

CLETO CARBONARA

**L'ESTETICA
DEL PARTICOLARE
DI G. LUKÁCS**

**NAPOLI
LIBRERIA SCIENTIFICA EDITRICE
1960**

CLETO CARBONARA

**L'ESTETICA
DEL PARTICOLARE
DI G. LUKÁCS**

**NAPOLI
LIBRERIA SCIENTIFICA EDITRICE
1960**

Proprietà letteraria riservata

INTRODUZIONE

Un accenno a Giorgio Lukács, fatto da Antimo Negri nella sua *Filosofia dell'arte di Cleto Carbonara* (in *Studi Urbinati*, 1958) e tendente a stabilire un punto d'incontro tra la mia posizione e quella dell'illustre filosofo ungherese, mi ha spinto a cercare i *Prolegomeni ad un'estetica marxista*, che è l'opera più significativa del Lukács dal punto di vista di una teorizzazione filosofica dell'arte, per trarne argomenti di meditazione, suggerimenti, stimoli a ripensare criticamente la mia estetica.

La lettura dei *Prolegomeni* mi ha avvinto ed è valsa a creare in me una nuova coscienza storico-critica dei problemi relativi all'arte.

Essa inoltre mi ha invogliato a conoscere anche le altre opere dello stesso autore, compresa la monumentale *Distruzione della ragione*, che è l'ultima comparsa in Italia, nei tipi Einaudi (1959). In questa opera l'assunto polemico, che l'irrazionalismo sia espressione tipica della filosofia borghese della decadenza (ed echi dell'irrazionalismo, largamente inteso, si trovano nei più svarati indirizzi, come nel pragmatismo e nel neopositivismo), serve di base per una rivalutazione della ragione e per l'affermazione della verità del materialismo dialettico, come filosofia della pace e del-

l'affratellamento di tutti i popoli del mondo. E' tesi di grande interesse, che allarga a più ampi orizzonti e in certo senso conclude la tematica speculativa dei *Prolegomeni*, ma non riguarda direttamente la fondazione di una teorica dell'arte.

Leggendo il Lukács mi sono convinto che, a delineare compiutamente la sua *estetica*, bastano i *Prolegomeni*, e che, rispetto a questo fine, gli altri scritti possono valere come precorrimento, esemplificazione o ulteriore applicazione dei principi largamente teorizzati e discussi in quella sede.

A titolo di precorrimento e di anticipata esemplificazione, potremmo, per esempio, citare i *Saggi sul realismo* (Torino, Einaudi, 1950) e *La letteratura sovietica* (Editori Riuniti, 1955).

Per queste ragioni io limito, in questo mio scritto, l'indagine ai *Prolegomeni*, analizzando e chiarendo, per me stesso e per il lettore che vorrà seguirmi, il pensiero estetico del Lukács nel suo fondamento teorico e nei suoi rapporti storico-critici.

* * *

Il mio scopo è stato quello di *ricostruire* l'estetica di G. Lukács, scoprendone e illustrandone i principii: non ho frapposto l'indugio di critiche estrinseche, nè ho stabilito confronti, perchè questo non rientrava nel mio progetto di lavoro. Ho voluto *intendere* Lukács e mi sono imposto di seguire *dall'interno* lo svolgimento delle sue idee. Un momento della disciplina filoso-

fica, e certamente il più importante, è quello di penetrare nell'orizzonte speculativo del pensatore studiato, lasciando da parte ogni preconetto, ogni motivo che potrebbe turbare la ricostruzione oggettiva.

In questa *introduzione* devo tuttavia confessare che sarei tentato di proporre un accostamento tra la posizione di Lukács e quella da me assunta nei miei scritti di estetica.

Tale indagine porterebbe a scoprire che qualche cosa in comune c'è tra la mia filosofia dell'arte e quella del Lukács, sebbene il punto di partenza sia stato diverso.

Il Lukács parte dal ripensamento del materialismo dialettico elaborato da Marx, Engels, Lenin, e risale da esso all'idealismo, di cui opera il superamento, pur mentre ne risente gl'influssi.

Risale ad Hegel, a Schelling, a Kant: cerca la *categoria* dell'arte; accetta un movimento dialettico come principio esplicativo della vita; congiunge la natura e la mente su una sola linea di sviluppo evolutivo, ma respinge ogni mistificazione soggettivistica o astrattamente concettualistica. La teoria del *rispecchiamento* lo aiuta a superare ogni pregiudiziale dualistica o idealistica; la scoperta del *particolare*, come principio di mediazione dialettica, lo pone al sicuro da ogni astratto universalismo come da ogni dissolvimento empiristico o nominalistico del sapere. Il suo punto di arrivo è un'accentuazione del *momento contenutistico* dell'arte (che non è però mai oblio del momento for-

male) e un'immissione dell'arte nella corrente viva dello sviluppo storico e sociale dell'umanità.

L'origine della mia *filosofia dell'esperienza* è diversa. Io parto dalla critica all'attualismo gentiliano, di cui denuncio la tendenza dommatica, implicita nello schema della dialettica triadica; e dall'insoddisfazione del formalismo crociano, il cui scacco io vedo inevitabile nel tentativo di confinare l'arte nell'alogica puntualizzazione dell'*intuizione pura*. Mosso dall'esigenza di aprire alla mente la possibilità dei più ampi sviluppi, fuori degli schemi di ogni rigido dialettismo aprioristico, giungo anche io ad una valorizzazione storico-sociale dell'arte, per via d'una progressiva accentuazione del momento contenutistico.

Rimando il mio lettore — se desideroso di approfondire la conoscenza della mia filosofia dell'arte — al *De Bello e dell'Arte* (2^a ed., Napoli, 1953) e alle *Ricerche per un'estetica del contenuto* (Napoli, 1960). Qui mi piace rilevare che, in un mio saggio sull'estetica crociana (*Sviluppi e problemi dell'estetica crociana*, Napoli, 1947), mettevo in particolare evidenza una esigenza affacciata anche in altri miei scritti: che tra l'*universale* e l'*individuale* si dovesse inserire un termine medio, appunto un *universale medio*, capace di assumere un'inconfondibile fisionomia storicamente concreta, di là dall'empiria senza forma e di qua dall'astratta universalità assoluta.

Avevo tratto da Bacone il concetto di *universale medio*; ne avevo approfondito il significato storico attraverso il ripensamento critico delle *distinzioni* cro-

ciane: oggi lo ritrovo al centro della filosofia di G. Lukács col nome di *particolare*, come momento di una mediazione dialettica capace di fondare un'integrale visione storicistica del reale.

* * *

Se in questa sede mi è consentito muovere una critica al Lukács, vorrei mettere in luce una difficoltà non lieve in cui egli viene a trovarsi nella sua costruzione di un'*estetica* storicistica, e altresì di una *scienza* e di una *filosofia* storicistiche.

Egli muove alla ricerca di *categorie* storicamente efficaci, ma finisce col trovarne in realtà una sola: la *particolarità*. Come distinguere su questa base le varie sfere del sapere?

Il Lukács si rivela consapevole delle strettoie in cui egli stesso si è messo, e insiste nel descrivere le varie forme di *rispecchiamento* e i vari usi della categoria del *particolare*, al fine di distinguere specialmente la *scienza* dall'*arte*, che pure sono entrambe espressioni del particolare.

Egli riesce, sul piano d'un'indagine storico-empirica, a cogliere questa distinzione. Ma le altre sfere dell'esperienza umana? Dove collocarle, e come intenderle? Come stabilire, per esempio, una differenza tra *filosofia*, *scienza*, *diritto*, *morale*, *politica*, e via dicendo, definendo senza equivoco il loro concetto e cogliendo i loro rapporti reciproci?

Il Lukács non si affaccia di là dai confini entro

cui si differenziano la scienza e l'arte, ma non per questo il problema viene risolto o evitato: a meno ch'egli non voglia restringere il suo orizzonte speculativo a due sole forme di attività umana.

Il problema resta, grave e forse insolubile, perchè non si indaga come l'atto della mente si configuri di volta in volta diverso nel processo dell'esperienza umana. Finora il Lukács non ci ha parlato che del *particolare*, che è categoria vera ed efficace. Ma non è forse *particolare* ogni momento dell'esperienza, preso nella sua concretezza storica? Finchè l'indagine non sia compiuta nel senso anzidetto, non rischiamo di confondere in uno il nostro orizzonte speculativo, con l'applicazione di una forma genericamente valida ed onnicomprensiva?

Donde, per esempio, trarrebbe l'arte, secondo il Lukács, la sua *potenza evocativa*? Dalla *forma*, egli dice. Bene. Ma qual'è la *forma* dell'arte? E', per Lukács, la stessa *particolarità*, che ne costituisce il contenuto.

Noi vorremmo che egli ci dicesse che, se contenuto dell'arte è l'esperienza umana, sempre concreta nel suo farsi particolare, deve pur esserci una *forma* che contraddistingua l'arte da ogni altra espressione di vita, inconfondibilmente.

A questo punto io sono risospinto verso quello che per me è il principio essenziale e caratterizzante dell'arte: l'atto estetico si realizza, quando l'esperienza si configura nella forma d'un'*obiettivazione dialettica*; e questa, a sua volta, si eleva sul fondamento

d'un raccogliersi interno della mente. Superato il momento *discorsivo* dell'esperienza, si realizza un'*intuizione*, la quale compone il *molteplice* (l'esperienza, la storia nel suo sviluppo) nell'*unità* d'un mondo rappresentato per immagini.

Ecco però che, per questa via, sono già fuori dei limiti dell'estetica del Lukács. Mi fermo, perchè non credo sia lecito guardare *dall'esterno* la filosofia del pensatore che si fa oggetto di studio.

Il lettore intelligente trarrà dall'esposizione che segue gli argomenti per ripensare, accettare o superare dal suo punto di vista i principii del *rispecchiamento* e della mediazione dialettica del *particolare*, sui quali G. Lukács fonda la sua estetica.

Napoli, 20 aprile 1960.

C. C.

1. IL PROBLEMA DEL PARTICOLARE. — L'opera di Giorgio Lukács che qui mi accingo ad esaminare è quella intitolata *Prolegomeni ad un'estetica del marxismo*, che gli Editori Riuniti hanno presentato, nel 1957, nella traduzione italiana di F. Codino e M. Montinari.

Lo stesso autore, nella sua *Prefazione* (datata a Bucarest, nel dicembre del 1956) chiarisce gl'intenti e i limiti dell'opera, che può essere considerata come una delle parti più significative del lavoro sui *Problemi del Rispecchiamento estetico*, che, nel suo insieme, approfondisce e svolge compiutamente i temi dell'estetica dialettico-materialistica.

Nel disegno della trattazione generale, l'A. considera in una prima parte il fatto estetico nella sua essenza specifica e, poichè tale essenza è da cercarsi nella categoria della *particolarità*, che è comune anche alla scienza, i suoi sforzi convergono nell'intento di differenziare l'arte dalla scienza, sullo sfondo del *rispecchiamento*, assunto come momento fondamentale del filosofare.

Di questa prima parte un primo capitolo tratta della genesi storicofilosofica del rispecchiamento proprio dell'arte; ed un secondo, conclusivo, della particolarità come categoria estetica.

In una seconda parte, infine, il Lukács si propone di trattare della *struttura dell'opera d'arte* e

della *tipologia filosofica dell'atteggiamento estetico*.

Da questo prospetto risulta chiaro che i *Prolegomeni* dovevano costituire il secondo capitolo della prima parte dei *Problemi*.

Premessa dell'estetica, come del filosofare in genere, è, come abbiamo notato, la teoria del rispecchiamento, da cui prende le mosse, in genere, la filosofia del materialismo dialettico, da Marx in poi.

In questa teoria ha, senza dubbio, un momento di prevalenza il contenuto oggettivo, che il pensiero riflette, affermandosi, al livello che gli è proprio, come fatto umano irriducibile.

Ed ecco un primo problema: se il contenuto (la realtà oggettiva) è, in ogni caso, quello che è in sè, come avviene che da tale identità si dipartano le sfere diverse dell'arte, della scienza, della vita quotidiana? Giacchè tutte *rispecchiamento* esse sono, ma un rispecchiamento che ha ogni volta la sua specificità caratteristica.

Tra arte e scienza c'è un rapporto d'identità-diversità, e la seconda si spiega con un mutamento di struttura e di proporzione (di accentuazione e di raggruppamento) nell'ambito della stessa categoria.

Questo significa, in altri termini, che, per intendere il differenziarsi dei diversi mondi della vita mentale, bisogna interrogare oltre che il *contenuto* la *forma*, ossia la *categoria* nella sua strutturazione ogni volta diversa.

Il problema della particolarità è affrontato nei *Prolegomeni* con un esame acuto ed originale delle

posizioni più rilevanti del pensiero moderno, condotto dal punto di vista del materialismo dialettico e inteso a mettere in luce come, di volta in volta, affiori, nelle varie dottrine, un motivo di verità, che è però destinato a soccombere ben presto col prevalere di istanze metafisiche, astrattamente unilaterali e pronte a mistificare, con travisamenti e pregiudizi diversi, l'effettiva realtà del pensiero e del mondo.

Tale realtà, in effetti, si configura come articolata in tre momenti: *universalità*, *particolarità*, *singularità*, che sono stretti tra di loro in rapporto dialettico.

La forza della dialettica (logica e ontologica insieme) va ritrovata nel reciproco congiungimento del primo momento col terzo attraverso la mediazione del particolare. Ciò significa che l'effettiva concretezza del reale consiste non nell'*universale* astrattamente preso (*autonomizzato*), nè, tanto meno, nell'*individuale* insignificante, bensì nell'*individuale* in quanto questo, ponendosi con una precisa significazione universale, peraltro storicamente riconoscibile e caratterizzabile, si presenta appunto come *il particolare*, che è il vero termine della *mediazione dialettica* tra i due estremi.

Le posizioni, che sono contrassegnate come unilaterali ed erronee nella loro astrattezza, sono da una parte l'*idealismo*, dall'altra il *nominalismo*, fondandosi questo sull'insignificanza dell'*individuale* alogico ed amorfo, quello sull'*universale*, che pretende porsi in sè e per sè, come significativo della realtà effettiva delle cose, ma che non può sfociare se non in una mistificazione più o meno consapevole ed assurda.

Ma tutte le dottrine, pur con molti pregiudizi e deformazioni, contengono elementi positivi ed è dovere della critica metterli in luce, come presentimenti della verità resa finalmente esplicita nelle proposizioni del materialismo dialettico.

Questo compito analitico, di critica e insieme di valorizzazione, è assolto dal Lukács con molto acume.

Nei primi tre capitoli dei *Prolegomeni*, egli, conducendo la sua ricerca storico-filosofica sul problema del particolare, passa in rassegna le posizioni assunte, rispetto a questo problema, da Kant e da Schelling, da Hegel e dal materialismo dialettico, per venire quindi all'estetica propriamente detta, al fine di interpretarne la categoria (che, come sappiamo, è quella del *particolare*) dal proprio punto di vista, attraverso il ripensamento dell'illuminismo e dell'opera di Goethe.

In un ultimo capitolo (il VI, diviso in 12 paragrafi), il Lukács esamina come la categoria del particolare diventi operante per la soluzione di singoli problemi, quali ad esempio, quelli della forma e del contenuto, dello stile, della tecnica, della soggettività e del realismo, della partitività dell'arte, dell'individualità e particolarità dell'opera, della sua durata e transitorietà, del tipo rispetto alla forma e al contenuto.

La sua conclusione è che l'arte si pone come l'*autocoscienza dello sviluppo dell'umanità*: tesi storica, ma tale che impegna il pensatore in un'organica ed ampia visione della realtà nella sua interezza.

2. SOGGETTIVISMO E FORMALISMO DELL'ESTETICA KANTIANA. — E. Kant vede, senza dubbio, il problema del particolare e si rende conto che esso scaturisce dal rapporto esistente tra l'universale e l'individuale.

Inoltre Kant va di là dal meccanicismo illuministico, sia perchè fonda, con la prima *Critica*, una gnoseologia trascendentalistica, sia perchè, con la *Critica del Giudizio*, egli perviene ad una interpretazione teleologica della natura.

Circa il primo punto — che riguarda il rapporto tra l'universale e il singolare — Kant segna un duplice metodo per stabilire il desiderato punto d'incontro: o la *sussunzione*, se parte dal singolo, per coordinare la molteplicità nell'ambito d'un concetto generale; o la *specificazione*, se, partendo dall'universale, giunge, per via di successive determinazioni, fino all'individuale.

In entrambi i casi è da notare che l'universale è il *concetto*, e che questo si pone, per sua natura, come *puro* e come avente un'origine mentale, *a priori*. Il concetto è *forma* del rapporto gnoseologico, e ciò costituisce il fondamento del trascendentalismo kantiano.

Ecco però che proprio da questo lato si profila lo scacco del *criticismo*.

Sul fondamento delle *categorie* (o *concetti puri*

dell'intelletto) l'incontro tra l'universale e il singolare si realizza su un piano astrattamente logico, in una sfera che appartiene unicamente al soggetto e che si configura soltanto dal gioco delle facoltà mentali.

Kant fonda l'*idealismo trascendentale*, ma il suo rigore speculativo si esaurisce nell'affermazione della pura soggettività e delle sue forme, senza riuscire a guadagnare i principii d'un *idealismo oggettivo*, che veda le forme della mente come forme assolute, vere *in re*, espressive di ciò che è il mondo nella sua insità.

Si può dire che Kant col suo criticismo, costringendosi a rimanere nella sfera del fenomeno e inibendosi di sorpassare i confini dell'in sè per cogliere ciò che è effettivamente reale, perda da un lato il reale e dall'altro impedisca al pensiero di prendere la consistenza d'una struttura essenzialmente costitutiva del mondo.

Tutto ciò riguarda specialmente il *giudizio determinante*, che è quello su cui si fonda la logica (e gno-seologia) trascendentale kantiana.

Sotto migliori auspici sembra che nasca la terza *Critica*, nella quale è colto il vivente nella sua individualità significativa, e cioè come *particolare* inserito nell'ordine teleologico della natura. E' noto, infatti, come il *giudizio riflettente* si proponga ad oggetto l'unità della natura, di là da ogni schematismo meccanicistico, e colga tale unità nella vita, presa nella sua particolare concretezza.

Bisogna dire tuttavia che anche da questa parte il criticismo kantiano appare piuttosto deludente.

Il naturalismo teleologico della terza critica kantiana solo in apparenza corrisponde ad una visione realistica del mondo, ma cela in verità una mistificazione soggettivistica ancor più grave di quella logico-formale del giudizio determinante.

Infatti la teleologia kantiana non è estensiva del conoscere umano, nè si riferisce agli esseri viventi, per pensarli così come si crede che essi siano in realtà: è solo la visione prospettica d'un *come se*, che esprime un'esigenza soggettiva oggettivamente proiettata e che nulla sa dirci dell'ordine effettivo della realtà.

La biologia kantiana, sfociando nel *come se*, si perde in un *soggettivismo agnostico*, che al posto del reale pone un'esigenza destinata a rimanere inappagata.

Da questo sfondo di astratto soggettivismo si distacca la kantiana estetica come dottrina dell'arte, che muove invero dalle stesse esigenze della gnoseologia e della teleologia, ma finisce anch'essa col deluderle. L'oggetto del giudizio estetico — ciò che noi giudichiamo *bello* — è il *particolare*, e cioè un individuale carico del suo significato, ma attinge tale significato in una sfera di pura soggettività, come reciproca corrispondenza ed equilibrio tra le facoltà conoscitive del soggetto, e resta privo, in se stesso, di un qualsiasi valore reale.

Lo stesso prescindere dell'estetica kantiana dal *concetto* (« il bello è ciò che è rappresentato, *senza*

concetto, come l'oggetto di un piacere universale »), così come il suo porsi in funzione di una *finalità senza scopo*, assumendo della *finalità* solamente la forma, risolve la bellezza, relativamente all'esigenza conoscitiva e realistica, in un valore puramente problematico, valido per la mente ma non concretabile in una realtà che possa essere *oggettivamente determinata* (non è infatti, oggetto d'un *giudizio determinante*, ma solo *riflettente*, e cioè rispecchiante le condizioni di equilibrio, o squilibrio, del soggetto, da cui nasce il *sentimento*, facoltà che è, appunto, destituita di portata conoscitiva).

Comunque, sfugge a Kant l'in sè delle cose. A coglierlo, occorrerebbe *un'intuizione perfettamente spontanea*, come facoltà capace di scoprire l'unità della natura, senza ricorrere nè alla sussunzione logica del particolare sotto il concetto, nè al discorso che va, mediante concetti, dall'universale al particolare e quindi all'individuale. Fatto sta che l'uomo non possiede tale facoltà d'intuizione e che perciò a lui sarà sempre preclusa la via d'un conoscere realistico.

L'*intuizione* (la facoltà d'un *intelletto archetipo*) resta in Kant come un'ipotesi limitativa del conoscere umano, mentre all'uomo resta il *discorso*, che dialettizza e percorre, mediante concetti, il campo del sapere fenomenico.

La dialettica discorsiva s'imbatte, con Kant, nel *particolare* ed è, quindi, non piccolo merito di Kant l'averlo scoperto il *pensiero dialettico*. Resta però fermo che tale scoperta s'isterilisce sul piano d'un puro

soggettivismo formalistico, e che l'estetica, che da essa trae origine, si caratterizza come un'estetica della *pura forma*, che non riesce a portare nell'arte nè il soffio della vita (della natura reale), nè le risonanze del mondo umano (del *particolare* umano storicamente concreto).

3. L'IDEALISMO OGGETTIVO DI SCHELLING E DI HEGEL.

— La filosofia di Federico Schelling è ricca d'insegnamenti, perchè egli, prima di cadere, nella fase religiosa della sua filosofia, nel misticismo adialettico e irrazionalistico, tentò di dare all'*intuizione* un significato positivamente metafisico e dialettico, per farne un valido strumento di conoscenza oggettiva, capace di cogliere la natura del suo dinamismo produttivo della vita.

L'*impulso formatore* che agisce nel fondo della natura non è nè una *forza vitale* occulta nè una cieca forza meccanica implicante soltanto l'oscura *necessità* materiale: esso congiunge la necessità alla contingenza, cosicchè emergono le varie *forme* dell'essere non estrinsecamente determinate, ma irriducibili nella loro consistenza e concretamente caratterizzate.

Particolarità e *contingenza* sono da interpretarsi come categorie dinamiche della schellinghiana *filosofia della natura*, capaci di conferirle l'aspetto di una ricostruzione *dialettica* del processo della vita e delle forme che questa assume. Basti, per esempio, pensare all'avvicinarsi, nella natura, della *vita* e della *morte*, all'emergere dei viventi dalla universale indifferenza, per farvi poi ritorno, non appena vengano sopraffatti da quelle stesse forze che li hanno prima sollevati ad emergere (cfr. il *Primo abbozzo del sistema della filosofia della natura*, del 1799).

Non è facile caratterizzare univocamente la filosofia dello Schelling, per il continuo processo evolutivo in cui essa si va sviluppando. Una nota dominante può essere colta tuttavia nel principio d'una dialettica riconosciuta oggettivamente nella natura, per la quale si trova definitivamente superato il soggettivismo formalistico di E. Kant.

Vero è che sulla via dell'oggettivismo naturalistico, che si svolge prima alla natura e poi considera religiosamente l'Assoluto, Schelling marcia verso il misticismo irrazionalistico, ma nel suo primo affermarsi il dialettismo schellinghiano si configura come un *idealismo oggettivo*, in cui l'influenza hegeliana appare fin troppo evidente. E, attraverso Hegel, riemerge l'istanza dell'idealismo platonico, che nello Schelling, come già in Hegel, si rinnova, appunto, dialetticamente.

Ed ecco che proprio mentre attinge la sua più significativa espressione, oggettivante e dialettizzante, la filosofia di Schelling riceve il suo scacco dal risorgente platonismo, che impone, con l'idea, la considerazione quasi esclusiva dell'universale, e in esso riasorbe il singolare e il particolare, col tentativo di dialettica che poteva scaturirne. Le cose particolari, idealizzandosi, si universalizzano, cosicchè individuale e universale continuano, sì, a congiungersi, ma come idee, e quindi, daccapo, nella sfera dell'universale, in cui tutta la natura si ritrova come trasfigurata e mistificata.

La filosofia, e con essa l'arte, perde ancora una volta il significato di viva gravidanza realistica e ricade nel *formalismo* (un formalismo oggettivo, che va senza dubbio oltre Kant, ma in nome d'un *platonismo dialettico*, il cui dinamismo non riesce a colmare la grave lacuna dell'astratta universalizzazione).

E. Kant si perdeva nell'agnosticismo, come Schelling sfocia nell'irrazionalismo. L'uno e l'altro s'interessano del problema della vita come si presenta nel campo della biologia: ma, mentre Kant si lascia sfuggire del tutto il concetto di *evoluzione*, Schelling tenta d'interpretarlo filosoficamente (e alla fine lo mistifica). Sfugge ad entrambi, salvo rapsodici interessi, l'importanza dei problemi storico-sociali, che pure era stata accentuata dalla rivoluzione francese.

G. Hegel, invece, comincia precisamente col tentativo di comprendere filosoficamente il rivolgimento sociale della sua epoca e solo in un secondo momento s'interessa ai problemi della natura.

Hegel, inoltre, pone decisamente alla base del filosofare un *metodo dialettico*, inteso a centralizzare il rapporto tra *universale*, *particolare* e *singolare*; e dà all'idealismo un significato *oggettivo*, ponendo l'idea come essenza del mondo, della natura come della storia.

Il metodo dialettico instaurato da Hegel, oggettivamente proiettato, tende a concepire tutti i settori dell'essere e della coscienza come un processo storico mosso da contraddizioni: e non è questo principio

conquista di lieve momento per il progresso del sapere filosofico.

Lo stesso Hegel si trova tuttavia messo in iscacco dalla sua premessa idealistica: il dinamismo del metodo non riesce a tradursi in una visione concreta dell'effettiva storicità del reale, e il movimento del mondo si trasforma in un fatto più apparente che reale.

Questo è infatti il limite dell'idealismo oggettivo: che in luogo di fondarsi sul presupposto di una realtà indipendente dalla coscienza e riflessa dal pensiero, esso suppone l'*identità soggetto-oggetto*, e quindi un riassorbirsi del mondo (natura e storia) nel concetto, in cui finisce altresì col vanificarsi ogni movimento, in quanto, appunto, si riduce a svolgimento del concetto, del puro ed astratto pensiero.

Hegel respinge il giacobinismo, ma approva gli obiettivi borghesi antifeudali e la politica della rivoluzione francese, come tentativo di creare un ordinamento statale corrispondente ai reali rapporti sociali. Pure attraverso le astrazioni filosofiche, Hegel vede nelle condizioni del suo tempo un presentimento della dinamica concreta della lotta di classe.

Per esempio, lo *stato*, nell'antico regime, rappresentava la società come un tutto (*l'universale*), ma, limitandosi a servire agl'interessi della classe dominante (i feudatari), decadeva nel *particolare*, contraendosi in esso. Nella rivoluzione si realizzava invece un processo contrario: il particolare (una classe: la borghesia) assumeva il ruolo dell'universale e rappresentava gl'interessi anche delle altre classi. Nel primo

caso lo stato sanziona un'ingiustizia (la sostituzione della parte al tutto), nel secondo la società borghese si fa espressione, affermandosi attraverso il movimento rivoluzionario, della concreta universalità sociale.

Dall'incontro dialettico del particolare con l'universale nasce il *positivo*, ossia, per Hegel, la concreta situazione storico-sociale.

Questi principi riflettono la posizione assunta da Hegel nelle sue opere giovanili, ma valgono a caratterizzare anche gli sviluppi successivi del suo pensiero.

Nelle *Lezioni sulla filosofia della storia* la dialettica universalità-particolarità rivela tutti gli aspetti positivi e negativi dell'idealismo oggettivo di Hegel.

La forza immediatamente e concretamente motrice della storia è costituita dalle passioni umane, dagli interessi egoistici, dagli obiettivi e dalle aspirazioni particolari dei singoli uomini e dei gruppi di uomini; ma da questa forza, particolare, com'è chiaro, nella sua essenza, nascono altri contenuti più alti e più universali di quelli che gli uomini hanno messo immediatamente in moto. In questo si rivela l'*astuzia della ragione*, per cui dal particolare e determinato e dalla sua negazione, mentre il particolare combatte reciprocamente se stesso e una parte di esso deve perire, nasce l'universale (cfr. Marx - Engels, *La Sacra famiglia*).

Fin qui è il motivo di verità che traspare nella filosofia hegeliana della storia: la storia è fatta realmente ed esclusivamente dagli uomini. Ma ecco che

l'universale diventa improvvisamente trascendente: il principio della storia riappare come *spirito del mondo* e questo sussiste di là dalle lotte umane e dal processo storico effettivo. La mistificazione idealistica raggiunge qui il suo culmine.

Un caso particolare del nascere dell'universale dal particolare e dell'operare della ragione secondo astuzia è dato dal rapporto che passa, secondo Hegel, tra *lavoro* e *teleologia* e che costituisce una delle sue più felici intuizioni.

Il lavoro significa il porsi della coscienza umana in vista di un fine, e, se esso rimanesse il solo principio esplicativo della storia umana, Hegel sarebbe in grado di comprendere « la dialettica reale che, dalle particolari aspirazioni dei singoli uomini e gruppi, sviluppa l'universalità dei mutamenti storici delle formazioni sociali che si succedono » (Lukács, *Op. cit.*, p. 52). Invece a un dato punto compare lo *spirito del mondo*, come artefice e demiurgo della storia e, con la mistificazione idealistica che ne consegue, quella prima feconda intuizione è bella e dispersa.

Un'analoga mistione di positivo e di negativo si trova nel sorgere della *vita*, che appare, in Hegel, legata alla *teleologia* e si afferma dopo il *meccanismo* e il *chimismo*. Ciò potrebbe portare al riconoscimento dell'immanente finalità della vita, se il presupposto idealistico non deformasse anche qui la visione del reale, trasformando questo in un momento del *logo astratto* e perdendo quindi di vista la vita concreta nel suo

processo evolutivo. Non è senza ragione che la trattazione hegeliana della vita sia fatta nella *Logica*.

Hegel s'interessa del mondo sociale ed umano e quindi, sia pur genericamente, dell'economia. Scoprendo, sulla base dei principii dell'economia classica, un rapporto di reciproca interdipendenza tra bisogno e lavoro, egli scopre che l'*egoismo soggettivo* si converte nel *contributo all'appagamento dei bisogni di tutti*: l'individuale, anche qui, mediandosi, si fa universale.

Lo sviluppo storico dell'umanità, relativamente ai rapporti di produzione e di lavoro, può essere considerato come un caso della dialettica del particolare, che, rifuggendo dall'astratta universalità e dal non meno astratto egoismo individualistico, produce l'incremento economico dei popoli.

L'economia del capitalismo rappresenta, per Hegel, il momento del particolare concreto nel campo dell'economia.

Nel campo della politica, lo stato, per Hegel, è il momento della particolarità divenuta oggettiva, in quanto per esso l'umanità si sottrae all'astratta universalità e in esso si compongono i conflitti individualistici dell'economia borghese. Il tipo di stato che Hegel idealizza è prima quello realizzato negli stati napoleonici, che avevano abolito i privilegi feudali, e poi l'altro, modellato secondo le promesse, mai mantenute, di Federico Guglielmo III di Prussia.

L'analisi hegeliana della società borghese e il tentativo di dialettizzarla secondo i rapporti tra l'uni-

versale, il particolare e l'individuale contiene senza dubbio idee geniali, ma anche, spesso, sofistiche e reazionarie sforzature.

Sul piano strettamente logico, Hegel concepisce le nozioni di universale, particolare, individuale come inclusive, in un rapporto reciproco, delle note della determinatezza e della negatività (l'universale, per es., è in sè determinato, negativo della individualità, e così via). Dal rapporto fra le tre citate categorie emerge l'importanza del particolare. Questo è, rispetto al singolare, un universale e, rispetto all'universale, un determinato; esso è il medio che contiene entro di sè gli estremi della universalità e della singolarità e perciò li fonde assieme (in Lukács, *Op. cit.*, p. 69).

Il passaggio hegeliano dal concetto al sillogismo, per via del giudizio, esprime, pur tra i molti artifici in cui si avvolgono le deduzioni hegeliane, un'aspirazione alla concretezza, la quale invero potrebbe essere data soltanto in una teoria fondata, come il materialismo dialettico, sul rispecchiamento.

Hegel, in conclusione, dà il metodo della dialettica realistica ed ha un notevole presentimento della verità. I successivi sviluppi del pensiero integreranno le sue intuizioni e daranno al metodo scoperto la concretezza d'un contenuto vivo e reale.

4. IL PARTICOLARE NEL MATERIALISMO DIALETTICO.

— Non è qui il caso di seguire, come fra il Lukács, il pensiero di Carlo Marx nel suo processo storico. Basterà puntualizzare com'egli parta da Hegel, per interpretare e superare criticamente lo hegelismo.

Dal punto di vista ideologico-politico Marx è dapprima un hegeliano di sinistra, un democratico rivoluzionario conseguente, per giungere infine, specialmente attraverso la critica della filosofia del diritto di Hegel, all'affermazione dei principii del comunismo.

Dal punto di vista speculativo, Marx accetta il momento dialettico del metodo hegeliano, ma respinge nel modo più assoluto la mistificazione idealistica di Hegel, sopravvalutando non l'universale, per assorbire in esso il particolare e il singolare, ma, appunto, il particolare, come espressione della realtà nella sua concretezza.

Nei *Lineamenti di critica dell'Economia politica* Marx definisce il suo concetto di *concreto*.

Concreto e reale non è il *pensiero automoventesi*, cosicchè ogni determinazione dell'essere debba concepirsi come sua manifestazione, bensì l'insieme delle determinazioni particolari, rispecchiate e riflesse dal pensiero, ma non risolte, trascendentalmente, in esso.

Il *concreto* è la somma di molte determinazioni; è l'unità del molteplice. L'economia politica, per esem-

pio, cominciò con l'indagine sulla viva totalità della società, ma si attuò come scienza, quando elaborò, per mezzo dell'astrazione e dell'analisi, una moltitudine di relazioni determinate.

Tra l'altro, Marx approfondisce un motivo dell'idealismo oggettivo di Hegel, proponendosi come un problema di primo piano il problema delle categorie. Queste sono da lui intese come altrettante forme di *rispecchiamento* di situazioni oggettive della natura e della società, che solo per un ulteriore processo di astrazione, e senza mai perdere il contatto con la realtà e la prassi oggettiva, si presentano alla fine come forme logiche universali. E' tuttavia chiaro come, una volta adottato il principio del rispecchiamento, la critica di Marx all'idealismo oggettivo di Hegel finisca col porsi come un vero e proprio *rovesciamento materialistico* dell'idealismo.

Per esempio, lo Hegel pretende *comprendere* la società per via di una deduzione puramente logica delle categorie, che non fa se non pochissimo conto delle condizioni reali della società stessa (tale il quadro ideale ch'egli traccia della Prussia, posto quasi a coronamento e fine della storia). Marx, nella sua *Critica della filosofia hegeliana del diritto*, capovolge il procedimento hegeliano, perchè nota che « il *comprendere* non consiste, come Hegel crede, nel riconoscere ovunque le determinazioni del concetto puro, bensì nel concepire la logica specifica dell'oggetto specificato » (*Op. cit.*, trad. Della Volpe, Roma, 1950, p. 125). Questo significa, appunto, adottare il principio del *ri-*

specchiamento e capovolgere la tesi della deduzione idealistica.

Tale capovolgimento si riflette efficacemente sul rapporto dialettico tra universale e individuale. Un esempio di tale influenza è dato dal modo d'intendere la funzione del *capitale* come momento del ciclo produttivo della ricchezza.

Sulle sue premesse aprioristiche e universalistiche, Hegel aveva assegnato al capitalismo borghese un compito d'importanza esclusiva, facendone l'apologia e rappresentandolo come l'unico sistema efficace di produzione. Per Marx invece il sistema capitalistico è soltanto un modo di produzione di tipo particolare, legato a un momento concreto della storia e a certe situazioni specifiche, che ne favoriscono l'avvento e ne segnano inevitabilmente i limiti, col loro trasformarsi e cessare.

Nel *Capitale* la dialettica del particolare è un aspetto della teoria generale del rispecchiamento: il capitalismo nasce con l'insorgere di certe condizioni ed è destinato a cessare con esse.

Col denunciare l'aprioristica consistenza, astrattamente universale, del concetto, Marx determina la bancarotta della *gnoseologia* idealistica, espressione tipica della mentalità della società borghese.

Valga a mo' di esempio l'argomento del *frutto*, che leggiamo ne *La sacra famiglia*. Per l'idealismo le mele, le pere, etc. sono *autodifferenziazioni* della sostanza frutto, concepita come reale in sè nella sua universalità e come svolgentesi di un *processo vitale*, di

cui i singoli frutti sarebbero il risultato. Si compirebbe un miracolo: dall'ideale e irreali essere intellettuale, il *frutto*, sarebbero generati gli esseri naturali reali, i singoli frutti. Non c'è errore peggiore che questa autonomizzazione e teologizzazione dell'universale. Il materialismo dialettico capovolge il rapporto tra universale e individuale: il pensiero umano parte dalle singole pere, mele etc., dalle cose veramente reali, e da esse giunge, per via dell'astrazione, all'universale. Questo, per il rispecchiamento, è punto d'arrivo non di partenza del conoscere: salvo poi a ridiscendere ai singoli, per ripensarli come particolari alla luce dell'universale, col mettere in evidenza le differenze specifiche in essi presenti.

Tanto l'*astrazione* quanto la *specificazione* secondo le differenze specifiche e la *sussunzione* del singolare sotto l'universale sono espressioni della teoria generale del rispecchiamento oggettivo. Così, per es., nel caso che s'indaghi quali siano le varie forme di capitalismo, le varie forme di lavoro e le corrispondenti condizioni della società umana, si può studiare come, nei vari casi, la persona individuale si sussuma alla società di cui fa parte.

C'è, nella vita di ciascun individuo, qualcosa di strettamente personale che appartiene solamente a lui, e qualcosa che è sussunto alla società, secondo il lavoro ch'egli esplica. Nel ceto medievale tale sussunzione è immediata, e comprende tutto ciò che costituisce la persona, la quale si trova perciò come alienata in tutto ciò che essa è.

Nella società capitalistica l'uomo è libero solo nell'immaginazione, ma è in effetti alienato e sottomesso a condizioni di vita casuali, dominato dalla mole del macchinismo produttivo e in essa quasi assorbito. E' annullato socialmente ogni lavoro individualmente indipendente e la sussunzione degli operai alle macchine è senza residui, con la conseguente dissoluzione di ogni particolarità e individualità a favore di una astratta universalità. Solo talvolta, nella società divisa in classi, si sono attuate condizioni favorevoli all'affermazione di uomini eccezionali per talento e carattere: lo *Engels* (nella *Dialettica della Natura*, trad. ital., Roma, 1955) addita come esempio l'epoca rinascimentale, in cui fioriscono individualità fortemente marcate. Soltanto col comunismo cessa l'alienazione: superata la divisione della società in classi, reso l'operaio padrone dei mezzi della produzione, l'uomo non è più sussunto alle forze oggettive della produzione e ritrova la propria libertà personale.

Carlo Marx studia i problemi della società umana con *metodo storico*. Egli, tra l'altro, rappresenta come in un processo unitario inscindibile la *storia*, la *società*, l'*economia*, pur tenendo ferma la priorità della base strutturale economica. L'economia e la sociologia non possono essere assolutizzate, come nelle trattazioni capitalistiche e borghesi, perchè non perdono mai il loro riferimento a concrete condizioni storiche e ambientali.

Relativi alle epoche sono i vari rapporti di produzione e di scambio: partono da una forma d'im-

mediatezza e di semplicità, esprime la *singolarità*, e via via si complicano marciando verso la *particolarità* e l'*universalità*. L'equivalenza rispetto al valore e la trasmutabilità di tutte le merci è il punto d'arrivo e segna precisamente l'avvento dell'*universalità*. Ma nella società di classi prodotti e produzione finiscono in balia del caso, nel senso che non c'è una regola razionale o una pianificazione, che riesca a coordinare e a dirigere i vari atti di produzione e di scambio.

Nella *Dialettica della Natura* lo Engels mette in rapporto la logica con la realtà naturale e, capovolgendo materialisticamente la teoria hegeliana del giudizio, espone il movimento del pensiero come un processo che va dal giudizio del singolare all'universale attraverso il particolare. Come è dimostrato dalla storia delle scienze, il primo giudizio è quello intorno al fatto singolo (per es., nell'invenzione del fuoco, « l'attrito genera calore »); il secondo è il giudizio particolare (« il movimento meccanico ha la proprietà di trasformarsi, in particolari circostanze, e cioè per mezzo dall'attrito, in calore »); il terzo giudizio è quello generale (« ogni forma di movimento si rivela atta a trasformarsi in ogni altra forma di movimento »). Ogni conoscere effettivo è un riportare il singolo all'universalità e un ritrovare e stabilire l'infinito nel finito, l'eterno nel caduco. L'universalità è la sintesi dei molti finiti nell'infinito.

Il conoscere non è un atto che si concluda e dommatizzi, perchè il *rispecchiamento* del reale si risolve

in un processo di continua *adeguazione* e *approssimazione*, il cui momento più elevato è appunto quello dell'*universalizzazione*. Qui si raggiunge la massima concretezza, proprio perchè l'universale è inclusivo del particolare e quindi del singolare, da cui in effetti nasce. Anche in quelle scienze dove la verità sembra conseguirsi come approssimazione al singolare (così nella *statistica*, nella *medicina*, nella *criminologia*), in realtà il singolare è compreso in funzione del significato universale che in esso è immanente. L'una sfera invero non è nettamente staccata dall'altra e, come a costituire l'universale concorre la moltitudine dei singoli, così in ogni cosa o essere singolare si trova la confluenza di molti generi o specie (di molti universali). Questo aspetto del rispecchiamento è efficace a farci evitare e il vuoto e astratto formalismo aprioristico e il grossolano e dispersivo empirismo.

La dialettica del particolare può essere rappresentata nella forma d'un sillogismo, in cui appunto il *medio* tra il *singolare* e l'*universale*, intesi come estremi, è il *particolare*. Questo però, anzichè puntualizzarsi in una posizione definita, è un vastissimo *campo*, che si estende tra i due estremi e che il pensiero può percorrere, per fermare la propria attenzione a questo o a quel punto determinato. Fatta questa riserva, la dialettica del rispecchiamento trova il suo precedente storico nella sillogistica aristotelica.

Applicando la sillogistica del rispecchiamento alla vita politica, l'imperialismo, il capitalismo, la rivoluzione rientrano nella mediazione dialettica come *cam-*

pi variamente configurati e percorsi nel processo della storia (così Lenin, nel rapporto all'VIII Congresso del P. C., in Lukács, *Op. cit.*, p. 108).

Le filosofie borghesi della decadenza al posto dell'effettiva mediazione del particolare pongono un reciproco convertirsi dei due estremi, cosicchè tra il *singolo* e l'*umanità*, alternantisi nella scelta e nel comportamento degli uomini, non vi sarebbe ponte di passaggio: o l'individuo disperso, egoisticamente centralizzato, o il tutto assolutizzato. La verità, invece, messa in luce dal materialismo dialettico, è che tra il singolo e l'umanità c'è la mediazione della *socialità*, in cui l'universale è presentito, di là dall'individuo, nel *gruppo* di uomini, nella *classe*, per esempio: comunque, nel *particolare*, diversamente realizzato a seconda delle epoche e delle circostanze.

5. IL PARTICOLARE NELL'ESTETICA ILLUMINISTICA E IN

GOETHE. — La *dottrina dell'arte* tien dietro alle positive realizzazioni dell'arte, ma le segue di lontano, cosicchè solo tardi gli studiosi di estetica hanno preso coscienza della forma specifica che assumono nell'arte e la teoria generale del rispecchiamento e la dialettica che congiunge il singolare allo universale attraverso la mediazione del particolare. Sin dall'antichità si è avuto tuttavia un presentimento della verità relativa all'arte, e lo stesso Platone, pur non riuscendo a cogliere la specifica essenza dell'arte, per il prevalere delle istanze universalistiche della sua filosofia, ebbe, con l'affermazione della mimesi, un primo sentore della teoria del rispecchiamento. Ma, poichè la mimesi platonica si attua nel mondo del sensibile, che è quello della singolarità, essa sceglie per l'arte il polo opposto all'universalità filosofica e si lascia sfuggire il particolare, che è la sola categoria propria dell'arte.

Aristotele mantenne il principio della mimesi, ma, definendola sul fondamento di ciò che dovrebbe essere, e non più di ciò che empiricamente è, spostò il centro dell'arte verso l'universale e, sospendendola a un dover-essere comunque concepito, rischiò d'identificarla alla scienza e alla filosofia. Aristotele ebbe tuttavia il merito d'intendere che l'arte sussiste nella

sfera del generale, che è un distacco dal singolare irripetibile, e formulò, con la teoria della verosimiglianza, un'anticipazione del rispecchiamento naturalistico.

Sarebbe di grande interesse analizzare, ai fini di scoprire l'origine della categoria estetica del particolare, la *Drammaturgia d'Amburgo* del Lessing e la polemica ch'egli vi conduce con Diderot e con Hurd.

Diamo qui, rapidamente, le conclusioni a cui perviene, dopo il suo esame, il Lukács.

Egli trova che, pur tra molte incertezze e deviazioni, ora nel senso dell'universalità generica astrattamente tipizzata, ora in quello della singolarità dispersiva, si nota, tanto in Diderot che in Hurd e in Lessing, una coscienza più o meno chiara del problema estetico e un impegno deciso nel risolverlo.

Essi cercano « una categoria estetica che colleghi nel pensiero il superamento del singolare con la generalizzazione concreta continuamente realizzata, tipica delle opere d'arte, una categoria che, pur allargando al massimo il campo dell'arte, non abbandoni ma invece adempia le sue più profonde esigenze ». In Diderot e in Hurd si trova un presentimento del problema, mentre Lessing giunge fino ad esprimerlo chiaramente. Tuttavia « nessuno di loro può trovare una soluzione, poichè nel loro apparato concettuale il particolare è usato quasi come sinonimo della singolarità, poichè la teoria del loro tempo era ancora lontana dal comprendere la dialettica specifica di questa categoria » (cfr. Lukács, *Op. cit.*, p. 127).

Un'attenzione particolare è volta da Lukács all'opera di Volfango Goethe, il quale, oltre ad essere sommo poeta e scrittore, s'interessò anche di problemi naturalistici e scientifici ed elaborò una scienza dell'evoluzione della natura, per farne la base di una dottrina dell'arte ricca di suggestioni e di precorrimenti.

Per tale, meno nota, attività di Goethe il lettore può consultare, oltre quello che dice il Lukács, l'antologia goethiana *Scienza e Natura, Scritti vari* (traduzione di A. Pellis, introduzione di F. Albergamo, Bari, 1952).

Goethe non s'interessa di problemi storici e sociali e ignora del tutto la *teorica del salto*, ma abbozza, nei riguardi della natura, le linee d'una generica dialettica evolutiva, di cui enumera le categorie nella successione seguente: *contingente, meccanico, fisico, chimico, organico, psichico, etico, religioso, geniale*.

Egli è, in certo senso, un teorico della scienza, ma la sua epistemologia è costruita in modo da conciliarsi con l'arte e la poesia e da favorirne lo sviluppo. Come traspare dalla sua *Teoria dei colori* e dalla polemica sostenuta contro il meccanicismo di Newton (il bianco è per lui un colore semplice, e non, come per l'altro, la somma dei colori), il Goethe costruisce una sorta di *antropologismo naturalistico*, in cui ai dati astratti della matematica si trovano sostituiti quelli concreti della percezione sensoriale, con tutta l'immediata evidenza, la carica d'emozionalità.

estetica, infine la dimensione gnoseologica ch'essi hanno rispetto alla struttura fisico-psichica dell'uomo.

La scienza meccanica ha un vantaggio di verità oggettiva rispetto alla percezione immedata, ma questa è ricca d'una maggior concretezza e d'una più umana significazione psichica. Che importa, per esempio, che i colori e i suoni si riducano a movimento, se essi contano e sono, per noi, quali noi li percepiamo in concreto ?

La natura — dice Goethe — *ammutilisce nella tortura*, e cioè, nell'applicazione d'un procedimento matematico-sperimentale, che vada oltre i sensi dello uomo, essa non ha più per l'uomo un linguaggio immediatamente significativo. Tuttavia la scienza, dopo essersi allontanata dalla vita, è destinata a tornare a questa, poichè essa in fondo non è che un compendio della vita, la scoperta di un nesso universalizzante tra le esperienze interne ed esterne.

Arte e scienza rappresentano, in Goethe, come un duplice motivo di accostamento alla natura, che dà all'una e all'altra il contenuto, ma non finisce mai col confonderne reciprocamente i metodi e le forme.

Le forme artistiche mantengono la loro essenziale esteticità, e non diventano mai scienza, pur senza assumere una falsa autonomia rispetto al contenuto. « Il bello — asserisce Goethe — è una manifestazione di leggi segrete della natura, che a noi rimarrebbero eternamente nascoste senza la sua apparizione ». E ancora: « Una legge che si mostra come fe-

nomeno viene elevata al bello » (in Lukács, *Op. cit.*, p. 132).

Dalla comunanza del contenuto, pur nella diversità della forma, scienza ed arte sono in Goethe congiunte, e movendo dall'una egli trova il passaggio per giungere all'altra. Così accade, quando, dopo aver cercato di dare una fondazione scientifica all'estetica del colore, Goethe ritrova il felice cammino di ritorno verso l'arte, attraverso i colori fisiologici e il loro effetto estetico e morale in generale (*Op. cit.*, p. 133).

Nello studio della natura lo scienziato arriva a determinare ciò che il Goethe chiama *fenomeno originario* e cioè il fatto visto nella sua strutturazione oggettiva, e il suo *ultimo* è ciò che per il filosofo è il *primo*.

Il fenomeno originario è ciò che noi chiamiamo *particolare*, e gioca un ruolo importante sia nel campo della scienza che dell'arte.

Il particolare è strettamente congiunto all'universale: l'uno e l'altro, anzi, coincidono e il particolare è l'universale che appare in condizioni diverse. « Il particolare è eternamente sottoposto all'universale; l'universale deve eternamente adattarsi al particolare » (*Op. cit.*, p. 137).

Nella natura tutto si mescola nello stesso senso e nella stessa misura: sorgere e perire, creare e annullare, nascita e morte, gioia e dolore: perciò anche l'accadimento più particolare si presenta sempre come una immagine e un simbolo del più universale (loc. cit.).

Un altro aspetto dell'estetica goethiana che può

molto interessarci è quello che, sulla base del rispecchiamento, dà, nell'arte, un valore di priorità al *contenuto* rispetto alla forma, e ciò sia dal lato soggettivo che da quello oggettivo.

Il contenutismo *oggettivo* sta a significare che la scelta dell'argomento da parte del poeta, per esempio, dev'essere fatta in modo che esso risulti vero, vitale, multiforme, degno infine di essere trattato. Dal punto di vista *soggettivo* il contenutismo esprime l'esigenza che, di là da ogni stratificazione o gerarchizzazione di facoltà, il soggetto capace di rispecchiare e riprodurre la realtà oggettiva sia l'uomo tutto intero, impegnato con tutto il suo spirito.

La priorità del contenuto è significata dal Goethe con una *teoria della poesia oggettiva*. Egli enumera tre grandi motivi poetici: motivi tratti dalla storia leggendaria e antichissima; motivi d'occasione; problemi della rivoluzione francese. Resta inteso che ogni argomento, per assurgere alla dignità della vera poesia, dev'essere *particolare*, e cioè significativo di valori universali. Quando il poeta coglie il centro estetico della rappresentazione dell'opera progettata, allora, per una sorta di *deduzione*, egli riesce a ricavare e a raggruppare, intorno a quel centro, tutti i momenti inerenti a quel determinato tema.

Nella sua rappresentazione del particolare la poesia è sempre *simbolica*: il *simbolo* è appunto il particolare che rappresenta l'universale, come rivelazione vitalmente istantanea dell'imperscrutabile. Questa rivelazione è possibile, perchè, nell'arte come nella

natura, non vi sono individui da intendersi tali assolutamente, bensì individui che rappresentano un intero genere. La natura è unica, ma il singolare è una molteplicità innumerevole.

Da tutto questo appare chiaramente la vitalità della filosofia della natura e dell'estetica del Goethe. Bisogna dire tuttavia che il suo precorrimento del materialismo dialettico incontra un limite nella stessa sponatneità irriflessa con cui si attua in Goethe la teoria del rispecchiamento e dell'evoluzione: spontaneità che talora cede dinanzi ad istanze contrarie all'assunto sostenuto e che, tra l'altro, ignora il *salto evolutivo*, che sarà al centro dell'evoluzionismo materialistico.

6. IL PARTICOLARE COME CATEGORIA ESTETICA. — La teoria del rispecchiamento, da cui parte l'estetica del materialismo dialettico, pone a fondamento dell'arte, come della scienza e della prassi della vita quotidiana, la stessa realtà oggettiva, presa non soltanto nel suo contenuto ma anche nelle sue forme, nelle sue categorie. La prassi della vita quotidiana si esaurisce nell'immediatezza dei rapporti, ma, partendo da questo punto, si attua un processo di specializzazione, per cui, con lo sviluppo degli strumenti ricettivi naturali e di quelli sorti con la produzione economica, con la differenziazione sociale dei rapporti tra gli uomini, la scienza e l'arte (questa presa così nel momento della creazione artistica come in quello della recezione estetica, per esempio del bello di natura) si vanno via via differenziando, pur mantenendo rapporti di stimolazione reciproca.

Le categorie, entro le quali si muovono sia la realtà che il rispecchiamento umano di essa, sono la *universalità*, la *particolarità*, la *singolarità*. V'è una dialettica interna delle cose, per cui nel particolare si trova come un punto di convergenza dell'universale e del singolare: il primo chiamato a dar significato al secondo e questo a dare il primo la concretezza esistenziale. Il pensiero dell'uomo riflette questo movimento, ed è in grave errore l'apriorismo for-

malistico dell'idealismo soggettivo, che deduce, *a priori*, l'esistenza di mondi tra di loro incomparabili. Il materialismo sostiene, a ragione, la teoria del rispecchiamento, ma dà a questo termine un significato non fotografico, poichè riconosce al soggetto una particolare forma di attività, desunta da quesiti e problemi socialmente condizionati, posti dallo sviluppo delle forze produttive, modificati da mutamenti di rapporti di produzione.

Per il materialismo il rispecchiamento è una vera e propria attività concretamente costruttiva.

Su questo fondamento, mentre il rispecchiamento teoretico (la scienza) si attua come un movimento incessante che va da un estremo all'altro, come uno sviluppo continuo che può essere sempre proseguito, onde la mediazione del particolare ha una consistenza fluida e dinamica; il rispecchiamento estetico fissa per la conoscenza umana una volta per sempre il punto di mediazione ogni volta raggiunto, lo rappresenta e gli dà una consistenza reale. Tale è il *carattere formale* proprio dell'arte: fissare di volta in volta ciascun grado dello sviluppo dell'umanità per la coscienza umana; dargli una forma definitiva che resti acquisita dalla storia, anche se nuovi problemi e nuove tappe dello sviluppo umano sorgeranno in seguito, per cui si renda necessaria la ricerca di nuove forme. Le forme che l'arte ha realizzato nel passato resteranno accanto alle nuove e in ogni loro atto creativo gli artisti, pure utilizzando le esperienze del passato, ricominceranno sempre daccapo.

Le forme realizzate dall'arte sono le *opere d'arte*, quasi una solidificazione del *particolare* dialettico nella sua concretezza.

In esse l'universale non è obliato o messo da parte: l'irrazionalismo estetico non ha alcun fondamento. Ma ogni volta l'universale, contraendosi nel particolare, appare in quella forma che maggiormente *si approssima* alle situazioni e ai problemi dell'epoca, e che è sempre relativa al genere d'arte in cui si realizza e all'individualità propria dell'artista.

L'universale è nello stesso tempo conservato e superato: calandosi nel singolare, ne esprime l'essenza, nel congiungimento delle note peculiari e mutevoli con quelle permanenti. Il singolare, in quanto porta e rappresenta l'universale preso nella sua storica concretezza, diventa il *particolare*, il *determinato*, il *tipico*.

Quanto più l'artista approfondisce la conoscenza dell'uomo e del mondo, tanto più sono valide le sue mediazioni estetiche (il suo rappresentare l'universale nel singolare); e quanto maggiore è la sua forza creativa « tanto più sensibilmente egli ricondurrà le mediazioni scoperte in una nuova immediatezza, le accentrerà organicamente in essa: formerà un particolare movendo dal singolare » (*Op. cit.*, p. 149).

Nella mediazione estetica il singolare e l'universale sono i punti estremi del vastissimo campo che l'artista percorre prima di fermarsi ad un punto determinato. Egli può indulgere all'universale, e cadere nell'astrazione; o può mettere sotto lente il singolare

immediato, e rimanere nell'irriflesso decadentismo (Flaubert, per esempio, accentua, in certi casi, eccessivamente la singolarità), ma, se è veramente artista, deve rappresentare concretamente il suo punto di mediazione.

Dove e come fissare questo punto? La domanda non può avere una risposta precisa, perchè, data la vastità del campo di mediazione tra il singolare e lo universale, è impossibile determinare un punto dal raggiungimento del quale dipenda il realizzarsi dell'arte.

Non si può teorizzare l'arte in astratto, perchè il tipo di mediazione dipende dalla personalità dell'artista, dalle circostanze storiche sempre diverse e mutevoli, dal genere d'arte che attua la mediazione. È fortuna, d'altra parte, che sussista questa impossibilità, perchè solo così l'esperienza dell'arte può variare all'infinito, per casi irripetibili, non solo a seconda della varietà del contenuto, ma anche a seconda delle arti, dei generi, degli stili, e via dicendo. Spetta alla *critica d'arte* la ricognizione delle varie forme di puntualizzazione (rappresentazione) estetica. Si potrà dire, ad esempio, che il dramma e la novella tendono a fissare il loro punto più vicino all'universale, l'epica invece e il romanzo più vicino all'individuale.

Ogni opera d'arte è individuale e inconfondibile nella sua fisionomia, sebbene obbedisca a una legge interna, che è la legge estetica generale. Questo fu presentato da Kant, quand'egli disse che l'arte bella è possibile soltanto come prodotto del genio, nel senso

che ha la sua regola, ma assolutamente originale e propria e, come tale, esemplare.

Si può anche dire che la legge dell'arte si fa col farsi dell'opera stessa: comunque, *non si applica* all'opera come norma prescritta dall'esterno e, se pure una legge generale dell'arte può concepirsi come legge della dialettica del particolare, essa, nell'atto concreto, viene allargata e rigenerata (*Op. cit.*, p. 155).

L'opera d'arte è il risultato d'un *movimento* che si ferma e che si rappresenta, puntualizzandosi. Per questo suo puntualizzarsi essa è *unità*, ma per il movimento ch'essa riassume è, appunto, unità d'un molteplice: d'uno *stile*, d'un *tono*, d'un'*atmosfera* che si spostano verso l'alto o verso il basso, ma restano tuttavia nella forma della particolarità.

L'opera d'arte è l'organizzazione d'un *mondo*, un sistema di movimenti, di tensioni, di contrasti e il rapporto di questi elementi, come la maggiore o minore ampiezza del campo, dipende da condizioni storico-sociali, di genere o artistico-personali. Si pensi, per esempio, all'ampiezza pressochè sconfinata del campo in cui si muove il genio di Dante.

Il concretarsi dell'arte nel particolare è condizione che rispecchia un'analogia situazione della realtà: nella natura, infatti, non si dà mai la realtà dell'universale, e aveva ragione Aristotele a far valere contro il platonismo le istanze dell'immanenza.

Il particolare estetico è comunque in una situazione che è assai diversa da quella dell'idea platonica o dello spirito del mondo secondo Hegel: è sempre, in-

fatti, immesso nel sensibile, è creato dall'uomo, è relativo alla storia.

In certo senso la forma dell'arte si può dire una *forma autonoma*, ma non perchè essa sia indipendente dalla realtà delle cose, che anzi è chiamata a rispecchiare, bensì soltanto nel senso che *rispecchia nessi e forme fenomeniche essenziali alla realtà* (*Op. cit.*, p. 159). Siamo con questo agli antipodi del platonismo e più ancora del neoplatonismo di Plotino o di Schelling, che pretendevano dedurre dallo stesso mondo delle idee il contenuto di verità e il sistema formale dell'opera d'arte.

Per il materialismo storico non è l'universale in sé che si rispecchia, ma le forme della realtà umana emergenti e ricorrenti nella storia: l'universale estetico, il genere che si cala e si ritrova nell'arte, è il complesso delle relazioni storiche e sociali, a cui si riporta, a creazione avvenuta, anche l'analisi critica delle opere concrete.

Tale è il compito della critica d'arte fondata sul materialismo: non vedere come astratte leggi d'estetica siano state *applicate* in quell'opera, bensì come il punto del particolare scelto dall'artista valga a rendere in espressione adeguata il contenuto corrispondente; come non sia troppo vicino all'universale o al singolare; come rispetti le regole del *genere*. La critica del *contenuto* è qui strettamente connessa alla critica della *forma*, e ciò per vedere in che modo quel punto centrale (e particolare) determini e influenzi la vitalità estetica della composizione, delle figure, del dettaglio,

etc.; e in che modo la coerenza della composizione favorisca o impedisca l'unità e la vivezza estetica (*Op. cit.*, p. 160).

Si tratta, comunque, d'indicazioni o prescrizioni generiche, minimamente dommatizzate, proprio perché lo stesso punto formale dell'arte — il particolare mediatore — è lasciato nella relatività e nell'indeterminatezza, a discrezione dell'artista e secondo la realtà storica che viene rispecchiata.

7. PROBLEMI PARTICOLARI: LA FORMA DELL'ARTE. — Il primo problema sul quale insiste il Lukács è quello dei rapporti tra rispecchiamento scientifico e rispecchiamento artistico. Qui l'indagine volge necessariamente sulla *forma* dell'arte, giacchè, sebbene il materialismo tratti l'arte dal punto di vista del contenuto storico-sociale e faccia propria l'affermazione hegeliana del reciproco convertirsi del contenuto nella forma dell'arte (cfr. *Enciclopedia*, par. 133), lo studio della forma non è da rigettarsi, ma da ritenersi, anzi, essenziale. « La forma, dice Lenin, è essenziale » (in Lukács, *Op. cit.*, p.164).

La *forma della scienza* è quella della *massima generalizzazione*, nel senso che la legge scientifica aspira a comprendere il maggior numero possibile di casi singoli, apparentemente eterogenei. La forma universale della legge scientifica supera l'intero complesso delle forme singole o particolari a cui essa si riferisce, per mettere in evidenza con sufficiente adeguatezza i momenti essenziali e comuni, nascosti alla superficie dell'immediatezza.

L'universalità scientifica significa *superamento dell'immediatezza*, ma non astrazione o impoverimento del pensiero, perchè, avendo alla sua base il principio del rispecchiamento, essa è *concreta*, e cioè *essenziale* e *reale*. Anche se, a volte, la scienza tende alla deter-

minazione del singolo caso, essa non è perciò meno ligia al principio dell'universalità, perchè in tanto la conoscenza del singolo ha valore per la scienza, in quanto il singolo è conosciuto insieme con le leggi, che lo mettono in rapporto con l'universalità che lo comprende e con le particolarità intermedie.

La *forma dell'arte* dev'essere studiata nel suo modo genuino e originario di manifestarsi, come possiamo trovarla innanzi tutto nell'opera d'arte, intesa, questa, come oggettivazione del rispecchiamento estetico della realtà, sia nel senso del processo creativo che in quello dell'atteggiamento recettivo di fronte all'opera già compiuta (o alla natura).

Ora, la forma artistica, dov'essa ha rilevanza estetica, è « la forma specifica e peculiare di quella materia determinata che forma il contenuto di una data opera » (*Op. cit.*, p. 165). Opere diverse, anche se di un singolo artista, sono come mondi diversi e hanno ciascuna il proprio contenuto, a cui si adegua una particolare forma, uno *stile* inconfondibile.

La forma d'un'opera è quel particolare modo di riflettere la realtà che traspare nell'opera stessa: fa risaltare ciò che conserva e il resto trascura e fa scomparire, cosicchè i momenti riflessi sono quelli stessi costruttivi dell'opera.

Che cosa è propriamente lo *stile* nell'arte? E' la *forma* particolare con cui l'artista rispecchia creativamente il suo mondo e che di volta in volta si rinnova, relativamente al contenuto sempre diverso del rispecchiamento.

La *maniera*, invece, è da distinguersi dallo *stile*, perchè esprime la non aderenza della forma al suo contenuto, quasi una forma che si predetermini *a priori* rispetto alla realtà e si configuri astrattamente. Lo artista, in tal caso, si astraie dalla realtà e appare come singolo, come puro soggetto, privo d'un afflato cosmico reale.

Un problema connesso con quello della forma è lo altro, della *tecnica* artistica.

Il senso di tale tecnica si chiarisce, se si stabilisce un confronto con la tecnica scientifica.

La ricerca scientifica è staccata dalla soggettività umana e il suo processo si fonda nella conoscenza delle leggi naturali indipendenti dall'uomo, anche se poi lo sviluppo della tecnica scientifica tenda a trasferirsi nel campo economico con applicazioni utili all'uomo.

Nei tempi moderni tale tecnica si differenzia da quella dell'artigianato, la quale non perde, come essa, il legame con la personalità dell'artefice ed è anzi un suo vero e proprio segreto. La tecnica meccanica scientifica è, come l'universalità della forma che è alla sua base, in tutto generalizzata ed anonima.

Ancor più incentrata nella persona e concretata nel particolare è la *tecnica artistica*, la quale, fondandosi sulla forma del particolare resa concreta in un contenuto determinato, *non consente generalizzazioni*, che siano fuori di quella particolarità che di volta in volta è stabilita in essa, e cioè fuori dell'opera artistica presa nella sua unità.

La tecnica artistica, inoltre, non è *permutabile*,

nel senso che ciò che un artista acquisisce non è immediatamente valevole per l'altro. L'artista tuttavia non è, come voleva Kant, l'irrazionale genio esemplare, la cui attività scaturisca inconscia e immediata: anche l'arte consente di fissare certe regole e ogni artista deve sottomettersi a una disciplina, per acquisire o almeno perfezionare le sue capacità espressive.

Resta però fermo che ogni regola ed ogni esercizio, per essere validi, devono rientrare *oggettivamente* nei limiti della *forma* particolare, e *soggettivamente* nello *stile* che è proprio di ciascun artista. Ove le regole e i principii tecnico-formali contraddicano all'inserimento dell'arte nel concreto ambiente storico-sociale, o resistano, come momenti *ex novo*, all'inserimento nella opera d'arte in tutto determinata per contenuto e per stile, sono allora d'ostacolo all'arte, anzichè favorirne l'attuazione.

8. L'ARTISTA E IL PROCESSO DELLA SUA FORMAZIONE.
L'ORIGINALITÀ NELL'ARTE. — Ogni opera d'arte esprime una forma realistica di rispecchiamento, ma non può essere tuttavia pensata mai separatamente dall'uomo, dalla soggettività umana.

Come dev'essere intesa la *soggettività umana* nel campo dell'arte?

Innanzitutto, non nel significato fisico e immediato. Vi sono opere, come i poemi omerici o i Nibelungi, che sono frutto evidente dell'elaborazione di più d'una personalità poetica, ma conservano tuttavia l'*unità formale*, come se fossero opera d'una sola persona.

Anche nella scienza si attua la collaborazione di numerose persone fisiche individuali. Ma nella ricerca scientifica, conseguendosi la forma dell'universalità, i ricercatori si mettono come da parte e la verità emerge, nella sua consistenza oggettiva, indifferente alle sue origini umane; nell'arte, invece, la personalità dell'autore, o degli autori, diventa « un elemento strutturale organico dell'individualità dell'opera » (*Op. cit.*, p. 174). Intesa in tal senso, la soggettività è nell'arte immancabile, ma non come soggettività empirica, o immediata, che stia di qua dall'oggetto, bensì, appunto, come una dimensione della stessa oggettività (l'opera d'arte). « L'oggetto è intessuto di soggettività in tutta la sua struttura » (*Op. cit.*, p. 175), e poichè, tra l'altro,

l'oggetto è il particolare storicamente concreto, anche il soggetto, uscendo fuori della sua immediatezza, si ripresenta come *soggetto particolare*, come persona storicamente determinata, portatrice d'un significato e dun valore storico.

L'immediatamente umano si convertirebbe nel *disumano oggettivo*, e cioè nell'insignificante. L'elevarsi dell'artista di là dall'immediatezza della sua persona fisica è ciò che era significato nella teoria platonica dell'ispirazione divina dell'arte; ma il superamento dell'immediatezza è frutto, secondo i principii del materialismo storico, d'una dialettica interna che eleva via via la persona dell'artista al valore della concretezza particolare.

Il processo di formazione dell'artista consiste appunto in questo « innalzamento della personalità creatrice dalla singolarità individuale particolare nella particolarità, nella *sua propria* particolarità » (*Op. cit.* p. 179). Si attua come una *trasformazione* della soggettività individuale nella particolarità e tanto può avvenire solo in seguito al contatto con la realtà oggettiva, allo sforzo di riprodurla « fedelmente, profondamente, conforme a verità » (*loc. cit.*).

Lo spirito di osservazione e la fantasia sono il principio della formazione e dell'innalzamento dell'artista, poichè proprio essi permettono di creare nuove forme e fanno sorgere situazioni « la cui propria logica interna sorpassa i pregiudizi della personalità particolare ed entra in conflitto con essi » (*loc. cit.*). Da queste collisioni dipende in gran parte il livello artistico

dell'opera, che è *autentico* quando emerge la logica interna delle situazioni, mentre si offusca quando il creatore interviene e si fa presente con la sua personalità individuale.

Non occorre far ricorso alla mistica ispirazione, per intendere come l'artista e la sua opera si formino: basta l'osservazione, del nesso sociale tra l'altro. Dapprima l'artista afferra solo spontaneamente tale nesso, ma poi lo elabora e scopre la contraddittorietà tra di esso e l'insieme delle osservazioni e impressioni medie o eccentriche della sua particolarità individuale quotidiana: per questa via egli sente di elevarsi a qualche cosa di più universale e impara anche a conoscere se stesso, le sue più autentiche simpatie o antipatie sociali, libero oramai dai pregiudizi e dalle idee fisse della sua individualità consueta. Egli rinuncia alla prima immediatezza, ma per conquistare una nuova immediatezza, ad un livello più alto, di carattere, appunto, estetico-sociale.

Così si afferma il *trionfo del realismo*, che non può significare altro, per l'estetica, se non « la necessità di rappresentare con verità oggettiva, e in pari tempo come un mondo umano, comune all'uomo, una realtà che esiste indipendentemente dalla coscienza umana » (*Op. cit.*, p. 180). Questa necessità impone l'universalizzazione della soggettività nel particolare e insieme « il superamento di ogni puro universale nella soggettività umanizzata del particolare » (*loc. cit.*).

Sorge a questo punto il problema dell'*originalità* dell'arte.

Per risolverlo, occorre liberarsi subito dall'irrazionalismo romantico, che, nascendo da Kant, faceva scaturire l'originalità dell'arte da quella, immediata e irriflessa, del *genio* artistico. Lo Young vide bene che l'originalità, nell'arte, non può prescindere dal momento realistico del rispecchiamento oggettivo: per lui, infatti, l'arte è originale se imita la natura, ma non lo è se si pone come imitazione di ciò che hanno fatto altri artisti. Hegel dette un senso contenutistico all'originalità dell'arte, poichè vide in essa una correlazione dialettica tra il momento soggettivo e quello oggettivo. L'originalità sarebbe costituita da una parte dalla più personale interiorità dell'artista, dall'altra dalla stessa natura dell'oggetto e scaturirebbe perciò dalla cosa stessa così come la cosa scaturisce dalla soggettività produttiva. Hegel però si lasciò prendere dal suo idealismo e, non assurgendo alla teoria del rispecchiamento, perdette il modo di sfruttare l'aspetto storicistico della sua estetica.

E' proprio dal punto di vista storico che bisogna porsi per intendere il momento di originalità dell'arte.

Se alla base dell'arte è la teoria del rispecchiamento e se la realtà rispecchiata è essenzialmente una ininterrotta trasformazione storico-sociale, la *storicità* è la nota essenziale del concetto dell'arte, e solo se si tien conto di essa si possono impostare e risolvere i vari problemi di estetica.

Se, infatti, si considera il mutamento storico del contenuto, si può anche spiegare la trasformazione dell'arte nella forma, nello stile, nella composizione, etc..

Ne deriva che al centro della creazione artistica deve trovarsi la trasformazione delle strutture sociali nei reciproci rapporti tra gli uomini. Ciò che importa, per l'arte, è scoprire e « individuare immediatamente quel che di nuovo produce lo sviluppo storico-sociale » (*Op. cit.* p. 184).

Per il materialismo dialettico « è originale quell'artista al quale riesce di afferrare nel suo giusto contenuto, nella sua giusta direzione e nelle sue giuste proporzioni ciò che emerge di sostanzialmente nuovo nel suo periodo; quell'artista che è capace di elaborare una forma organicamente adeguata al nuovo contenuto e generata da esso come forma nuova » (*loc. cit.*).

Per chiarir meglio questo principio occorre studiare le questioni della *partitività* e del *rapporto dialettico tra fenomeno ed essenza* nell'opera d'arte.

9. PARTITICITÀ DELL'ARTE. — Da un punto di vista generale e spontaneo, il materialismo dialettico afferma la *partiticità dell'arte*, intendendo per tale « la presa di posizione verso il mondo rappresentato, quale essa prende forma nell'opera con mezzi artistici » (*Op. cit.*, p. 185). Una simile *presa di posizione* è spontanea e inevitabile e si definisce chiaramente nel suo differenziarsi dal rispecchiamento scientifico. Questo, come sappiamo, è impersonale e oggettivo e quando, nel campo della scienza, sono sorte dispute e contrasti (ricorda le vicende della scienza galileiana), questi riguardavano non la scienza come tale bensì solo questioni di carattere ideologico e sovrastrutturale. Il rispecchiamento estetico è, al contrario, indifferente alla universalizzazione concettualistica delle leggi della natura e tende, per la sua stessa forma, a « fissare universalmente un'esperienza, avendo assunto la forma di questo determinato contenuto » (*Op. cit.*, p. 187).

« L'originalità dell'arte consiste nell'afferrare i tratti decisivi nella lotta tra il vecchio e il nuovo, nel rilevare artisticamente i momenti specifici del nuovo » (loc. cit.), esprimendoli nella forma della particolarità.

Oggettivamente, il contenuto dell'arte è la *lotta*; soggettivamente, da parte dell'artista, la forma è la *scelta* e l'*esclusione* e cioè una *presa di posizione*, una

critica delle condizioni storiche, una *partitività* che mette in evidenza il contenuto della lotta e la crisi sociale in atto.

Di qui risulta chiaro come abbiano torto le teorie *naturalistiche* o *impressionistiche*, secondo le quali l'arte dovrebbe limitarsi a cogliere le forme singolari, momentanee e casuali, della realtà. L'arte vera coglie non *fotograficamente* il singolare, ma sempre il particolare, mediando la realtà nella coscienza dell'artista e nel suo atteggiamento partitico. Anche i *naturalisti*, se veri artisti, vanno oltre il canone della loro scuola: valga per tutti l'esempio di Zola.

Vittime di un'illusione sono anche quegli artisti che credono di dare libero sfogo alla loro fantasia, esprimendo la propria personalità, senza prendere posizione di fronte alla realtà sociale: essi in verità non possono liberarsi da certe emozioni, che scaturiscono da un loro modo di vedere la realtà e sono esse medesime costitutive della loro arte. Valga, in questo caso, l'esempio di Flaubert, che prende, inevitabilmente, la sua posizione critica verso la società che lo circonda.

La partitività sta inoltre a significare che l'arte implica un'elaborazione concettuale della realtà, contrariamente alle limitazioni imposte da Kant, da Hegel e, potremmo aggiungere noi, dal Croce. Senza il concetto non si potrebbero comprendere i mondi di un Dante, di uno Shakespeare, di un Michelangelo, di un Goethe. Ma il concetto nell'arte dev'essere inteso come carico di tutte le emozioni ed espressivo di tutte le situazioni degli uomini, concreto, espressivo cioè del

tipico e del particolare, non preso nella sua astratta universalità.

È inevitabile la *presa di posizione* nell'arte, e ciò si può dire in diversi sensi.

Innanzitutto l'arte riproduce uomini con le loro aspirazioni, le loro propensioni o avversioni. Inoltre, rappresenta il *destino* di queste prese di posizione nel loro ambiente storico-sociale, e prende a sua volta posizione nei riguardi di questo destino. Anche nel ritratto, nell'autoritratto lirico, pittorico o musicale, nel singolo si rivelano le tracce della società in cui esso vive, le tendenze che muovono la sua vita, il destino che l'attende e la presa di posizione dell'artista di fronte a tutti questi elementi.

Si deve aggiungere che ogni opera d'arte è come immersa in un'atmosfera pregnante, nella quale si sente — si respira — la sua presa di posizione.

Tutto questo esprime la *partitività universale e formale* dell'arte. C'è però anche un altro aspetto della *partitività*, e questo riguarda il contenuto. Ciò significa che l'artista prende posizione verso questioni della vita concreta e importanti dal punto di vista del contenuto; rivela il suo atteggiamento verso i grandi problemi dell'epoca, verso il nuovo che in essi si manifesta, ed esprime adeguatamente e la situazione oggettiva e la sua presa di posizione (quella ch'egli ritiene giusta rispetto a quel contenuto).

Scienza ed arte richiedono entrambe la *giustezza* del contenuto nella scoperta e spiegazione del nuovo, ma, mentre la scienza afferra le leggi dei nuovi rap-

porti, l'arte « rappresenta in una riproduzione sensibile, dalla suggestione immediata, la forma vitale nella quale i nuovi fenomeni si manifestano nella vita umana, nella società » (*Op. cit.* p. 192). Nell'arte la forma si fa immediatamente presente nel fenomeno rappresentato e quindi la partitività fa tutt'uno con le rappresentazioni: altrimenti di arte, se tale fusione non riesce, non si può più parlare. Similmente, se nell'atteggiamento dell'artista c'è un giudizio intorno alla situazione rappresentata, esso più che venire esplicitamente espresso (come pure accade in certi casi) si trova come calato e risolto nella stessa dinamica e proporzione delle parti dell'opera nei loro reciproci rapporti: di qui deriva il mutuo illuminarsi e chiarirsi di tali parti e quindi, in ultima analisi, l'approvazione o la ripulsa, da parte dell'artista, di determinate tendenze della vita.

10. RAPPORTO TRA FENOMENO ED ESSENZA. — Si è messa finora in luce l'esigenza che, nella presa di posizione dell'artista, il contenuto, desunto dalla lotta tra il vecchio e il nuovo, sia *giusto*. Non si è però data una reale unità di misura che regoli la composizione dei vari elementi d'un'opera d'arte. A questo si può giungere solo studiando i rapporti tra *fenomeno* ed *essenza*, giacchè non c'è coincidenza tra questi due momenti del reale.

Al livello della conoscenza, ogni scienza sarebbe inutile — osserva Marx nel *Capitale* — se ogni fenomeno fosse già per se stesso pari all'essenza. Poichè tra l'uno e l'altro momento c'è netta separazione, la conoscenza scientifica consiste in uno sforzo di progressiva adeguazione, con cui si tende a cogliere le leggi che regolano il nesso tra essenza e fenomeno.

Nell'arte si cerca di superare, come sappiamo, la singolarità immediata nella particolarità. Questo significa che si parte dalla separazione del fenomeno dall'essenza e che si cerca di superare la singolarità della forma fenomenica con l'energica acquisizione ed elaborazione dell'essenziale. Fenomeno ed essenza (singolare ed universale), che nella scienza restano separati, sono nell'arte due momenti separati soltanto all'inizio, perchè la natura propria dell'elaborazione estetica si attua come un progressivo *superamento*, nel

senso hegeliano della parola. *Superare* è innanzi tutto un *distruggere*, un *annullare* l'oggetto nella sua immediatezza, ma è anche una sua *conservazione*, un suo innalzamento a un livello superiore. Hegel considera ironicamente la *sensibilità* nell'arte, come realtà immediata, ma, una volta superata nella sua immediatezza, tale realtà si trasfigura, si ricongiunge all'essenza e diventa significativa dell'universale (diventa cioè *particolare*). Da parte sua l'essenza, che nella scienza sopravanzava il fenomeno e sussisteva, come legge, per sè, nell'arte si dissolve completamente nel fenomeno e diventa una sola cosa con esso nell'opera d'arte individuale.

Nell'opera d'arte l'essenza si cala nell'esistenza, cosicchè l'arte è più vicina alla vita che non la scienza. L'essenza si cela nel fenomeno e insieme in esso si rivela, cosicchè l'analisi intellettuale riesce ad estrarla concettualmente, pur mentre nel fatto l'opera è insieme essenza e fenomeno. Ciò riproduce esattamente la struttura stessa della realtà, e della vita, dove mai, appunto, l'essenza ha una consistenza propria, separata dal fenomeno, ma si trova bensì sempre ad esso congiunta. *Ciò che appare* è sempre l'essenza di una determinazione del reale, uno dei suoi lati, uno dei suoi momenti. *L'essenza* appare appunto sotto quella forma. In breve, « *l'apparenza è l'apparire dell'essenza in se stessa* » (così Lenin, in Lukács, *Op. cit.*, p. 196).

In corrispondenza con tale situazione reale, il rispecchiamento ci rappresenta sempre un mondo di fe-

nomeni, ma di fenomeni tali che, senza perdere la nota, che loro è propria, di *superficie fuggevole*, permettono di percepire l'essenzialità, che è loro immanente. Il rispecchiamento artistico, superando l'astratta universalità e la singolarità (sottraendosi sia all'idealismo che allo scetticismo), assurge alla particolarità e generalizza il mondo fenomenico in tal modo da rendere trasparenti le sue singole forme, « perspicue per la rivelazione ininterrotta dell'essenza » (*Op. cit.*, p. 197).

Lukács è contro ogni interpretazione dell'arte come forma di conoscenza primitiva o mendace. Egli sarebbe con Hegel, quando questi definisce il *bello* come *parvenza sensibile dell'idea*, se lo stesso Hegel non considerasse poi l'arte come uno stadio che, nello sviluppo della storia, è sorpassato dalla filosofia, la quale è conoscenza del vero nella sua pura essenza universale. Il *bello* nasce, per Hegel, quando l'idea *salta* nella natura sensibile, ma tale salto è piuttosto un'alienazione e una dispersione che un inveramento. Ad Hegel manca la teoria del rispecchiamento con la nozione della generalizzazione estetica, che porta l'arte alla vera concretezza, per via del congiungimento dialettico del fenomeno con l'essenza.

V. G. Bielinski, nell'*Idea dell'Arte* (in Lukács, *Op. cit.* p. 198), sopravanza Hegel, definendo l'arte come *intuizione immediata della verità*, come un *pensare per immagini*. Con tale definizione egli da un lato stabilisce la parità tra filosofia (conoscere per concetti) ed arte, dall'altro delimita la specificità dell'arte con l'usare il termine *immagine*. Tuttavia anche la teo-

ria del Bielinski è incompiuta: non s'intende, per essa, il momento caratteristico del rispecchiamento estetico, e si corre il rischio di perdere la linea di demarcazione tra la scienza e l'arte, spingendo troppo quest'ultima sulla via dell'intellettualizzazione.

11. DURATA E TRANSITORietà DELL'ARTE. — L'autentica opera d'arte approfondisce nel modo più penetrante e comprensivo l'essenza, ma coglie insieme il sorgere del nuovo, nel che consiste la sua originalità.

L'arte rappresenta « destini particolari di uomini particolari, rispecchiando situazioni ed eventi del mondo oggettivo, che mediano tali o talaltre relazioni tra gli uomini e che a loro volta si trasformano col mutare di queste » (*Op. cit.*, p. 201). Il valore dell'opera dipende innanzi tutto « dalla sensibilità, dalla profondità, dall'ampiezza con cui l'artista sa afferrare la direzione in cui queste particolarità si muovono trasformandosi, e rappresentarla in modo adeguato alla sua novità » (*Op. cit.*, p. 202).

I grandi artisti sanno rappresentare adeguatamente il nuovo, i piccoli solo in modo parziale e imperfetto o anche come un mero dover-essere e non già come una forma sociale realmente attiva. L'artista vero vede, oggi, la disgregazione interna dei vecchi ceti ancora dominanti (la vede nella giusta misura), e vede altresì il nuovo in quel grado embrionale o già sviluppato che esso ha nel momento di sviluppo descritto. Queste diverse componenti realmente esistenti prese nelle loro influenze reciproche, determinano l'unità dinamica della composizione artistica.

Esempi di tale situazione sono dati dall'arte di W. Scott, di Balzac, di Gorki, di Sciolokov.

L'estetica borghese della decadenza, fermandosi alla denuncia dei momenti negativi della società in via di dissolvimento, vede l'avvenire soltanto come una prospettiva astratta e nel presente scopre motivi caotici e visioni di dissolvimento.

L'estetica del marxismo vede nella rivoluzione socialista il motivo profondo di rinnovamento della società e costruisce una critica positiva dell'arte della rivoluzione.

Si tratta di un nuovo contenuto di vita che emerge e si ritrova nelle forme dell'arte: prevalenza del *contenuto*, ma nello stesso tempo accentuazione della *forma*, d'una forma perfettamente aderente al suo contenuto.

Ed eccoci al problema della *sopravvivenza* o *transitorietà* delle opere d'arte.

Per risolverlo, occorre fare ancora una volta ricorso alla differenza tra *scienza* ed *arte*.

Per la scienza come per l'arte è destinato a sopravvivere soltanto ciò che ha un'importanza attuale per il presente. Ma la verità scientifica prosegue per progressiva comprensione e allargamento, cosicchè ad una conoscenza, rivelatasi falsa o imperfetta, si può sostituire, in prosieguo di tempo, un'altra conoscenza, acquisita ad opera di altri uomini.

La sopravvivenza dell'opera d'arte non si affida ad ulteriori sviluppi ed integrazioni, ma dipende tutta dalla vitalità interna della stessa opera, dal modo cioè

come il *nuovo*, giustamente compreso nella sua forza espansiva e rappresentato con profondità e passione, riesce a collocarsi con perfetta armonia nella forma corrispondente, e ad accordarsi anche con la forma del *genere* a cui l'opera appartiene.

Ancora: la validità della verità scientifica si regge per via d'una compenetrazione continua, per cui una proposizione non può staccarsi dal sistema totale del sapere e sussistere isolata; il valore, invece, d'una singola opera d'arte si regge per forza propria, indifferente alle altre opere dello stesso o di diverso genere, o anche dello stesso artista (questo a parte dall'*uso storico* che si può fare dei prodotti della arte, a titolo di documentario).

Non è un frammentarismo nè un anarchismo che qui si fonda, nel campo dell'estetica. Giacchè non si vuol negare che l'arte abbia le sue leggi e non si cerca di ridurla, come nell'estetica borghese della decadenza, a un *puro* gioco formale, alla cosiddetta *arte per l'arte*.

La legge a cui qui si trova che l'arte obbedisce è la stessa legge del vivere sociale, e la sopravvivenza dell'arte è legata a quella del *nuovo*, che si afferma nella storia attraverso la lotta. Nel lavoro creativo dell'artista si rappresenta, in modo abbreviato, il cammino seguito dallo sviluppo dell'umanità; ma la rappresentazione artistica appare altresì come *autosufficiente*, come dotata di vita propria e riposante su se stessa. Questa apparenza dà l'illusione dell'*arte per l'arte*, ma è intanto proprio essa che costituisce il principio della validità dell'arte e del suo *ritorno alla vita*,

perchè solo nella forma della generalizzazione (del particolare), l'opera d'arte, raggiungendo il tipico nella rappresentazione delle figure, degli eventi, del loro modo di attuarsi, della loro direzione e prospettiva, riesce ad essere « una riproduzione della vita nella quale gli uomini trovano se stessi e i loro destini spiegati con una profondità, una comprensività e una chiarezza illuminante che non si possono avere nella vita stessa » (*Op. cit.*, p. 207).

La vitalità dell'opera d'arte dipende, dunque, dalla giustezza del suo contenuto, e gli uomini ritornano ad essa, a contemplarla e a conferirle valore, appunto perchè essi in quel mondo rappresentato « rivivono e riconoscono con commozione se stessi, i loro destini tipici, la loro direzione » (*loc. cit.*).

Nell'arte c'è la realtà, ma riprodotta con qualche cosa in più: con la consapevolezza di se stessa e della sua storia. Nella realtà la proporzione, la direzione, la prospettiva del tipico non possono essere mai fissate con esattezza matematica, ma l'artista può invece rappresentarle chiaramente, in quanto egli sente la consistenza di ciò ch'è reale e indovina la prospettiva del futuro. In questo senso, come Marx e Stalin osservano, l'artista è *profeta*.

L'opera d'arte sopravvive od invecchia a seconda della giustezza di tale profezia: giacchè non è facile avere anticipatamente coscienza di quelli che saranno i fatti del futuro e solo il futuro stesso è l'unità di misura, che permette di giudicare se il presente sia stato giustamente compreso e valutato.

L'elevarsi dell'arte alla categoria della *particolarità* rende possibile la sopravvivenza delle sue opere, perchè solo così gli uomini del futuro potranno ritrovarsi e riconoscersi nelle rappresentazioni estetiche del passato, le quali, se pur legate a una contingenza caduca, possono essere prese come espressioni di motivi etici, di problemi sociali, di rapporti strutturali previsti o conservati nella storia. Se forma dell'arte fosse l'*universalità*, le opere coglierebbero un astratto feticcio insignificante; se fosse l'*individualità*, esse cadrebbero nell'informe relativismo scettico. La verità è che il mondo rappresentato dall'arte, coi conflitti e le prospettive che indica, ha sempre un'esatta limitatezza, determinatezza e particolarità storica: non attinge l'*eterno*, nè si polverizza nel *relativo*.

L'esempio che Lukács adduce è quello dell'*Antigone* di Sofocle, in cui il contrasto tra Creonte ed Antigone è quello stesso che passa tra due concezioni etiche: in *Antigone* si rivela la superiorità umana morale; in *Creonte* lo spirito progressivo razionale e politico: ciò nella forma della particolarità e concretezza storica.

Le opere d'arte invecchiano, quando la dinamica sociale dell'epoca in esse rispecchiata è vista con animo offuscato da pregiudizi e le lotte sociali sono giudicate sullo sfondo di una concezione del mondo confusa, « scaturita da una visione classista e unilaterale delle contraddizioni » (*Op. cit.*, p. 210).

L'esempio qui addotto dal nostro Autore è quello dell'*Anitra selvatica* di Ibsen, che, pur essendo dal

punto di vista formale un capolavoro, e pure rappresentando giustamente l'auto-distruzione degl'ideali borghesi, si lascia sfuggire le cause di questo dissolvimento e manca della prospettiva storica, onde complica e deforma tipi e situazioni, di cui la storia ha poi messo in evidenza l'esatta valutazione positiva o negativa.

Ben diversamente il *Don Chisciotte* di M. Cervantes. La vitalità di quest'opera deriva dal fatto che l'autore ha preso decisa posizione nella lotta tra feudalesimo morente e mondo borghese nascente, cosicchè la comicità della rappresentazione si può svolgere indisturbata fino alla distruzione umana di ciò che è sorpassato. Qui il tragico e il comico, il positivo e il negativo si rafforzano a vicenda (Cfr. *Op. cit.*, p. 211).

In breve « la ragione per cui un'opera conserva un'efficacia permanente, mentre l'altra invecchia è che l'una coglie gli orientamenti e le proporzioni essenziali dello sviluppo storico, mentre l'altra non vi riesce » (loc. cit.).

A sua volta l'umanità di ogni epoca si volge al passato e lo giudica secondo i rapporti di classe attualmente esistenti. Nel passato essa riconosce il *proprio* passato e da questo punto di vista, retrospettivamente, essa giudica l'arte delle epoche precedenti.

12. INDIVIDUALITÀ E PARTICOLARITÀ DELL'OPERA D'ARTE.

— La verità della scienza si riconosce dall'interna coerenza e dalla sistematicità del tutto. Le varie proposizioni formano un *continuum*, nel quale deve inserirsi ogni nuova proposizione che voglia definirsi come valida.

L'opera d'arte, invece, è come singola, come un mondo che ha la sua interna coerenza e che postula, nella valutazione di chi giudica, la propria compiutezza ed autosufficienza.

Essa può conservare tale compiutezza, anche se rappresenta le reali contraddizioni della vita; e può entrare in divergenza con altre opere, anche se riferentisi allo stesso periodo storico, senza che ciò venga a turbare la coerenza del suo rispecchiamento.

Non si può parlare, per esempio, di contraddizione, pur nella diversità del rispecchiamento, tra Balzac e Stendhal o tra Turgheniev e Saltykov-Stcendrin, che si rappresentano in vario modo i valori morali e culturali della borghesia, la sua decadenza e la sua crisi. Si può dire, anzi, che, nonostante le immediate e superficiali divergenze, le opere nate in una stessa epoca concordano nei loro motivi profondi, per l'unità del rispecchiamento che è alla loro base.

Sorge a questo punto il problema: riportando

l'arte al mondo sociale circostante e facendone un rispecchiamento di questo, non si fa violenza alla specificità artistica delle personalità poetiche, all'essenza originale dell'arte e quindi all'individualità delle opere d'arte ?

L'estetica borghese, considerando l'arte come espressione immediata della soggettività creatrice dell'artista, risponderebbe affermativamente a queste preoccupazioni.

Per Lukács la cosa sta diversamente, perchè per lui fondamento dell'arte è il rispecchiamento e la stessa soggettività e individualità dell'opera d'arte, la sua originalità, consiste nella profonda e giusta riproduzione della realtà oggettiva. « Tutte le strade seguite dalla vera arte provengono dalla realtà sociale; tutte le strade che segue la giusta efficacia esercitata dall'arte devono perciò ricondurre nella realtà sociale » (*Op. cit.*, p. 216).

E' dunque del tutto legittimo considerare le maggiori opere d'arte « come punti di orientamento importanti che indicano lo sviluppo della vita sociale » (loc. cit.). Quanto più le opere sono esteticamente significative, tanto meglio illuminano « i sentieri dell'evoluzione dell'umanità » (loc. cit.).

Tutto questo si attua come superamento dell'esteticità immediata, ma non riesce perciò a sommergere nè l'individualità dell'artista nè quella delle sue opere.

Sul fondamento della stessa realtà rispecchiata sorgono opere diverse, spesso tra di loro in contrasto, ma destinate anche a integrarsi a vicenda, perchè le

contraddizioni in esse emergenti sorgono dalla vita stessa, come leggi del suo movimento e del suo sviluppo, e non sono esclusive l'una dell'altra, come nella scienza, bensì possono insieme coesistere.

C'è inoltre da notare che anche il rispecchiamento estetico si attua come un processo di *approssimazione*, che, nel confronto con la realtà oggettiva, non può mai riportare un successo completo: « l'infinità estensiva e intensiva del mondo non è mai del tutto raggiungibile per l'arte, come per la scienza, e non si può mai parlare più che di approssimazione » (*Op. cit.*, p. 117). Dobbiamo anche dire che, proprio per tale approssimazione, l'arte non si pone al di sotto della realtà.

Come ha torto l'idealismo nel proclamare la superiorità dell'*idea* sulla *natura*, così ha torto il materialista Cernyscevski nel porre l'arte al di sotto della natura sotto tutti gli aspetti e in tutte le condizioni. L'approssimazione non fa ricadere l'arte nella pura ricettività della mimesi platonica, ma lascia all'artista la possibilità di orientarsi e di scegliere tra i diversi motivi da rispecchiare, dando ad essi quel rapporto e quella forma artistica che meglio rispondono al suo modo di vedere e alla sua individualità. « L'approssimazione di volta in volta ricercata viene fissata esteticamente nella formazione specifica dell'opera, nella sua individualità, la quale resta bensì sempre inadeguata all'inesauribilità del suo oggetto, come le proposizioni della scienza, ma in pari tempo, attraverso la generalizzazione artistica, si innalza al di sopra

della superficie fenomenica della realtà immediata » (loc. cit.).

In altri termini, è lo stesso momento della particolarità che dà all'opera d'arte il suo significato estetico, la riscatta dalla passività della mimesi, la conserva nella sua originalità e individualità.

Lo stesso Cernyscevski deve pure notare che, se l'arte riproduce la vita, essa in pari tempo spiega e giudica ciò che riproduce.

La stessa realtà, che si suppone esterna all'arte, è invero già nell'arte rappresentata e giudicata, e non è comunque consentito stabilire, tra realtà ed arte, un minuto confronto per dettagli, bensì una corrispondenza come tra due totalità.

L'opera non raggiunge e in pari tempo supera la realtà, appunto perchè non è mimesi dell'individuale, ma visione elevata al grado della particolarità, e cioè della scoperta, nell'individuale, d'una significazione universale. C'è in queste affermazioni una reale contraddizione, ma tale tuttavia che dà all'arte una profonda vitalità.

Dal rispecchiamento nella particolarità deriva, tra l'altro, la possibilità per l'opera d'arte di essere universalmente rivissuta.

Quanto più generale, profondo e commovente è il senso di partecipazione spirituale destato da una opera; quanto più ampia è la ricchezza del mondo che essa abbraccia; quanto più estesa è la sua efficacia nello spazio e nel tempo: tanto più riuscita appare la

generalizzazione estetica, tanto più individuata (originale) e insieme comunicabile (cfr. *Op. cit.*, p. 218).

L'individualità dell'opera d'arte riceve da Lukács ulteriori chiarimenti.

L'opera è una realtà in sè conclusa, creata dall'uomo e immutabile, dotata di mezzi propri per convincere, come in sè sufficiente.

L'opera sta di fronte a chi la contempla come realtà indipendente e immodificabile.

La forma, rappresentata dall'opera, se c'è, è definitiva e non può essere nè confutata nè corretta: si può solo accettarla o respingerla, si può solo partecipare più o meno intensamente al suo contenuto.

Per la sua stessa perfezione estetica, e secondo il grado da questa raggiunto, l'opera d'arte ha un'influenza etico-sociale. Aristotele vide bene legato alla poesia un problema della *catarsi*, ma non seppe dare a tale problema una soluzione storico-sociale, la sola che sia concepibile.

Per Aristotele l'efficacia pedagogico-sociale dell'arte era cosa ovvia, e sussisteva sullo stesso piano della compiutezza artistica, trasferendo su di esso la sua problematica specifica. Nei tempi moderni, con la letteratura prerivoluzionaria e più ancora col marxismo, l'efficacia in questione si trasferisce sul piano del contenuto e l'opera d'arte si rivela praticamente efficace, quando si realizza in una forma che rispecchia adeguatamente un contenuto sociale dove il *nuovo* apre all'umanità prospettive di trasformazioni strutturali. L'arte è efficace dal punto di vista pedagogico, etico

e sociale proprio perchè, immettendosi nella storia, rispecchia, nella forma del particolare (del *tipico*), un contenuto determinato, significativo, importante per lo sviluppo dell'umanità.

Il trasferirsi dell'interesse estetico sul piano del contenuto, senza d'altra parte annullare l'istanza della forma, ci aiuta a scoprire l'individualità dell'opera d'arte appunto nel nesso tra contenuto e forma, nella loro unità correlativa e dinamica, che si attua come processo di approssimazione, ma sfocia ogni volta in una singola opera, che è in sè compiuta, del tutto individuata e, per quello che essa è, non più superabile.

In questa nuova individualità il singolare sensibile si fa significativo dell'universale e l'universale si concreta come particolare, come figurazione di uomini e di eventi, i cui rapporti storicamente delineati si svolgono secondo un ritmo di rinnovamento incessante.

Con questo rapporto alla vita reale la sensibilità immediata dell'arte si media, si universalizza e, assumendo un significato umano generale, si rivela alla fine socialmente efficace.

Per esempio, la *pura visibilità*, di cui parlano Fiedler e Hildebrand, in tanto ha valore, in quanto si media, si universalizza ed assurge ad una significazione umana.

Questo processo si ripete per ogni forma o *genere* di arte.

Il particolare, a cui si eleva, mediandosi, il singolo, è una forma di universalità, in cui la parte e il

frammento di vita si universalizzano fino a diventare *mondi* in sè compiuti.

E' una sorta d'*infinità*, che si consegue, ma non già quell'*infinità estensiva* che la scienza raggruppa sotto le sue leggi, bensì un'*infinità intensiva*, che si ricava proprio dalla mediazione, dall'approfondimento del significato dei singoli oggetti rappresentati.

L'opera resta individuata nella sua singolarità irripetibile, ma si presenta come un *mondo*, in cui si rispecchia e si approfondisce il significato umano della storia. Le verità universali più alte e più importanti possono essere significate in un'opera d'arte, ma purchè assumano anch'esse la forma della particolarità concreta, adeguandosi alla natura di quel mondo di cui vengono a far parte e che ha oramai una propria struttura e proprie leggi.

La particolarità esprime la perfezione formale dell'opera d'arte e nello stesso tempo il suo valore rispetto al contenuto e il suo significato pedagogico-sociale.

Balzac riconosce che il suo compito di artista consiste nell'annotare quello che gli detta la società e che allora la sua opera è perfetta, quando si pone come un *mondo*, che ha la sua geografia, la sua genealogia, i suoi abitanti, i suoi gruppi sociali, il suo esercito.

La particolarità rivela la sua importanza sia nel momento creativo come forma del rispecchiamento, sia nel momento recettivo, agendo sull'animo di chi contempla l'opera. Nell'uno e nell'altro caso, intensifican-

do le forme del sensibile, ed elevandole ad un significato universale, essa allarga gli orizzonti umani dell'artista e del contemplatore e stabilisce rapporti più stretti e più ricchi tra l'individuo e la realtà.

Ma la particolarità non è solo del contenuto o solo della forma: è di entrambi; e tale unità sorregge il contenuto spirituale e la forza evocativa della forma. Questa si riduce a un mero *stato d'animo*, se non è intessuta col contenuto e il contenuto, a sua volta, se non coincide con la forma, resta freddo e perde ogni potere evocativo (Lukács, *Op. cit.*, p. 228).

13. IL TIPICO DAL PUNTO DI VISTA DEL CONTENUTO. —

La forma dell'arte sussiste solo in quanto il suo contenuto è particolare: un contenuto che deve conservare e fissare, ma approfondendola, l'immediatezza sensibile delle forme fenomeniche; che rinuncia a cogliere l'infinità *estensiva* del mondo; che trae la sua forza emotiva e di convinzione soltanto dalla forza evocativa della realtà riprodotta; che universalizza ed innalza la singolarità nella particolarità.

L'elaborazione del contenuto in questo senso porta ad intendere il fenomeno del *tipico* come « incarnazione concretamente artistica della particolarità » (*Op. cit.*, p. 229).

Il *tipico* è una *categoria della vita*, che si ritrova in tutti i campi.

Il tipico nella *scienza* è un fenomeno in cui le determinazioni essenziali conformi a leggi appaiono più chiaramente che negli altri.

Il tipico *sociale* è ciò che Marx chiama, nel *Capitale*, la *maschera caratteristica*, come, per es., quella del *capitalista*, la cui fisionomia si deduce dalla posizione da lui assunta nel ciclo della produzione.

Tipica è una *situazione* in cui prevalgono le definizioni universali.

Sempre il *tipico* coincide col *particolare*: ma nella

scienza esso significa il prevalere dell'*universalità* (della legge rappresentata nel singolo fenomeno); nell'*arte*, invece, si avvicina al *concreto*, perchè l'*arte* ritrae sempre uomini concreti in situazioni concrete, oggetti concreti che le mediano, sentimenti concreti che le esprimono. La sintesi di uomini e situazioni storicamente significative, adeguatamente rappresentate, costituisce *il tipo* puro e semplice.

Il *tipico* non è il *medio*: questo è un'astrazione che si ricava dai tratti o dagli eventi che ricorrono più spesso; il *tipico*, invece, è l'insieme dei « rapporti più sviluppati e più concreti, al grado più alto della loro contraddittorietà reale » (*Op. cit.*, p. 231).

Il *tipico* in arte non si limita a fissare certi tratti caratteristici in figure, fatti, situazioni particolari, ma si realizza in un'elaborazione di tipo superiore, in quanto, dal rapporto complesso di vari elementi tra di loro intrecciantisi, cerca di enucleare « l'aspetto di un grado tipico di sviluppo della vita umana, della sua essenza, del suo destino, delle sue prospettive » (loc. cit.). Questa tendenza si rivela non soltanto nell'arte di epoche evolute ma nelle primissime elaborazioni di miti, ed è per questa via che nascono le grandi figure tipiche di Eracle, Prometeo, Faust, espressioni ciascuna di un certo grado di sviluppo della storia umana.

Anche altre differenze sussistono tra *scienza* ed *arte*: quella raggiunge in ogni epoca *un solo* tipo espressivo della verità in un dato settore di conoscenze; questa simboleggia i vari aspetti di una epoca in *tipi*

diversi, che possono essere tutti egualmente validi a rappresentare il suo momento di sviluppo. Così, per es., Balzac si rappresenta, per una stessa epoca, vari tipi di finanziari; e il momento della dissoluzione della servitù della gleba in Russia ha le sue diverse espressioni tipiche in Puskin, Tolstoi, Dostoiewski, Saltykov-Stcendrin.

In una stessa opera possono essere raffigurate varie figure tipiche, tipi e controtipi, espressivo ciascuno di un momento della situazione particolare da rappresentare nel suo complesso.

In Molière, per esempio, c'è sempre una figura tipica centrale, ma ve ne sono anche altre che la circondano, per dare maggiormente risalto alla situazione ambientale.

Riproponendosi il problema, se anche per l'arte come per la scienza abbia vigore il principio aristotelico della non-contraddizione, Lukács risponde ancora una volta negativamente, ma si ricusa altresì di trarre la conseguenza opposta, che cioè nell'arte domini l'arbitrio soggettivo. A salvare l'arte dall'arbitrio, vale il principio del rispecchiamento oggettivo (è sempre una situazione storica che l'arte ritrae!); a spiegare il diverso sul piano d'una coerenza, che non è però quella del principio logico-formale della non-contraddizione, vale la complessità della situazione ritratta, con la possibilità che essa offre di ritrarre in diverse opere i suoi diversi aspetti e momenti.

La varietà degli uomini, delle situazioni, degli oggetti, a volte anche tra di loro divergenti, non implica

un'effettiva contraddizione e consente, richiede anzi di essere variamente rappresentata, ricusandosi di essere ricondotta all'astratto livellamento dell'identità (o non-contraddizione) logico-formale.

C'è nella realtà un'*astuzia*: l'astuzia della molteplicità e della contingenza, irriducibile all'unità.

La scienza cerca di ovviare a tale astuzia e formula perciò una legge, a cui la molteplicità deve sussumersi (si pensi, per es., al *calcolo delle probabilità*, che cerca di neutralizzare al massimo la contingenza); l'arte, invece, vi si immerge, l'accetta e la utilizza, rappresentando in vari modi e con tipi diversi la varietà delle determinazioni della vita concreta. Per ottenere ciò, l'arte rinuncia alla totalità *estensiva*, ma coglie quella *intensiva*, che tien conto della varietà, ne coglie l'essenza e la raffigura in un tipo.

La scienza è *estensiva*, l'arte *intensiva*: anche in una sola lirica di Goethe si contrae un mondo, rispecchiandovisi in ciò che ha di essenziale.

Ancora: la scienza nega la contingenza nella necessità e, con la sua verità estensiva, tien conto del singolare, che sussume alla legge generale.

L'arte, rivolgendosi alla realtà storica ed umana, vede il contingente intrecciarsi al necessario e non lo perde mai di vista, contentandosi di dare, col suo rispecchiamento intensivo, un valore di *totalità* alle sue rappresentazioni, e curando il dettaglio solo in vista di questa totalità.

Per il posto che dà alla contingenza e per la complessità del suo intento, l'arte non è suscettibile di

regole generali: tutto in essa si realizza secondo i *generi* di arte, secondo le condizioni storico-sociali, secondo la personalità dell'artista e i caratteri della singola opera.

Il contingente nell'arte si giustifica, se riesce ad inserirsi nell'insieme e a rientrare nell'equilibrio della rappresentazione, accentuandone il significato. In conseguenza di ciò, il giudizio intorno al valore d'un'opera deve fondarsi sul contenuto, ma per apprenderlo e valutarlo come totalità, guardandosi bene dal dissolverne la compagine o dal subordinarlo ad astratte regole prefisse.

Circa i rapporti tra contenuto e forma, Lukács rileva la condizione di netto vantaggio in cui, anche dal punto di vista di tale questione, viene a trovarsi il materialismo dialettico. Questo dà senza dubbio un valore di priorità al contenuto, ma aggiunge che il contenuto, e cioè il mondo rispecchiato, deve, per poter rientrare nell'arte, essere già esteticamente elaborato, deve avere cioè già assunto la forma della particolarità: allora la forma scaturisce dallo stesso contenuto e si attua il superamento vuoi del *contenutismo* meccanicistico, che fa essenza dell'arte di un contenuto indifferente alla sua forma; vuoi del *formalismo* idealistico, che vanta la magica onnipotenza della forma *pura*.

14. IL TIPICO DAL PUNTO DI VISTA DELLA FORMA. —

Bisogna ora esaminare il problema del tipico dal punto di vista della *forma*, senza perdere d'altra parte la concretezza del rapporto contenuto-forma.

Il problema del rispecchiamento artistico, esaminato secondo la forma, sta a significare « la capacità di suscitare esperienze, la funzione evocativa » dell'elaborazione estetica (*Op. cit.*, p. 237).

Non che il contenuto abbia esclusivamente carattere mentale e contemplativo e che la sola forma rappresenti il momento dell'evocazione, dell'esperienza, della passione (sarebbe come un separare di nuovo il contenuto della forma!), ma si tratta ora di vedere come « l'elaborazione formale costituisca il vero principio decisivo (dell'arte), mentre l'elaborazione estetica del contenuto è un semplice lavoro preliminare » (*Op. cit.*, p. 238), che, rispetto all'arte vera e propria, è ancora nulla. Al contenuto spetta invero la *priorità*, ma ciò significa che esso costituisce il lavoro artistico preliminare, che è insostituibile e che è come la base su cui si fonda l'ulteriore e decisiva elaborazione formale.

Nasce qualche cosa di nuovo per via di tale elaborazione ?

Si, e no! Si, rispetto alla potenza creativa ed espressiva, che riporta nell'arte le forme della realtà;

no, se si pretende dalla forma che crei qualche cosa di radicalmente nuovo di fronte alla realtà.

Occorre riesaminare il problema dell'elaborazione formale nella sua connessione con quello del tipico. Sorgono allora alcune questioni particolari.

Per es., questa: è il *medio* o il *tipico* il proprio della caratterizzazione formale dell'arte?

Occorre premettere che il *medio* tende a neutralizzare le contraddizioni, mentre il *tipico* le accentua e le conserva nel loro dinamismo drammatico. Posto ciò, si può dire che, al livello dell'arte, solo il tipico abbia significato, e per la forma, questa volta, non per il contenuto.

L'arte si nutre degli aspetti di contrasto della vita e l'equilibrio della medietà sarebbe per essa la fine. Essa, se s'imbatte in un uomo medio e vuol ricavarne una rappresentazione artistica, lo immette in situazioni, in cui si manifesti come lotta di contrari la contraddittorietà delle sue determinazioni. La figura decade come media e si perde per l'arte, se, rivelatasi la vanità della lotta, essa cade nel torpore. L'arte, in breve, può, per la sua forma, infondere vitalità in ciò che resterebbe insignificante, ma può anche pallidamente riprodurre e mortificare ciò che è fornito di vita nella sua empirica immediatezza.

Il tipico rappresenta il divenire di fronte alla staticità dell'essere, ma anche il medio è come un risultato della lotta tra determinazioni sociali ricche di contraddizioni. L'elaborazione formale dell'arte non è chiamata a scegliere, imitando, tra due entità metafisiche,

ma costruisce le sue rappresentazioni, trasformando semplici possibilità in realtà, mutando persino il contenuto. Essa è infedele nei confronti dei singoli fenomeni, ma fedele alla realtà presa nel suo complesso, perchè proprio di qui può emergere il *tipico*, e cioè la figurazione dinamica di certe situazioni.

La forma, in altri termini, non può elaborare il nulla nè costruire dal nulla, ma non c'è un *tipico* in sè, che l'arte debba riprodurre senza mettere in atto il suo potere creativo.

Riassumendo, si può dire che la forma artistica dà concretezza a un dato tipo; che essa produce una unità evidente di caratteri tipici, nei quali si rappresentano, superate, determinazioni socialmente universali; che ogni figura che essa rappresenta ha sempre un significato *partitico*; che le singole figure da essa rappresentate danno l'impressione di avere una vita autonoma, ma sono invece strette tra di loro in una correlazione dinamica, fino a formare un'unità organica soggetta a perenne trasformazione.

Le figure sono tra di loro distinte per simboleggiare i diversi momenti della dialettica storico-sociale, ma vera è nell'arte, come nella vita reale, l'unità della multiformità, nella realizzazione formale (*Op. cit.*, p. 241).

Bisogna mettere in evidenza la capacità, da parte della forma, di suscitare esperienze (ciò che prima Lukács ha chiamato la *funzione evocativa della forma*), ben guardandosi tuttavia dallo staccare la forma

dal contenuto, per farne un'entità mistificata, sussistente di qua dal rispecchiamento oggettivo.

La forma muta la realtà naturale o sociale rispecchiata in una concreta particolarità organica vivente. Con questo l'arte va di là dalla mimesi empirica, ma non si libera mai dal suo fondamento realistico. Anche nella sua parvenza più soggettiva, come nella lirica o nella musica, l'arte è sempre una specie di rispecchiamento.

Dal *rispecchiamento* e dalla *particolarità*, che è la sua forma, l'arte attinge la sua *potenza evocativa*. L'*evocatività* si può infatti definire come il superamento dell'universale e dell'individuale in una sintesi organica, in cui essi non sono più riconoscibili separatamente: questa è anche la *particolarità* e da essa nasce la possibilità di una partecipazione interumana nell'espressione di una determinata opera d'arte.

La forza evocativa dipende dall'elaborazione formale, purchè questa non si disperda in un soggettivismo solipsistico, nè s'irrigidisca in un oggettivismo disumano.

La forma rende omogenea una molteplicità eterogenea di situazioni, di eventi, di tipi: l'impronta ad un particolare stato d'animo, crea come un'atmosfera ambientale e spirituale in cui le persone si muovono e i fatti si svolgono, e fa perciò stesso capace l'opera d'arte di suscitare stati d'animo consimili.

Per la forma, l'opera si pone come una totalità unitaria spirituale-sensibile, che è risultato di un rispecchiamento, ma con in più il momento totalizzante

ed emotivo che l'anima. Si può anche dire che la forma sia un'interpretazione *intensiva* della molteplicità del reale: essa crea un « regno intermedio sensibile-spirituale della particolarità » (*Op. cit.*, p. 245).

A dimostrare il suo assunto, il Lukács passa in rassegna, esemplificando, vari generi di arte: musica, poesia lirica, drammatica. Il Macbeth presenta nel suo svolgimento molte e significative sintesi sensibili-spirituali evocative.

La forza evocativa dell'opera (quella che il Croce chiamerebbe *liricità* immanente nell'*intuizione pura*) dipende, per il Lukács, dalla *molteplicità* che si riconduce all'*unità*, come una *tensione*, « che riempie l'eterogeneità esistente in sè tra i diversi momenti dell'opera e tra di essi e il principio dell'elaborazione formale che li rende omogenei » (*Op. cit.*, p. 245). Il Goethe dice: « Tutto ciò che è lirico dev'essere molto ragionevole nell'insieme, un poco irragionevole nel particolare » (in Lukács, loc. cit.).

Per il Lukács la dialettica *molteplicità-unità* attinge i suoi elementi dalla storia, cosicchè la forma dell'arte esprime il nesso unitario e dinamico tra elementi, spunti, tendenze della vita sociale, elevando ogni aspetto individuale di vita a significazione *particolare*.

15. L'ARTE COME AUTOCOSCIENZA DELLO SVILUPPO DELL'UMANITÀ. — L'estetica del Lukács è fondata come dottrina *umanistica*. L'arte infatti, è chiamata a rappresentare l'intero mondo, interno ed esterno, dell'umanità, e proprio come mondo dell'uomo.

Le forme fenomeniche sensibili sono interpretate come « segni della vita degli uomini, delle loro relazioni reciproche, degli oggetti che mediano queste relazioni, della natura nel ricambio materiale con la società umana » (*Op. cit.*, p. 246). L'universale, a sua volta, è sia l'incarnazione di una delle forze determinanti la vita umana, sia, soggettivamente, un « veicolo della vita degli uomini, della formazione della loro personalità e del loro destino » (*Op. cit.*, p. 247). Singolare e universale devono essere, in altri termini, interpretati simbolicamente, e per essi l'opera d'arte rivela sempre, per l'essenza oggettiva, una « qualità interna, in sé significativa della vita umana, terrena » (*loc. cit.*). Anche se, per le intenzioni soggettive chiaramente coscienti, l'arte voglia rappresentare il trascendente, è sempre un aspetto della realtà terrena ad emergere nelle particolari figurazioni sensibili. Quando noi, per esempio, riviviamo opere del passato ispirate alla fede religiosa, le sentiamo come simboleggiamenti del destino umano, come emozioni e passioni umane:

la trascendenza ritorna nell'immanenza, da cui si è generata.

Il problema dell'umanità dell'arte si può ritradurre in quello della soggettività od oggettività dell'arte: due aspetti della stessa realtà, messi tra di loro in correlazione dialettica, per cui non è vera nè la singolarità agnostica del puro soggettivismo, nè l'astrattezza dell'oggettivismo dommatico. Ciò significa, tra l'altro, che anche nella rappresentazione del mondo extraumano l'uomo è sempre l'elemento determinante e la realtà oggettiva riappare soltanto come elemento di mediazione nei rapporti, nelle azioni, nei sentimenti degli uomini.

Con metodo analogo si risolve altresì il problema del rapporto tra *uomo* ed *umanità* (singolo ed universale, soggettivo ed oggettivo). L'umanità giunge al singolo uomo per via del concretamento in termini intermedi, che sono appunto i particolari, come popolo, tribù, nazione, classe o gruppo. Ogni appello diretto all'umanità (ricorda i sogni delle sintesi *sovrastatali* della nostra età!), così come ogni frammentarismo individualistico sono destinati a vanificarsi, contraddicendo alla realtà oggettiva. La verità, l'esclusiva consistenza (come mediazione dialettica) del *particolare* umano è sempre in effetti esistita, ma solo tardi, col socialismo, con la possibilità di attuare la società senza classi, si è visto il problema umano storicamente concreto e differenziato secondo le nazioni, che rappresentano i momenti di sviluppo dell'umanità.

Indubbiamente, base della *scienza*, che tende al-

l'impersonale genericità, è l'*umanità*, le cui strutture, dai millenni in cui non si sono più avuti mutamenti sostanziali, sono rimaste pressochè immutabili: perciò non solo la biologia, ma anche l'economia è suscettibile di leggi generali. L'*arte*, invece, parte da un'esigenza diversa, poichè la realtà ch'essa rispecchia è sempre ricondotta al particolare concreto, è sempre una tappa dello sviluppo storico dell'*umanità*, e il suo oggetto è sempre l'*umanità* come questa o quella nazione, questa o quella classe in una particolare situazione di sviluppo.

Un marxismo volgare assolutizza le forme della realtà storica e sociale e non riesce più a spiegarsi come noi oggi, in situazioni mutate, riusciamo a comprendere l'*arte* d'un passato, la cui genesi è da trovarsi nel rispecchiamento d'una società classista.

Il vero materialismo dialettico, di cui il pensiero di Lukács è genuina espressione, rinuncia all'*universale umano* astrattamente e staticamente concepito, e lo ritrova bensì nella *continuità di sviluppo della storia*, come un sostrato che via via muta, ma le cui parti sono sempre tra di loro connesse, come tappe successive, di cui ciascuna, anzichè cominciare come nuova, « elabora i risultati delle tappe precedenti, in vista delle necessità presenti, e se li assimila » (*Op. cit.* p. 250). L'*arte*, di fronte a tale realtà in movimento, scopre il nuovo, pur nel contenuto immediato nazionale e classista, e se lo rappresenta. In questo movimento di gestazione e di sviluppo nasce e si rappresenta quello che

anche l'umanità dell'avvenire saprà intendere, apprezzare e rivivere.

Tutto ciò riguarda il *contenuto*: sopravvive nella realtà e si ritrova vivo altresì nelle figurazioni artistiche ciò che è più vitale nel suo apparire nella storia. La durezza dei tipi estetici ha il suo fondamento nell'oggettività dei tipi storici rappresentati.

Ma la sopravvivenza dell'arte non è affidata solo al contenuto: c'è anche la *forza evocativa* dell'elaborazione formale, che, congiunta al contenuto, fa la vitalità delle opere d'arte. Così; per esempio, l'immortalità dell'*Edipo* sofocleo è dovuta a quel destino umano tipico tragicamente rappresentato nella perfezione formale del dramma e nella grandezza del contenuto. Chi contempla una grande opera — sia l'*Edipo*, o *Casa di bambola* di Ibsen, o *Romeo e Giulietta* di Shakespeare — ritrova in essa se stesso, o meglio un momento della propria vita o del proprio passato, di quel passato che appartiene a lui, non come ad individuo isolato, ma come a membro dell'umanità.

Questo avviene sia che l'opera si riferisca al contenuto di epoche passate, sia che abbia ad oggetto il presente: è sempre se stessi che si cerca, e che si trova, o non si trova, in essa; se stessi come umanità e il proprio passato e le proprie prospettive nell'avvenire, come di esseri appartenenti, appunto, all'umanità, che di lì, da quelle situazioni e da quei tipi, si è sviluppata e si svilupperà nel futuro. Così avviene che molti proletari leggano con entusiasmo Tolstoj, e molti borghesi, invece, Gorki.

Un uomo non può ritornare fanciullo, ma, ciò nonostante, egli si compiace dell'ingenuità del fanciullo e cerca di riprodurne, a un più alto livello, la verità. Avviene così che noi ammiriamo i Greci ed Omero, come tipi della fanciullezza dell'umanità che non potrà mai più ritornare (e noi lo sappiamo benissimo!). Questo pensiero è ripetuto da Lukács sulle orme di Marx (*Op. cit.*, p. 252).

L'arte *creata* eleva il singolo alla particolarità del *tipo*, e parimenti *chi contempla*, per poter fruire della bellezza che gli sta di fronte, per poterla sentire come *sua*, deve allargare il proprio orizzonte e universalizzare la propria persona: così il presente e il passato si ricongiungono e l'arte di epoche lontanissime acquista valore di attualità.

Il *contemplatore*, al pari del *creatore*, non rispecchia una realtà che sia *altro* dalla sua persona: la ritrova bensì come una nota essenziale della propria persona, e la consegue mercé un approfondimento di se medesimo. Così va intesa la *socialità* naturale all'uomo, di cui parlava Aristotele, come una nota che si consegue non per sovrapposizione, ma essenzializzando il soggetto. Su questa base, che è in fondo quella del rispecchiamento del *particolare*, s'incontrano la creazione e la fruizione recettiva dell'opera d'arte.

Il godimento estetico non è un atto relativo all'immediata ricettività del soggetto, ma si compie per via d'una mediazione storica complessa, in quanto nell'individuo agiscono, e sono operanti anche nella con-

templazione estetica, quei momenti della sua posizione classista, nazionale, storica che fanno di lui quella concreta personalità, quella *totalità* capace di configurarsi con quella determinata fisionomia e di godere di quei mondi particolari nei quali essa riesce a ritrovare se stessa (il proprio passato).

Queste affermazioni presuppongono la compiuta formazione della personalità ricettiva, del contemplatore estetico: ma può darsi anche che il soggetto recettivo non sia in grado, pur incompiutezza del suo processo formativo, d'intendere sè e l'altro, e in tal caso l'opera viene respinta perchè incompresa (può anche esserci difetto nell'opera d'arte, ma allora essa non è più qualificabile come tale e non ci interessa più direttamente). Si deve d'altra parte postulare l'efficacia formativa che l'opera d'arte esercita sull'umanità, preparando i suoi stessi contemplatori a riceverla « L'oggetto artistico — dice Marx — crea un pubblico sensibile all'arte e capace di godimento estetico » (in Lukács, *Op. cit.*, p. 256).

Il *dopo* nell'arte non è meno importante del *prima*, perchè la vita dell'opera è destinata a sfociare nell'esperienza dell'umanità futura: e in questa zona del *poi* si rivela altresì l'efficacia etico-pedagogica, comunque sociale dell'arte.

Nel misurare quest'influenza posteriore ha maggior valore l'immediatezza o la mediazione riflessa? Non si può fissare una regola assoluta. Ci sono opere immediatamente efficaci, come la *Marsigliese*, che impongono emotivamente una certa condotta e spingono

a respingerne altre; ma altre opere, invece, escluse in certe epoche da una positiva considerazione, finiscono, se pur tardi, con l'imporsi all'attenzione del pubblico: così *Le nozze di Figaro* o il *Werther*.

Ritorna ancora una volta, da questo punto di vista, a riproporsi il problema della differenza tra *scienza* e *arte*.

La proposizione scientifica è staccata da ogni soggettività nella sua genesi; « l'individualità dell'opera d'arte è invece sempre determinata dalla soggettività e inconcepibile senza di essa » (*Op. cit.*, p. 257).

« La *scienza* scopre nelle sue leggi la realtà oggettiva indipendente dalla coscienza; l'*arte* opera direttamente sul soggetto umano » (loc. cit.). Ancora: la *scienza*, riportando a qualcosa che è per noi ciò che è in sè nella realtà, allarga la nostra coscienza, nel senso della conoscenza sul conto della natura, della società e degli uomini; l'*arte* trasforma l'*essere in sè* del mondo in un *essere per noi* del mondo rappresentato nell'opera d'arte determinata e, ciò facendo, arricchisce ed eleva l'uomo come *autocoscienza*: autocoscienza dell'*individuo* come *microcosmo* che, in quanto si pone come momento tipico di una società, di una classe, di una nazione, s'inserisce nell'*umanità* come *macrocosmo*.

Scienza e arte sono tenute da un'unica radice, in quanto sono entrambe rispecchiamento di una sola realtà, ma, nonostante questa comunanza e le continue interferenze che ne nascono, esse sono come due poli entro i quali si dispone lo sviluppo storico

dell'umanità: la *scienza*, colla sua oggettività, è *coscienza*; l'arte, al contrario, è *autocoscienza*. In queste due forme si esprime la specificità logicamente pura del rispettivo rispecchiamento, anche se essa sia emersa relativamente tardi, col materialismo dialettico, alla consapevolezza speculativa dell'umanità.

L'unità del reale rispecchiato, come il modo per lungo tempo confuso di prenderne coscienza, prima che il pensiero si liberasse dalle superstizioni, dalla magia o dalla religione, ha permesso l'interferenza tra i due modi — scientifico ed artistico — di conseguire la particolarità, ma è necessario veder finalmente con chiarezza la loro essenziale differenza. L'esperienza immediata dell'arte e il suo ripensamento sostengono questo sforzo di distinzione, che il Lukács compie alla luce dei principii del materialismo dialettico. Ed è — riconosciamolo — il massimo sforzo che in questo senso si poteva fare, per giungere a conclusioni che si rivelano accettabili, per chi voglia considerare la *categoria* dell'arte da un punto di vista rigorosamente *storicistico* e mettendo nel giusto rilievo il *contenuto* storico e sociale dell'arte.

INDICE

Introduzione	Pag. 5
1. - Il problema del particolare	» 13
2. - Soggettivismo e formalismo dell'estetica kantiana	» 17
3. - L'idealismo oggettivo di Schelling e di Hegel	» 23
4. - Il particolare nel materialismo dialettico	» 31
5. - Il particolare nell'estetica illuministica e in Goethe	» 39
6. - Il particolare come categoria estetica	» 47
7. - Problemi particolari: la forma dell'arte	» 55
8. - L'artista e il processo della sua formazione. L'originalità nell'arte	» 59
9. - Partitività dell'arte	» 65
10. - Rapporto tra fenomeno ed essenza	» 69
11. - Durata e transitorietà dell'arte	» 73
12. - Individualità e particolarità dell'opera d'arte	» 79
13. - Il tipico dal punto di vista del contenuto	» 87
14. - Il tipico dal punto di vista della forma	» 93
15. - L'arte come autocoscienza dello sviluppo dell'umanità	» 99