesi antitetica* – questo significa che il romanzo, come forma, si avvicina alla compiutezza, all'immanenza del senso, ma quest'ultima non è superamento del non-senso mondano, quanto, piuttosto, la sua rivelazione. Il romanzo, dunque, è insieme *sensatezza* ed *insensatezza*, sintesi formale ed antitesi mondana e dire questo è importante per mettere in luce un elemento fondamentale di *Teoria del romanzo*: sintesi, prossimità di senso, in un mondo di decadenza storica, è possibile esclusivamente nell'arte, nella dimensione estetica la quale, tuttavia, deve mostrare al suo interno (impossibilitata, cioè, a

104 G. Lukács, *Teoria del romanzo*, in G. Lukács, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, cit., pp. 301-302.

superarla in modo definitivo) la dissonanza da cui origina.

L'estetica prende il posto che nell'antichità era occupato dalla metafisica: quello di rendere possibile la totalità. [...] La forma romanzesca e la costituzione temporale del senso esprimono la necessità della ricerca di un senso che non si può più trovare nella vita stessa, ma si può dare solo nell'opera. Ma affinché il romanzo raggiunga il suo scopo, [...] è necessario che la stessa forma-romanzo rifletta le "crepe e gli abissi" del mondo.¹⁰⁵

Il confronto con Goethe, date queste premesse, assume, dunque, un valore fondamentale all'interno di *Teoria del romanzo*: entrare in relazione con lo scrittore tedesco significa infatti dialogare con alcuni caratteri fondamentali della filosofia hegeliana. Goethe e in particolare il suo romanzo di formazione – *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* – rappresentano la possibilità di una sintesi non più esclusivamente estetica ma anche storica: il *Meister*, infatti, costituisce la possibilità per il romanzo di trascendere in direzione dell'epopea e questo significa presupporre un mondo in grado di procedere, nuovamente, in direzione di una *totalità*. Il limite ravvisato dal giovane Lukács è che non è possibile costituire una sintesi compiuta – e non più *antitetica* – da un punto di vista estetico se la storia, e quindi lo spirito del tempo, non sia giunto a tale soluzione, non lo richieda:

«la tensione al metaproblematico, all'epopea [...] non trascende affatto forme e strutture in quanto tali, ma soltanto le loro possibilità concrete, storicamente date, la qual cosa naturalmente è sufficiente per distruggere l'immanenza della forma»¹⁰⁶.

Ma questa problematica ne rivela un'altra di carattere ancor più decisivo, e cioè il fatto che la sintesi non è possibile se in contraddizione con lo *spirito del tempo*, che il movimento dialettico – il pensare dialetticamente – non è concepibile in qualsiasi epoca: Lukács non nega che ci siano state o che ci potranno, in futuro, essere nuove *unità*, mondi in cui parti ed intero possano

105 G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura*, cit., pp. 26-27.

106 G. Lukács, *Teoria del romanzo*, in G. Lukács, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, cit., p. 375.

procedere armonicamente, ma la sintesi non è la forma definitiva – l'unica forma concettuale – del reale. In altre epoche – come, appunto, nel mondo *moderno* – vi è la necessità, infatti, di pensare mediante forme e categorie interpretative differenti.

Tali riflessioni si fondano su una peculiare interpretazione, da parte del filosofo ungherese, riguardo la relazione tra evoluzione storica e forme, tra “spirito del tempo” e categorie teoretiche ad esso adeguate. In *Teoria del romanzo* è presente, infatti, l'elemento storico, le mutazioni di epoca: ci si riferisce, in modo esplicito, al mondo greco, al cristianesimo, alla modernità. I tempi storici, tuttavia – questo è un elemento decisivo per comprendere l'opera – richiedono forme e categorie interpretative differenti: ogni mondo, infatti, è un microcosmo all'interno del quale si vive e si pensa in un certo modo – per fare qualche esempio, proprie dei “tempi beati” greci le epopee, proprio della modernità il romanzo. Per mondi diversi, *strutture* differenti: non vi può essere, dunque, un'unica forma o un'unica costruzione interpretativa in grado di rispondere ai *bisogni* di tutte le epoche. Quest'ultime, inoltre, non devono esser intese in modo *teleologico* – come se ci fosse una linea della storia direzionata: ogni mondo, infatti, si costituisce come un microcosmo che deve esser valutato nella sua autonomia e non come sezione di una storia che si evolverebbe superando le sue parti. Poiché le varie forme artistiche rispondono al proprio specifico mondo e non a una storia che progredisce, esse non sono relazionabili all'interno di un processo dialettico di continuo superamento, costituendosi, piuttosto, come stadi autonomi e tra loro eterogenei. Dramma, lirica ed epica non possono [...] – qualunque ordine gerarchico loro si assegni – essere considerati come tesi, antitesi e sintesi di un processo dialettico, piuttosto come altrettante maniere, tra loro qualitativamente eterogenee, di dare forma al mondo.¹⁰⁷

Quest'ultimo elemento – e cioè la negazione, con le parole di Elio Matassi, di «qualsiasi relazione dialettica fra i generi»¹⁰⁸ – è considerabile come una critica all'hegelismo: tali riflessioni, infatti, sono fondate sull'impossibilità di

107 *Ivi*, p. 358.

108 E. Matassi, *Il giovane Lukács Saggio e sistema*, cit., p.127.

considerare la storia come una totalità che si muove dialetticamente insieme alle sue parti, ipotizzando, ora, piuttosto, ogni fase storica come uno *stadio*, nel senso kierkegaardiano del termine, da approfondire nella sua autonomia, con le proprie specifiche categorie interpretative, ed impossibilitato ad esser superato dialetticamente all'interno dello stadio successivo – «non si tratta più di gradi o stadi da finitizzare ad “assoluto”, da rendere “assoluto”, ma di stadi che finiscono coll'entrare in collisione solo raffigurativamente»¹⁰⁹. Insomma, come abbiamo ripetuto più volte, ad ogni stadio storico-filosofico, ad ogni momento dello “spirito del tempo” corrispondono possibilità e forme differenti. Si deve ora evidenziare come Hegel e Kierkegaard, autori di riferimento nella formazione del filosofo ungherese, costituiscono le fonti principali di *Teoria del romanzo*, al punto da sostenere lo stesso Lukács in età matura – e cioè nella prefazione a questo testo datata 1962 – che quest'opera si può considerare nei termini di una «kierkegaardizzazione della dialettica hegeliana della storia»¹¹⁰.

In questo orizzonte, è necessario approfondire il senso profondo di tale affermazione – questo peculiare connubio tra Hegel e Kierkegaard – nel tentativo di comprendere in quali modalità questi autori antitetici possano entrare in una qualche concordanza. L'incipit della nostra interpretazione riguardo questo legame che si istituisce all'interno dell'opera tra il filosofo tedesco ed il filosofo danese può esser data da un'affermazione del critico letterario Asor Rosa che tende a rovesciare quella formula lukácsiana di *kierkegaardizzazione della dialettica* in una «hegelianizzazione di una posizione esistenzialistica kierkegaardiana»¹¹¹. Questo rovesciamento nell'interpretazione si rivela fondamentale perché a mutare, infatti, sono i termini di questa relazione: non più, dunque, un Kierkegaard innestato su fondamenta hegeliane bensì, al contrario, uno Hegel che integra quel Kierkegaard che aveva costituito uno degli autori fondamentali all'interno della formazione giovanile lukácsiana.

Dare la precedenza a Kierkegaard – sostenere che il testo si fondi su una base kierkegaardiana – significa affermare che *Teoria del romanzo* non si ponga in rottura radicale rispetto ai suoi scritti precedenti, in particolare rispetto a

109 *Ivi*, p. 130.

110 G. Lukács, *Prefazione a Teoria del romanzo* (1962) in G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 50.

111 A. A. Rosa, *L'anima, le forme*, in A. A. Rosa, *Le armi della critica*, cit., p.177.

L'anima e le forme, ma che tra questi scritti prevalga, piuttosto, la linea della continuità, seppur all'interno di differenze date, appunto, da quell'integrazione sui generis della filosofia hegeliana. *Teoria del romanzo* non si separa da quella forma saggistica, la forma propria di un tempo che ha perduto la totalità, e non si separa, dunque, dai suoi caratteri fondamentali – *anelito di Assoluto*, Sehnsucht, problematicismo: l'opera, infatti, si origina dal “negativo” del tempo storico e da qui prende in esame il romanzo – la forma artistica ad esso adeguata. La struttura fondamentale del testo, quindi, non costituisce un'interruzione rispetto alla sua fase precedente: anche qui ciò che muove è il *problematicismo* del moderno – il negativo del tempo – associato, strettamente, a uno sfondo di disperazione esistenziale. Se la struttura fondamentale – rispetto a *L'anima e le forme* – non muta, a variare, tuttavia, sono le modalità di come essa si declini e, conseguentemente, le risposte ritrovate dal giovane Lukács. *L'anima e le forme*, infatti era sì legata strettamente al contesto storico e costituiva, sì, un tentativo di risposta alla crisi del tempo, ma per svolgere ciò adoperava categorie primariamente esistenziali piuttosto che storiche: in essa, inoltre, non vi era la presenza di un'evoluzione cronologica o di una qualche forma di dialettica dei tempi storici – ogni saggio, piuttosto, costituiva un tentativo dai caratteri di unicità e irripetibilità che, prima di esser criticato, si doveva, nella sua singolarità, “andare a vedere”. Con *Teoria del romanzo*, invece, queste problematiche ancora di carattere saggistico vengono mediate all'interno del processo storico: il dato di partenza non è più la scissione tra anima e forme, bensì la *totalità perduta* – l'abbandono dell'immanenza del senso – propria della modernità che viene confrontata, in negativo, con la fase aurorale dell'antica Grecia. Questo è, dunque, l'elemento di integrazione hegeliana: l'introduzione di questioni di carattere storico all'interno dello sviluppo di un'evoluzione della “coscienza umana” e quindi, ancora, la stretta relazione tra forme e spirito del tempo. Tuttavia, anche la problematica storica – quella che potremmo definire nei termini di una peculiare istanza dialettica presente in *Teoria del romanzo* – è costruita, come abbiamo già accennato in precedenza, in modo alternativo alla filosofia hegeliana: non più un'unica linea che procede superando le sue fasi e progredendo, dunque, in modo rettilineo, bensì una storia costituita in epoche separate, in stadi strutturalmente differenti tra loro e richiedenti,

conseguentemente, specifiche forme e categorie interpretative impossibilitate ad esser *conservare-e-superate* nelle fasi successive.

La possibilità di pensare più direttamente congiunte istanza saggistica ed istanza dialettica, il che poneva necessariamente il problema del recupero all'interno del circuito saggistico (e del modello di totalità sotteso) di quella dimensione storica che la prima fase della ricerca [...] non aveva in alcun modo previsto. Ma si badi, si tratta ancora una volta [...] di un'esigenza che nasce all'interno e non all'esterno del saggismo [...]. In questi termini un'opera come *Teoria del romanzo* viene a collocarsi nella stessa prospettiva già tracciata da *L'anima e le forme* e *Cultura estetica* e diventa fuorviante parlare di rottura se non con la "forma" almeno con la "sostanza" del "momento" saggistico. [...] Il nuovo modello di totalità che Lukács prospetta in *Teoria del romanzo*, se pur sottoposto alla verifica della dimensione storica, presenta quella medesima oscillazione fra problematicità ed absolutezza.¹¹²

In questo orizzonte, possiamo evidenziare come l'introduzione di questa dimensione di storicità – di un legame più stretto tra contesto e possibilità artistiche – non costituisca un elemento marginale all'interno del testo, rappresentando, in realtà, uno scarto importante rispetto a *L'anima e le forme*. In quest'ultima, infatti, le forme serbavano in sé i caratteri dell'unicità e della singolarità: i saggi che componevano il testo erano altrettanti tentativi di risposta alla *crisi della modernità* – ognuno di esso da valutare nella sua estrema particolarità, ognuno di esso da "andare a vedere" prima di qualsiasi giudizio critico. Anche ne *L'anima e le forme* vi era, dunque, una relazione stretta tra contesto storico e forme ma quest'ultime, poi, avevano la possibilità di prendere vie divergenti, di rispondere alla condizione storica traendo origine dalla propria irriducibile singolarità: ogni saggio, infatti, costituiva un tentativo *unico*. Questo non significa che il giovane Lukács non pervenisse, nella struttura del testo, ad una soluzione o quantomeno ad una proposta filosofica – quella tragica – bensì che l'esame dei singoli autori trattati, da parte del filosofo ungherese, iniziasse considerando essi da una condizione di pari dignità. Con *Teoria del romanzo*, invece, le forme cominciano ad essere incorporate, in modo più stretto,

112 E. Matassi, *Il giovane Lukács Saggio e sistema*, cit., pp.115-122.

all'interno dei generi: non si esaminano più opere singolari ed irripetibili, bensì generi artistici – di cui il romanzo è esempio massimo all'interno del testo. Insomma, in *Teoria del romanzo* il contesto determina in modo più esplicito le opere in esso possibili: vi è, per ogni tempo storico, una gerarchia dei generi che si costituisce a priori – e ciò significa che alcune opere sono da principio *escluse*. Lo scarto che, dunque, si produce da *L'anima e le forme* a *Teoria del romanzo* è il passaggio da una dimensione individuale ad una dimensione storica: se nella prima opera si privilegiava il travaglio esistenziale – ogni individuo, ogni opera aveva le sue singolari chances da giocare in relazione al problematicismo dell'epoca – ora, invece, con *Teoria del romanzo* a esser prediletto è l'elemento storico, ciò che il contesto richiede, domanda in un determinato periodo e di cui la singolarità può essere al massimo, come Cervantes compositore del *Don Chisciotte*, un intuitivo visionario in grado di cogliere lo *spirito del tempo*. Asor Rosa chiarisce in modo illuminante la questione:

«Qui va compresa la differenza profonda che passa tra una *teoria delle forme* e una teoria dei *generi letterari*. Nel primo caso, le forme esprimono il rapporto tra l'ispirazione creatrice e una pluralità di luoghi dello spirito, ciascuno dei quali in verità ha *una sola strada* per arrivare alla propria forma autentica e necessaria, ma appunto perciò si presenta di volta in volta con un proprio autonomo carattere e posizione, difficilmente imitabile e ripetibile; nel secondo caso, invece, i generi letterari rappresentano già una sussunzione in chiave storico-filosofica di elementi (presunti come) omogenei dello spirito, che l'ispirazione creatrice si trova dunque di fronte come dotati già di per sé di leggi interne *oggettive* di funzionamento, la cui caratteristica essenziale è la *tipicità* e [...] la *ripetibilità*... Una volta dato lo schema [...] di interpretazione-rappresentazione più funzionale della realtà contemporanea, niente impedisce che esso possa essere ripreso e praticato con *preliminari* possibilità di successo, di fronte alle quali lo stesso problema esistenziale dell'uomo moderno viene a perdere la sua carica drammatica, cioè il senso profondo della propria precarietà e instabilità».¹¹³

113 A.A. Rosa, *L'anima, le forme*, in A.A. Rosa, *Le armi della critica*, cit., pp.178-179.

A mutare, infine, nel confronto tra le due più importanti opere giovanili di Lukács – *L'anima e le forme* e *Teoria del romanzo* – sono anche le conclusioni, le *soluzioni* alla crisi ritrovate. La prima opera, infatti – dopo essere “andata a vedere” i molteplici possibili tentativi di risposta – si concludeva con la proposta tragica: la tragedia come possibilità di *conservazione* nell'arte e nelle forme di ciò che si è perduto all'interno del vivere – una prospettiva da intendere dunque nei termini di una luce da seguire in un mondo che si oscura, di memoria dell'Assoluto per un'epoca costitutivamente problematica. *Teoria del romanzo*, invece, ha superato questa prospettiva tragica – di essa vi sono, all'interno del testo, esclusivamente degli accenni per relazionarla ad altri generi artistici – ed è costruita, invece, sull'analisi approfondita della forma romanzo: il testo, tuttavia, nelle sue pagine conclusive apre alla possibilità di un “superamento del romanzo”. Con il riferimento al mondo russo – rappresentato parzialmente da Tolstoj e, soprattutto, da Dostoevskij – si annuncia la possibilità, da un punto di vista estetico, della “fine del romanzo” e, conseguentemente, per via di questa stretta relazione tra contesto e forme, da un punto di vista storico si indica la potenzialità di una nuova via oltre la crisi del tempo. Il testo si conclude, dunque, intravedendo e prospettando un'*utopia* di carattere rivoluzionario: in maniera limitata Tolstoj e, principalmente, Dostoevskij possono esser considerati «precursori dell'avvenire»¹¹⁴. Ciò significa che nelle loro creazioni, nei loro “non-romanzi”, si profetizza la possibilità di una nuova epoca che ha la potenzialità di superare la disgregazione del moderno – «il fatto che il libro culmini con l'analisi di Tolstoj, il suo modo di considerare Dostoevskij, il quale non aveva scritto nessun romanzo, mostra chiaramente che quanto qui si auspicava non era una forma letteraria, ma, esplicitamente, un mondo nuovo»¹¹⁵.

In conclusione, anche *L'anima e le forme* si concludeva con una prospettiva utopica – la proposta tragica come ideale e modello per un mondo in dissoluzione: ma arte e vita, ambito estetico ed ambito empirico permanevano in una dinamica di necessaria separazione. Con *Teoria del romanzo*, invece, l'elemento dell'*utopia* comincia ad assumere carattere *storico*: la profezia, infatti,

114 M. Löwy, *Per una sociologia degli intellettuali rivoluzionari. L'evoluzione politica di Lukács*, cit., p.125.

115 G. Lukács, *Prefazione a Teoria del romanzo* (1962) in G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p.52.

ora, riguarda l'ambito empirico, il mondo nuovo di cui Tolstoj e Dostoevskij, in ambito estetico, sarebbero i cantori – coloro che hanno colto le tracce di questa nuova possibilità. *Teoria del romanzo*, dunque, pur in una relazione di vicinanza su alcuni caratteri fondamentali, costituisce uno scarto rispetto a *L'anima e le forme* e, conseguentemente, si rivela maggiormente legata a quella prospettiva integralmente storica che egli farà propria negli anni della maturità – la *Weltanschauung comunista*.

L'utopismo dell'*Anima e le forme* non veniva in questa fase ancora abbandonato, ma anch'esso si presentava ormai sotto forma storicizzata e dialetticizzata (come rapporto, cioè, tra visione *messianica* e *reali* possibilità di trasformazione del mondo). [...] *Solo* un mutamento dei tempi avrebbe potuto indurre un mutamento delle forme. Ma, poiché il mutamento dei tempi non appariva ormai impossibile a questo lievitare crescente di speranze palinogenetiche ed utopistiche, anche il mutamento delle forme si manifestava nell'ordine delle umane possibilità. Il futuro avrebbe risolto le attese superando oggettivamente le condizioni della crisi. [...] In *Teoria del romanzo* il discorso lukácsiano non si chiude, proprio perché egli vuole tenerlo aperto a tutti i costi, cercando un accordo amichevole (anche se problematico) con la storia. In *Teoria del romanzo* – ad onta delle differenze profonde – circola già l'atmosfera del Lukács maturo. L'arte torna ad essere per lui uno strumento di mediazione sociale, sia pure ad altissimo livello. La prospettiva “progressista” non fare che perfezionare e compiere il senso di questo processo.¹¹⁶

In questo orizzonte, al netto delle differenze che abbiamo evidenziato tra *L'anima e le forme* e *Teoria del romanzo*, e, quindi, tra una prima ed una seconda fase della giovinezza lukácsiana, si può scorgere, in realtà, una dimensione unitaria (delle *invarianze*) al fondo del suo primo periodo di ricerca, quello, cioè, che si dipana intorno agli anni '10 del Novecento: il suo pensiero si costituisce, infatti, in una fitta e costante relazione con la crisi della modernità, entrando, conseguentemente, in stretto dialogo con un contesto storico estremamente *problematico*, all'interno del quale non è possibile approssimarsi a sistemi definitivamente compiuti. Un'epoca di crisi, come quella dei primi anni del

116 A. A. Rosa, *L'anima, le forme*, in A. A. Rosa, *Le armi della critica*, cit., pp.183-185.

Novecento, richiede, infatti, un pensiero che si muova anch'esso sulla *soglia*: non vi è altra strada quando si entra in quella «terra di nessuno», descritta dal filosofo italiano Andrea Gentile, «che sta [...] tra i margini di due realtà, di due spazi differenti, [...] il luogo dove la norma, la regola che il confine stabilisce non vale più, la terra selvaggia, autentica e originaria»¹¹⁷.

In questa terra *selvaggia* (di nessuno) si necessita, dunque, di categorie interpretative differenti, appropriate a questo nuovo oggetto storico, ed il giovane Lukács, da *L'anima e le forme* a *Teoria del romanzo*, pur negli scarti sopra descritti, ha mantenuto il suo pensiero, costantemente, ad una *dimensione-limite*. Ciò significa che egli ha attraversato, intellettualmente, quest'epoca di *transizione*, senza mai eluderne la sua portata problematica, e che, conseguentemente, i suoi tentativi di soluzione non hanno mai potuto afferrare, in modo definitivo, la *totalità*, costituendosi, cioè, inscindibilmente dai vuoti che la storia portava a superficie.

In questo, però, è anche racchiusa la ricchezza del pensiero giovanile lukácsiano, perché «in tutti i *limiti* vi è qualcosa di positivo»¹¹⁸, ed il fatto che il filosofo ungherese abbia tentato di esplorare, in tutta la sua prima fase di ricerca, quest'orizzonte in transizione si traduce, in definitiva, in un pensiero ricco, che permette di approssimarci alle strutture fondamentali del *mondo della crisi*, problematica ancora oggi attualissima. Così, la non-necessaria linearità, come gli scarti e le repentine evoluzioni del suo pensiero, acquisiscono qui una dimensione positiva – divenendo la testimonianza di un filosofo che *va a vedere* le molteplici possibilità storiche ed antropologiche, tentando di non scartare alcuna via *a priori*: solamente, infatti, dopo aver affrontato questo composito sfondo, possono venire alla luce tentativi, proposte, anche questi da intendere in modalità non definitivamente risolutive.

In conclusione, il giovane Lukács si può definire come un *filosofo del limite*, della soglia: da qui la tortuosità della sua ricerca, ma, soprattutto, la sua estrema ricchezza, perché, infatti, muoversi ai limiti, in determinati contesti storici, è qualcosa che non solamente non deve essere eluso, ma che, piuttosto, deve esser

117 A. Gentile, *Filosofia del limite*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012, p. 8.

118 *Ivi*, p. 6.

ricercato. Questo, infatti, resta, ancora oggi, una delle possibilità migliori per *vedere*, e quindi comprendere, l'*essere problematico* di un'epoca; scrive Andrea Gentile:

«La marginalità non sarebbe una dimensione soggettiva “alienata”, da abbandonare per spostarsi da questa situazione-limite, bensì uno stato soggettivo da mantenere a tutti i costi: un “punto-limite” autentico di osservazione “radicale” da cui guardare, immaginare e ipotizzare nuovi orizzonti di senso». ¹¹⁹

119 *Ivi*, p.124.