

Paolo Pullega

LA COMPRENSIONE ESTETICA DEL MONDO

saggio sul giovane Lukács



Cappelli editore



PAOLO PULLEGA

LA COMPRENSIONE ESTETICA
DEL MONDO

saggio sul giovane Lukács



CAPPELLI EDITORE

indiscipline/nuova serie
direttore Pietro Bellasi
a cura di Paolo Pullega

Copertina di Arturo Galletti
progetto grafico di Anna Maria Zamboni

Copyright © 1983 by Nuova casa editrice L. Cappelli spa,
via Marsili 9, 40124 Bologna

Finito di stampare presso la Tipostampa Bolognese
di Bologna, nel settembre 1983

Se oggi è possibile una cultura,
potrà trattarsi soltanto di
una cultura estetica

G. Lukács

UNA FILOSOFIA ESPRESSIONISTA

I

Le pagine in cui Ernst Bloch recensisce *Storia e coscienza di classe*¹ conservano, lette in prospettiva, un margine di ambivalenza non immediatamente risolvibile. Di certo Bloch guarda alla realtà storica del momento con tutto il pessimismo dell'autore di *Spirito dell'utopia* («l'Occidente segna il passo, il movimento proletario in Germania è coinvolto nella situazione paludosa ... Ogni ribellione si trova ad agire al di sotto della realtà, ogni idea al di sopra») ² e insieme con la fiducia, si direbbe doverosa, del militante rivoluzionario («Tuttavia la situazione è permanentemente rivoluzionaria ...») ³; ma a questa divaricazione, già di per sé difficilmente conciliabile, finisce con l'aggiungere una lettura del testo di Lukács segnata dalla presupposizione, in sé dubbia, della sua ortodossia, e insieme secondo una curvatura che forza il testo verso una posizione non esattamente lukáciana, ormai, e in fondo ancor meno ortodossa, quella stessa del *Geist* da poco edito; forse una posizione che avrebbe potuto effettivamente essere propria anche dell'antico amico, se i presupposti di quella amicizia non si fossero andati correggendo nel corso del tempo, e non fossero divenuti ormai lontani. Nel rimprovero, l'unico, rivolto a Lukács di essere caduto in una «omogeneizzazione quasi esclusivamente sociologica del processo» storico ⁴ è possibile riconoscere il punto d'avvio della divaricazione, così come Bloch doveva individuarlo. In effetti, il Lukács di *Storia e coscienza di classe* offre elementi di contrasto con il proprio passato, che potevano risultare accoglibili solo a fatica da chi,

quel passato, lo aveva condiviso e continuava a portarlo con sé. Bloch sembra esplicito in tal senso, quando indica come riduttivo l'atteggiamento ormai assunto dall'amico di un tempo, come costretto da una remora moralistica: « [Lukács] si è sentito a lungo ed esclusivamente obbligato a essere un capo comunista, un uomo pratico della teoria, e meno un teorico della pratica o addirittura della vecchia teoria dianoetica. Ciò è avvenuto nella tempesta dell'essenza immediata, apparentemente l'unica possibilità di soddisfare al dovere del giorno, di essere all'altezza dell'epoca; vicino alla nuova, penetrante coscienza della totalità soltanto più tardi fu qui richiamato a un dovere affine: far valere la sua capacità, il compito, in breve, del concetto »⁵.

Questo passo, che richiama il contenuto di una tarda intervista concessa da Bloch⁶, sembra giustificare anche la ricordata ambiguità di prospettiva dell'intera recensione. Benché Bloch precedesse con essa il duro attacco rivolto a *Storia e coscienza di classe* nel quinto congresso dell'Internazionale⁷, è interessante notare come vi preveda acutamente il difficile futuro dell'opera: « invero — scrive Bloch — non sarà facile trovare dei buoni lettori per questo libro. I russi, che agiscono filosoficamente ma pensano come cani incolti, subodoreranno l'eresia ... Molti di loro diranno che Marx non ha certo rimesso in piedi Hegel perché Lukács rovesciasse di nuovo Marx dalla parte della testa »⁸.

C'è dunque, nelle pagine di Bloch, la preoccupazione di non intaccare l'immagine marxista del libro, ma c'è anche, e soprattutto, la preoccupazione di ricondurlo in una prospettiva storica alla quale, a ben vedere, il libro non dichiara immediatamente di appartenere, e nei confronti della quale, anzi, gli scritti politici di Lukács successivi al suo passaggio al marxismo denunciano un atteggiamento di rifiuto e di distacco.

Nel quadro desolante della Germania del momento la prova che « anche lo spirito è soltanto apparentemente assopito » viene fornita, secondo Bloch, dall'esperienza espressionista, appena passata: « Ancora di recente si è

levato il bagliore del cosiddetto fuoco espressionista: voleva mettere in libertà una nuova forma della coscienza, la sua diretta forma originaria. Più ancora dello Sturm und Drang, del Romanticismo, questo movimento si è avvicinato allo spiritualismo battista e, più ancora di quello, era maturo per i tempi. Vi avrebbero trovato il loro daffare più geni di quante muse siano disponibili: e se pure in Europa (ma non in Russia) il movimento si è afflosciato e il grande momento ha trovato soltanto una piccola schiatta, facile preda della stanchezza, pronta al compromesso, non è tuttavia svanito, come ogni grande cosa non risolta: aspetta il nuovo esercito »⁹. Non è un giudizio che il Lukács di *Storia e coscienza di classe* avrebbe potuto condividere, come ricorda lo stesso Bloch nell'intervista dei suoi ultimi anni¹⁰; e tuttavia è proprio a questo quadro storico che l'opera di Lukács viene ricondotta nelle pagine del suo amico di un tempo. *Storia e coscienza di classe* è letta a partire dall'esperienza di Lukács precedente, e in definitiva viene riportato ad essa molto più di quanto non venga affermata la sua ortodossia marxista; anche la conclusione per cui « il tema metafisico complessivo della storia è ... svelato nel libro di Lukács per altra via, ma per quanto attiene al contenuto, in maniera del tutto conforme allo *Spirito dell'utopia* »¹¹, implica l'insistenza su di una relazione di continuità con il passato di Lukács, che in definitiva l'opera di Bloch rispettava inequivocabilmente di più di quanto non facesse lo stesso libro di Lukács.

A voler ricomporre l'ambivalenza su cui si muove il discorso di Bloch si finisce col concludere che *Storia e coscienza di classe* in certa misura nega e in altra conferma l'itinerario precedente di Lukács, ma l'apparente banalità di una considerazione così giudiziosamente spartita si arricchisce quando si consideri che, secondo Bloch, l'itinerario lukáciano dai primi scritti fino a *Teoria del romanzo* consiste nella rielaborazione personale di un fenomeno di evoluzione storica complessivo, per il quale è possibile fissare dei termini e degli ambiti, e nel qua-

le diviene inevitabile indicare nomi e figure da considerare come interlocutori del giovane Lukács. Il quadro storico prima tratteggiato nei due poli della situazione politica e della proposta espressionista si precisa subito dopo secondo la costante dell'accelerazione storica, secondo la chiave del passaggio da un mondo esaurito ad uno nuovo: « tutto ciò che si svolge verso il nuovo e ha un significato che oltrepassa il presente si vede bene solo adesso, dove non siamo più nel vecchio mondo e dove un'epoca completamente diversa e fresca inizia producendo sconvolgimenti. *Il tramonto vero e proprio sta fondamentalmente già dietro di noi*; gli epigoni, i materialisti, gli alessandrini degli anni Sessanta e Ottanta hanno seppellito i loro morti. La frattura che divide Leibl e Chagall, Wagner e Schönberg, Keller e Döblin è così profonda come forse non lo fu mai all'interno della "cultura" moderna, ed esattamente all'interno di quel complesso culturale che comprende Atene fino al classicismo, senza escludere l'alta esteticità medioevale. Non importa il giudizio che si dà su questo nuovo che giunge: Chagall, Schönberg, Döblin e gli altri non possono essere sentiti alla maniera del vecchio, non rappresentano il crollo, il tramonto, la dissoluzione di qualcosa di già formato, piuttosto le loro opere contengono elementi finora mai esistiti »¹². È in questo ambito, ormai specificato, che l'opera del giovane Lukács viene ricondotta; ma con ciò, l'indicazione di Bloch si rende qualcosa di diverso da un orientamento personale, ed acquista il valore di un suggerimento critico. Di certo, inserita in questa prospettiva, l'elaborazione giovanile di Lukács si rovescia rispetto all'immagine di opera autunnale che le si è voluto attribuire, e si ripropone piuttosto nella stessa direzione di rifondazione e di annuncio del nuovo in cui, sola, può essere letto Chagall, nella medesima finalità di rielaborazione delle forme a cui si applica l'attenzione al passato dello Schönberg degli stessi anni: « da questo punto di vista ci è vicino ... uno tra i pochi dei nostri pensatori. Georg Lukács è stato l'unico a raggiungere il livello delle cose stesse, compiutamente e valida-

mente. L'attimo — che per tutti gli altri costituisce un imbarazzo concettuale — è elevato qui al momento della decisione, della prospettiva nella Totalità »¹³.

In effetti è avvenuto raramente che il passaggio da un secolo all'altro abbia scandito un'accelerazione storica con tanta precisione come l'avvio dal secolo scorso a quello presente. Raramente il ritmo cronologico è stato, come in questa occasione, così al passo con un salto voluto dal fluire del tempo storico. Come è del resto un fatto che le principali determinazioni storico culturali del nuovo secolo si definiscano tutte, o tutte nella loro sostanza, nel primo quindicennio, e che queste siano tutte nel segno del *facit saltum*.

Indicando il baratro che divide la musica di Wagner da quella di Schönberg, Bloch registra proprio quest'ultimo dato, con la frattura ideologica e formale che vi corrisponde, e non si può dire che la sua valutazione offra di per sé grandi elementi di novità; la consapevolezza della frattura storica era, ed anzi negli anni in cui Bloch scrive era ormai stata, quanto mai chiara, come si potrebbe dire quasi eufemisticamente, in chi la stava operando e ne andava elaborando le forme. Piuttosto, l'osservazione di Bloch ha rilievo nell'avvertirci come anche la figura del giovane Lukács possa e debba essere osservata in linea con l'andamento dei tempi: non in relazione ai fatti a venire, come l'esistenzialismo, né in relazione all'evoluzione ideologica in quanto tale, ad una grande o piccola « grande ideologia » borghese o « grande-borghese »¹⁴, ma in relazione all'ambito culturale entro il quale il giovane Lukács stava e si muoveva, e in rapporto al quale, sia per analogia che per differenza, si pronunciava. Quel divenire storico era, come del resto gli stessi esempi di Bloch indicano, l'espressionismo, la definizione tedesca e mitteleuropea dell'avanguardia, e, come ogni altro momento nazionale dell'avanguardia europea, di difficile definizione autonoma,

di sfuggente classificazione specifica, di sicuro orientamento al nuovo, anche se non sempre e del tutto nuova. Come lo storico dell'avanguardia primonovecentesca ormai ben sa, il primo chiarimento da fornire su ogni singolo movimento è dato dalla sua fluidità, dal disagio che provoca a chi lo voglia sottoporre alla lente di un ingranditore. Nel caso dell'espressionismo, questa caratteristica è, se si vuole, ancora più accentuata, e i riferimenti alle corrispondenti esperienze europee¹⁵, per quanto inevitabili, rimangono pur sempre più marginali che in altri casi, come sarebbe nell'esempio del futurismo o di Dada.

L'indeterminatezza avanguardistica dell'espressionismo è infatti più accentuata: la progressione verso il nuovo e verso la frattura col tempo passato e le sue forme è meno istantanea che nel modello di altre avanguardie; c'è anzi una progressione nitida nel suo primo esempio, la pittura, mentre nei testi teorici, da *Astrazione e empatia* di Worringer¹⁶ a *Lo spirituale nell'arte*¹⁷ di Kandinskij e al *Trattato d'armonia*¹⁸ di Schönberg, la rottura col passato, e in genere la volontà di frattura in senso storico, non è sempre così perentoria, ed è comunque sempre minore che in un qualsiasi manifesto futurista. Spesso anzi il parametro adottato è il presente, un presente per lo più negativo, che non ha molto dell'entusiastante profilo vistovi ancora dai futuristi. Questa indeterminatezza è tale per cui anche il principale, e primo, manifesto espressionista può non essere letto ancora interamente come tale, mentre il testo collettivo¹⁹ che segna il passaggio definitivo del/all'espressionismo non è proprio tutto e in tutto definitivo in tal senso, stando alla lettera dei suoi testi.

C'è poi un gioco antinomico curioso, che va dagli enunciati programmatici alle soluzioni formali più diversificate, come quelle che distanziano un Werfel da un van Höddis²⁰: così la volontà di « *zersprengen* » si concilia con uno spirito chiaramente « *neopathetisch* », l'« *Urschrei* » e la « *Wucht zu brechen* » siedono allo stesso tavolo del « *Weltfreund* » e dell'« *Arbeiterdichtung* »; l'aspi-

razione ad una « *künstlerische Renaissance* » e alla « *Revolution des Lebensgeföhls* » vive nel tema del « *Weltende* » e della « *Dämmerung* ».

Tuttavia, questo dato non può venire considerato solo per i contorni sbiaditi in cui sembra degradare l'espressionismo, da movimento organico d'avanguardia, e come un dato d'insieme negativo. Questo gioco di rispecchiamento di contrari ha una esatta ragione positiva, che acquista in questo modo un valore unificante, nel quale diventa comprensibile la varietà dei modi espressionisti: il *Beginn des Jahrhunderts* è infatti, e indiscutibilmente, per la cultura del tempo espressionista, un *Untergang* consapevole quanto irrimediabile. La diversificazione espressionista risulta allora una registrazione della forma contemporanea del divenire storico, la rappresentazione precisa di un dato che di lì a poco si sarebbe rivelato quanto mai concreto, e quindi veritiero nell'anticipazione immaginaria fornitane dalla visionarietà espressionista. Questa fedeltà d'immagine è così una unificazione positiva di forme diversificate, e spiega, per quel che riguarda queste pagine, i modi particolari nei quali diventa possibile riconoscere un piano di confronto su cui collocare il giovane Lukács di fronte al fluire espressionista ²¹.

A nessun pensatore espressionista spetta una particolare dignità nell'ambito della filosofia sistematica. E ciò non tanto per cattiva disposizione dei singoli, ma perché è nella finalità naturale di un pensare « per espressione » il rifiuto di un ordine del pensiero « per sistema », che richiama la tradizione, e in definitiva ciò che della poligrafia dell'espressione viene negato. Da Bloch al giovane Horkheimer ²², e fino al primo Lukács, questa disposizione è spinta al punto da farli apparire dei mediocri pensatori, poco costanti e ordinati. In effetti, l'imprecisione è una delle caratteristiche più evidenti della fenomenologia di pensiero del giovane Lukács: nessuno dei concet-

ti chiave a cui si rivolgono i saggi di *L'anima e le forme* è definito con precisione, al punto che ogni tentativo di una sua ripetizione da parte di un commentatore sfiora il limite dell'arbitrio e della ridefinizione. Ed è significativo che questa disposizione lukáciana si accompagni a un *furor* raziocinante continuo; non è dunque una mancata volontà di esattezza concettuale, ma piuttosto una scelta di metodo, necessariamente subita, se non avviata da un'opzione prestabilita. Si deve comunque concludere che la disposizione sistematica e la precisione definitoria non sono per il giovane Lukács buone vie verso la verità. La volontà razionalizzatrice e la predilezione per il pathos del concetto sono i due veicoli privilegiati del procedere del suo pensiero, e la loro coesistenza fa pensare direttamente a quel dualismo tra spirito geometrico e intenzione espressiva che si è voluto vedere come anime irrinunciabili del primo espressionismo tedesco²³. Esattamente come nella poesia e nella pittura espressioniste, anche nei saggi di Lukács queste due componenti giocano in compresenza l'una dell'altra, piuttosto che indicare i termini di una divaricazione formale.

Come la linea geometrica, esattamente parabolica, in cui Kirchner sa raccogliere il profilo delle spalle di donna, con un effetto insieme evidente e incomprensibile, la determinazione di Lukács a dire concettualmente il proprio tema sfuma tutti i momenti decisivi e le conclusioni ultime. Benché il suo linguaggio sembri vivere di enunciazioni estreme, proprio nel momento in cui si prepara alla prescrizione definitiva finisce con scioglierla in un rinvio, o in una concordanza.

E proprio come nei quadri di Kirchner, o come nei paesaggi di Heckel e di Schmidt-Ruttloff, dove il senso vive nel tutto, nell'insieme, mentre i particolari scadono a macchie anonime, i pensieri secondari dei saggi giovanili di Lukács perdono di significato se considerati isolatamente, sfocando nell'inespresso, come un puro materiale verbale, istantaneo e privo di collocazione. La stessa predilezione figurativa a disporre liberamente gli elemen-

ti nello spazio, senza mai produrre accostamenti di particolari si ritrova nella caratteristica di Lukács di presentare ad uno ad uno i propri concetti chiave, saggio per saggio, evitando il momento della comparazione e dell'accostamento fra di essi²⁴.

E d'altra parte, l'imprecisione del concetto è di per sé buona, o malvagia, o perniciosa? Il giudizio di Rickert sulla tesi di dottorato di Lukács²⁵ non contiene per noi un'indicazione di valore, che sarebbe di per sé storica, ma ricorda fin troppo da vicino l'effetto che produce una tipica caratteristica tecnica dell'espressionismo di quegli stessi anni, secondo un quadro di Die Brücke: il tendere della linea a diventare colore, e della policromia a farsi distinzione di forma, conservando la prospettiva di un unico punto di fuga. E l'incertezza con cui il segno, non sapendo scomparire nella differenziazione cromatica, non sa neppure ritrovarsi come segno puro, puro tratto, è, né più né meno come nell'indeterminatezza concettuale dell'estetica giovanile di Lukács, una immobilizzazione del guardare alle cose, il non saper dire cosa e come varrà la pena di guardare. Allo stesso modo, c'è una comune incompiutezza nel dire l'ultima parola che consenta all'osservazione storica retrospettiva di proiettare tanto l'opera di Die Brücke che quella del giovane Lukács o sull'ultimo disperdersi della *décadence* fin de siècle, o nell'ormai prossimo profilarsi dell'osservazione astratta, dello sguardo dell'avanguardia²⁶.

Sono soprattutto questi dati formali che definiscono il giovane Lukács come filosofo di sostanza espressionista, alla stessa maniera in cui egli definirà, negli stessi anni, Simmel filosofo dell'impressionismo²⁷. Anche se si potrebbero ricordare, specie nel Lukács di *L'anima e le forme*, precisi elementi di collocazione espressionista, dalla funzione dell'esperienza emozionale al ritorno mistico, dalla predilezione per la costruzione monumentale alla tensione di simbolizzazione dei singoli termini, fino alla disposizione visionaria, rivolta all'immaginazione del nuovo, ma malgrado tutto animata dalle determinazioni formali della tradizione (si pensi ai saggi sul roman-

ticismo tedesco, o allo studio sul dramma moderno), è vero che tutto ciò riassume il gusto di un'epoca, è insieme troppo contingente e, nel contingente, troppo generale, per potervisi rifare fino in fondo. L'espressionismo di Lukács ricorre piuttosto nelle ricordate regole costruttive del testo e della concettualizzazione, nell'esatta riproduzione formale, con esse, del *Weltgefühl* espressionista, di cui non si può certo escludere che Lukács stesso fosse in definitiva consapevole. La sua forte consapevolezza storicistica di quegli anni²⁸, nel momento stesso in cui lo porta a sostenere la presenza in Simmel di un impressionismo filosofico, sollecita implicitamente la supposizione di espressionista per chi, come lui, « veniva dopo »²⁹. E d'altra parte, la sua definizione dell'impressionismo anticipa proprio i termini del tragico e della problematicità delle forme così come venivano trattati da lui nei saggi composti in quegli stessi anni: « Ogni impressionismo è per sua essenza una forma di transizione, respinge la conclusione, la raffigurazione ultima che è fatale e crea un fato, ma lo fa in linea di principio e non per incapacità di raggiungerla. (Questa definizione ovviamente riguarda soltanto i più alti esponenti dell'impressionismo; per gli epigoni e per quelli che seguono la corrente si tratta sempre di impotenza abilmente mascherata). L'impressionismo sente e valuta le forme grandi, rigide ed eterne, come violentatrici della vita, della sua ricchezza e della sua policromia, della sua pienezza e della sua polifonia: è sempre un magnificatore della vita e pone ogni forma al suo servizio. In questo modo però l'essenza della forma è divenuta problematica. L'eroica e tragica impresa dei grandi impressionisti consiste proprio nel fatto che essi dalla forma — alla quale tuttavia non potrebbero sfuggire, e che è l'unico medium possibile della loro esistenza piena di essere — si aspettano sempre qualcosa e alla forma impongono qualcosa che contraddice alla loro definizione, che l'annulla; quando la forma ha cessato di essere chiusa, auto-sufficiente e in sé compiuta, allora ha cessato di essere

forma. Una forma utilizzabile aperta verso la vita non può darsi »³⁰.

Così definito, l'impressionismo avvia quel processo il cui esito sarà la condizione descritta in *L'Anima e le forme*, cioè il definitivo spezzarsi dell'orizzonte delle forme, il definitivo isolamento dell'uomo, il definitivo realizzarsi del tragico moderno.

Ma, allo stesso modo, l'impressionismo definito in questi termini, una volta caduto, lascia dietro di sé anche tutte le premesse di vuoto da cui l'indeterminatezza espressionista muove come principio positivo. Questa *Aufklärung* dell'oscuro è condizione in cui Lukács può assumere una modalità di pensiero, una persuasione che la verità sia negli spazi intermedi della precisione, e che debba rimanervi. Lukács darà una giustificazione di questo risultato, ma intanto, questo dato vive per sé, ed ha prescrizioni da darci, e proprio a partire dal suo essere momento costitutivo di un operare per pensiero.

Per quanto, come si vedrà subito dopo, è esplicita e dichiarata in Lukács la problematizzazione di temi che in quegli stessi anni sono di elaborazione espressionista, e benché il suo orientamento risulti, dall'impostazione d'avvio agli esiti ultimi, nella medesima direzione, è soprattutto questa « sostanza » strutturale che preme indicare come propria della sua natura espressionista. Poiché infatti il procedere di questo andamento formale, l'indeterminatezza costruttiva, assunta ormai positivamente come buon concetto dell'operare, sostanzia uno sguardo che fa tuttuno con l'itinerario che dalla determinazione percettiva impressionista porta alla indeterminatezza astratta del segno figurativo inteso proprio nella sua astrattezza asettica come tratto significativo, o che rinvia alle disarmonie schönbergiane, all'ordine « di altri accordi in contrasto con l'accordo principale »³¹ premessa di una nuova « persuasività » musicale.

Applicando, in certo modo, Lukács a Lukács stesso, si arriva a definirlo espressionista in primo luogo nella medesima forma essenziale in cui, con le sue parole, era impressionista Simmel: « Simmel è il più grande filoso-

fo della crisi (*Übergangphilosoph*) della nostra epoca, per racchiudere in una frase grandezza e confini; egli è il vero filosofo dell'impressionismo. Non come se egli avesse semplicemente trasportato nel concetto ciò che lo sviluppo impressionistico della musica, delle arti figurative e della poesia ha espresso; la sua opera è molto di più di una formulazione concettuale della visione del mondo impressionistica; è la configurazione filosofica di quel sentimento del mondo (*Weltgefühl*), dal quale sono sorte le opere più grandi di questa corrente, e precisamente una così problematica raffigurazione dell'essenza dell'epoca che sta immediatamente alle nostre spalle, come questa si presenta nelle opere di un Monet o di un Rodin, di un Richard Strauss o di un Rilke »³²; dunque la « crisi » di cui Simmel è testimone esemplare diventa una anticipazione storica della drammaticità dell'epoca espressionista. E non si tratta, evidentemente, di una mera relazione di successione temporale, ma di una concatenazione problematica, secondo uno schema di progressione storicoculturale testimoniato in particolare dal saggio teorico dedicato a questo tema nel 1910³³. La « crisi » appena ricordata, che nel saggio su Gauguin trova un corrispettivo nella rapida descrizione della pittura simbolista³⁴, anticipa come un avvio strutturale la situazione di « epoca senza dio » in cui si apre il nuovo secolo, e che trova una elaborazione esplicita, più ancora che nel linguaggio figurativo dei primi anni del novecento tedesco, in quello teatrale dello stesso periodo. È anche notevole il fatto che, come si può indicare una sorta di « figurazione » dell'indeterminatezza concettuale del testo lukáciano, è anche possibile parlare di una « drammatizzazione » delle figure storiche di volta in volta considerate, un porle di fronte al mondo, da parte di Lukács, secondo una modalità che non si saprebbe descrivere meglio che per analogia con la chiave della drammatizzazione espressionista. In effetti, ogni artista, poeta o scrittore a cui Lukács fa riferimento diventa un esempio tipico e astratto, utile a dimostrare un enunciato di ordine generale, che trascende la figura in sé considerata. In questo senso, l'esemplificazione adottata finisce

col rappresentare un dato storico, una categoria esistenziale valida per il presente, un problema di evoluzione in ordine alla storia della cultura. A scorrere una dopo l'altra la breve sequela di figure commemorate da Lukács nei saggi tra il 1907 e il 1918, è inevitabile notare una costante di metodo, per cui ciascuna di quelle figure diventa significativa di un problema, diviene anzi il problema stesso personificato; non a caso i saggi de *L'anima e le forme* offrono una doppia titolazione, quella dello scrittore considerato e quella del problema indicato con esso. Ogni figura ripercorsa in quelle pagine perde una qualsiasi fisionomia filologica, in un modo che è tanto più evidente quanto più vi è una distanza storica che la separa dall'attualità di Lukács, per acquistare il profilo del personaggio espressionista, la stessa tipicità astratta della drammatizzazione espressionista, come se ogni saggio non fosse per Lukács che un frammento di tragedia quotidiana, con non poche delle connotazioni del dramma espressionista riconosciuto come tale, a partire da quella della storicità.

Così, ad esempio, Gauguin diviene la diretta elaborazione del rapporto arte-vita, con la conseguente, inevitabile singolarità di connessione: ed è notevole che questa collocazione avvenga in un insieme storico, in cui Cézanne riceve il proprio posto, differenziato da quello di Gauguin, come a Van Gogh ne è assegnato un terzo ecc. Allo stesso modo in *L'Anima e le forme* il problema della moderna metafisica della tragedia porta il nome di Paul Ernst, quello dell'*art pour l'art* è sotto l'insegna di Theodor Storm, e l'elenco può continuare, se solo si passa in rassegna ad uno ad uno i saggi e le figure toccate³⁵.

Non è certo casuale che la lettura della pagina di Lukács possa agevolmente prescindere dal confronto diretto con la figura considerata da Lukács; talvolta questa singolare opera di esclusione è inevitabile, obbligata, e tentare di sfuggirvi diventa stranamente deviante³⁶. Si tratta del destino che accoglie esemplarmente la figura di Kierkegaard nel noto saggio del 1909³⁷. Privo di una qualsiasi preoccupazione di fedeltà storica, il testo

si dimostra una proiezione di sé da parte dell'io autore. È Lukács stesso che impiega la figura storica di Kierkegaard e di Regina Olsen per rielaborare una problematica a lui più che mai vicina, e che anzi si rivelerà del tutto personale³⁸. Con ciò, Lukács compie un'operazione non del tutto nuova, ma che anzi, sulla scia di un'indicazione contenuta nell'*Estetica* di Lipps (« ci sono tre specie, o più esattamente tre direzioni del godere. Anzitutto, posso godere una cosa o un oggetto sensibile distinto da me, per esempio il gusto di un frutto. La seconda possibilità è quella per cui godo di me stesso, per esempio della mia forza o della mia abilità: mi sento orgoglioso di una qualche azione in cui ho dimostrato tale forza e tale abilità. Tra queste due possibilità, però, ve n'è una terza, legata in modo peculiare con le altre due: io posso godere di me stesso in un oggetto sensibile distinto da me. Di questo tipo è il godimento estetico. Il godimento estetico è un godimento di sé obiettivato (*ein objektivierter Selbstgenuss*)³⁹ era passata ai teorici espressionisti; è probabilmente Worringer ad esprimerla con maggiore precisione, denunciando nello stesso tempo il debito che essa deve al suo maestro Lipps: « godere esteticamente significa godere di noi stessi in un oggetto sensorio diverso da noi, immedesimandoci in esso »⁴⁰. Questa corrispondenza tra la posizione di Lukács e quella di Worringer e altri autori limitrofi pone almeno due problemi, relativi rispettivamente all'esteticità implicata nel gesto intellettuale, il problema dell'autenticità o del vivere come vivere estetico che si voglia, e, come seconda questione, la necessità di definire il saggio, oggetto della proiezione di sé, in tutta affinità con la definizione di opera d'arte che circola in quel torno di anni intorno al giovane Lukács. Qui interessa tuttavia, al momento, un diverso aspetto, riguardante la tipicità espressionista della figura di Kierkegaard, così come viene trattata da Lukács nel suo saggio. La proiezione di sé presente nel saggio fa sì, infatti, che il testo divenga una versione razionalizzata del flusso di coscienza, taciuto, rimasto nascosto sotto il livello della scrittura. Anziché rivelare, rappresentare fe-

delmente l'inquietudine dell'istante, ne fa apparire una forma cristallizzata, fissata in uno stemma, in una figura della tradizione strappata alla tradizione stessa e rimessa a nuovo nell'attualità della stagione avanguardista. Calato in questa forma cristallizzata di *Bewusstseinsströmung* il personaggio storico viene così a riprodurre il tipico dualismo storico in cui si è riconosciuta la natura contraddittoria dell'avanguardia espressionista, scissa tra frattura e tradizione. E spogliato di una qualsiasi prospettiva storica, Kierkegaard, e con lui altri nomi, altre figure e personaggi, acquista il profilo irrigidito della maschera, adottata nell'occasione come prima delle proprietà e sfumature che sono proprie alla singolarità dei casi personali, tratteggiato unicamente per quanto di « tipico » (il termine è già lukáciano, di questi anni) si può ritrovare nella figura e nel problema che rappresenta, nella questione di cui si fa questione, e a cui dà corpo. Aderente allo status lukáciano che il testo vuole riprodurre, la figura di Kierkegaard è in una piena corrispondenza cronologica con la caratterizzazione astratta del personaggio teatrale espressionista, sfocato nelle determinazioni dell'individualità, e assunto al ruolo del simbolico e del tipico.

Come sulla scena di uno dei tanti drammi teatrali che si susseguono in quegli anni, la figura di Kierkegaard si muove nel corso del saggio tra la proiezione irrigidita delle singole particolari inquietudini lukáciane, vero *Spiegelmensch*, e la rappresentazione dilatata, come su di uno sfondo vitreo, uno schermo bianco, il telo da circo di uno Strohmann, di una condizione tragica del moderno. Questa condizione replica la dialettica che Szondi legge nel dramma espressionista, in cui « paradossalmente », la « drammaturgia dell'io »... non culmina nella raffigurazione dell'uomo isolato, ma nella rivelazione spietata della metropoli e dei suoi luoghi di divertimento: « Dove sembra rivelarsi un tratto essenziale di tutta l'arte espressionistica. Poiché il suo limitarsi al soggetto conduce allo svuotamento del medesimo, ad essa — come linguaggio dell'estremo soggettivismo — è tolta la possibilità di dire qualcosa di essenziale sul soggetto stes-

so »⁴¹. In corrispondenza esatta con un avvertimento di Worringer, per il quale quella stessa « esperienza estetica » che si risolveva nella proiezione soggettiva di sé contiene come « essenza ultima e più profonda ... l'esigenza di autoalienazione »⁴², Szondi riconduce questa condizione tecnica del fare artistico ad una determinazione di struttura del dramma espressionista, nell'ombra di uno status di alienazione storica, quello stesso mondo senza dio che delinea l'orizzonte dei saggi principali de *L'anima e le forme*: « la tecnica a stazioni fissa bensì in modo formalmente valido l'isolamento dell'uomo, ma ad espressione tematica non giunge, in essa, l'io isolato, ma il mondo estraniato a cui l'io si contrappone. Solo nell'autoestraniazione, per cui viene a coincidere con la oggettività estraniata, il soggetto trova modo di esprimere se stesso »⁴³.

Questa dimensione extrartistica dell'io artistico è tipicamente avanguardistica; con Lukács e la sua problematica del saggio⁴⁴ vede aggiungersi una nuova forma di « opera d'arte » in un genere letterario filosofico, il saggio stesso, nella stessa realizzazione lukácsiana, e si completa nel testo di Szondi con una citazione da Georg Kaiser che ripete alla lettera un enunciato espresso da Lukács nel suo saggio su Gauguin: « la verità più profonda — dice Kaiser — la trova sempre un uomo solo »⁴⁵, riassumendo così l'individualismo elitario di un'ala espressionista, e cogliendolo a partire dal versante teatrale. Allo stesso modo, secondo un parallelo curiosamente riprodotto da Szondi, e usando come chiave di volta Cézanne⁴⁶, Lukács riesce a fissarlo sotto l'aspetto del problema pittorico, anche se essenzialmente in ordine al problema arte-vita.

II

Tra i testi pubblicati dopo la morte di Lukács compare anche il canovaccio di una conferenza sulla pittura tenuta nel 1913⁴⁷. La prima parte è praticamente integra, e conserva uno sviluppo di pensiero ben ordinato, nella sostanza derivabile da quello che, con molti maggiori particolari, è svolto nell'insieme dell'estetica giovanile. Ad esempio l'opera d'arte è presentata come una « totalità in sé conclusa »⁴⁸, ma si tratta evidentemente di una definizione che raccoglie il dato conclusivo a cui pervengono i primi scritti d'estetica⁴⁹, nei quali questa proclamata totalità compiva un processo in sé caratterizzato dalla natura contraddittoria dell'opera d'arte, capace di raggiungere un'organizzazione armonica solo attraverso la negazione dialettica.

Per altro verso il testo della conferenza raccoglie una terminologia in quegli anni corrente: esempi tipici il concetto di *Kunstwollen*⁵⁰, che da Riegl era passato al Worringer di *Astrazione e empatia*, o quello di *Gesinnung*, inteso, alla stessa maniera del Kandinskij di *Lo spirituale nell'arte*, come « il trasferimento dall'esterno, ... la vita »⁵¹. Per quanto il testo della conferenza sfumi, con il suo svolgersi, sempre più nell'incerto, non sembra azzardato riconoscerci una ben determinata volontà di teorizzazione *per* il presente, come autorizza l'accostamento, accanto ai classici, dei « grandi pittori » Max Liebermann, il fondatore della secessione berlinese, e Franz Hals, maestro riconosciuto di Max Beckmann⁵², che in un articolo comparso l'anno precedente la conferenza, sulla rivista « Pan », ne lodava « la struttura geniale della pennellata »⁵³, accostandolo, proprio come

Lukács, a Rembrandt e Cézanne. Nella stessa direzione di una accentuata attualizzazione del proprio discorso va l'attribuzione di valore concessa, nell'altalena tra l'« estetica tradizionale » e l'« estetica artistica » di Fiedler⁵⁴, al punto di vista dell'artista, attraverso la mediazione soggettiva, posto che solo in lui, « l'opera viene conclusa » e che il suo « intendimento ... produce questo mondo [dell'opera] e questo solo »⁵⁵. C'è da credere che questa prescrizione teorica avesse alle spalle una attenzione contemporanea, e subisse il segno di precise sollecitazioni di artisti; e in effetti, tra i suoi scritti, dal saggio su Gauguin all'*Estetica di Heidelberg*, e i testi teorici di Kandinskij degli stessi anni corre qualcosa di più di un gioco di allegorie parallele, o l'effetto di un comune pathos storico. Fili comuni, costanti replicate con regolarità da entrambi li portano a fornire una valutazione omogenea della condizione contemporanea dell'arte, come di un paesaggio osservato da un unico punto d'osservazione.

La prima caratteristica che viene indicata nell'arte contemporanea è la gratuità. Scrive Lukács: « La pittura si è liberata di qualsiasi finalità pratica (religiosa, introspettiva, decorativa), si è liberata del contenuto ideologico, dal peso simbolico, si è resa del tutto libera ... In passato un quadro veniva prodotto per una particolare destinazione, mentre oggi [la sua creazione] dipende unicamente dalla volontà dell'artista. È in questo modo che si crea una grande *Umwertung*; i grandi pittori furono raramente anche dei pensatori, e non ebbero comunque il compito di creare, con la loro opera, anche delle idee; del resto [oggi] nessuno ne predispone per loro, diversamente da come avveniva in passato »⁵⁶.

Kandinskij si riporta ad una condizione tipo, quella di una mostra di pittura⁵⁷, considerandola un'esemplare situazione di alienazione, e da questo momento di silenzio dell'arte passa a considerare l'utilizzazione pratica, materiale, dell'opera d'arte, come caratteristica di un'età di decadenza (e si veda l'analogia nella trattazione di questa problematica tra i due testi)⁵⁸. Per Kandinskij la finalità dell'arte consiste da un lato nel suo saper

riguadagnare una profondità autonoma di significazione, e per conseguenza nel divenire capace di sapere parlare al proprio tempo, superando quella condizione di alienazione dalla cui denuncia aveva preso avvio. Divenuta opera « di talento (nel senso evangelico) »⁵⁹ l'arte « ritroverà immancabilmente il "che cosa", quel "che cosa" che costituirà il pane spirituale del risveglio spirituale nell'oggi appena all'inizio. Questo "che cosa" non sarà più il "che cosa" materiale obiettivo dell'epoca trascorsa, bensì un *contenuto artistico*, l'anima dell'arte, che senza il suo corpo (il "come") non può condurre vita piena e sana, al pari d'ogni uomo o popolo. *Questo che cosa è il contenuto che soltanto l'arte può racchiudere in sé e che soltanto l'arte può portare a chiara espressione coi mezzi di cui essa sola dispone* »⁶⁰.

Tutto ciò sta ad indicare una forma di relazione tra la condizione dell'arte e il proprio tempo, secondo un nesso di anticipazione (« l'artista è il primo a udire la sua parola, inaccessibile alle masse »⁶¹), che certo non era lontano dalle posizioni elitarie del giovane Lukács⁶², ma ciò che interessa qui è che ponga un problema di fondo, dell'espressionismo, quello stesso che il saggio su Gauguin pone con estrema chiarezza fin dal suo avvio, quello del rapporto tra arte e vita: « il problema di Gauguin presuppone una questione molto generale, di fronte alla quale, inconsapevolmente, molti artisti si sono ritratti. Questo interrogativo di fondo riguarda il rapporto tra l'artista e la vita ... ». Proprio a questo proposito l'identità di posizione fra Lukács e Kandinskij si fa definitiva e piena: formalmente la loro posizione può essere detta di identità tra soggetto e oggetto, considerata non tanto nel rapporto soggettivo dell'artista con la realtà, quanto nel nesso tra opera d'arte e realtà. « Personalmente intendo ribadire che qui non si tratta affatto di un dualismo di oggetto e pittura ma che, al contrario, si tratta di vedere in che modo la pittura sia in grado di penetrare negli oggetti e creare quindi un mondo nel quale interno ed esterno coincidano perfettamente. La pittura, giacché per così dire dispone solo dell'aspetto esteriore e tuttavia si ripropone nel

contempo di creare un mondo rispondente alla nostra umana sofferenza scaturita dal nostro impatto col reale, deve iniziare assumendo in primo luogo l'esteriore e l'interiore come coincidenti, poi in secondo l'idoneità del primo a esprimere il secondo »⁶³. Si direbbe la teorizzazione dell'opera di quegli artisti che Kandinskij definisce « i cercatori dell'interiore nell'esteriore »⁶⁴, e più in particolare dell'elaborazione pittorica di Cézanne nei termini in cui la presenta proprio Kandinskij: « egli sapeva creare un essere animato con una tazza da tè, o, per essere più esatti, sapeva riconoscere in quella tazza un essere »⁶⁵. Nei termini dichiarati da Lukács, l'idoneità dell'esteriore a rendere l'interiore si esprimeva in Cézanne nella sua capacità di rappresentare « cose esteriormente morte » secondo una « nota pittorica interiore » che le rende « interiormente viventi »⁶⁶. Se questi passi indicano gli elementi di aderenza nelle posizioni dei due autori, tanto più notevoli se si considera la distanza delle due personalità, l'intero contesto da cui sono tratte suggerisce un nuovo dato di rilievo: per Kandinskij Cézanne « porta a un'espressione colorata, che costituisce una *nota pittorica interiore*, e la chiude in una forma "pittorica" che viene adeguata a formule, spesso addirittura matematiche, che suonano astratte e irradiano armonia ... Egli dipinge "quadri", e in questi quadri cerca di rendere il "divino". Per riuscire a tanto, non si avvale di altri mezzi che dell'oggetto »⁶⁷. L'elemento nuovo è costituito dal fatto che per Kandinskij, e anche per Lukács, questo nesso tra opera d'arte e realtà, questa sorta di empatia oggettuale, non rimane una semplice relazione formale, del tutto cristallizzata, o, se riferita « contenutisticamente » all'artista e al fruitore, una relazione arte-vita, ma assume la funzione precisa di norma costitutiva dell'opera d'arte, momento della sua organizzazione interna, e introduce a problemi di estetica direttamente interni all'opera d'arte. Secondo le parole di Lukács: « sviluppando questa dottrina fino a far rientrare nella sua essenza materia, struttura, espressione e rapporto — [che potrebbero essere] rapporti delle cose tra loro, rapporti delle cose con lo spazio e rapporti

d'atmosfera — avremmo una teoria dell'arte fondata sull'oggetto, dalla quale in questo caso potremmo partire »⁶⁸.

Il nesso arte-vita nasconde allora, per simmetria, una problematica che a questo punto non stupisce di ritrovare in entrambi gli autori: questo nesso costituisce infatti il presupposto di fondazione di un'arte opposta per definizione all'*art pour l'art*, di un'arte identificata strutturalmente con la vita, esattamente come quella (*l'art pour l'art*) era inserita nella vita borghese e vi trovava il proprio senso non in quanto diceva, ma nell'essere, semplicemente, arte. Il saggio su Theodor Storm e i passi di *Lo spirituale nell'arte* convergono su questo punto senza riserve di sorta⁶⁹. La sostanza della critica di entrambi a *l'art pour l'art* consiste in quello che Lukács, tanto nell'estetica giovanile che nel saggio di qualche anno precedente, *Cultura estetica*⁷⁰, definisce lo « specialismo », proprio tanto dell'arte come di ogni altra attività intellettuale ben collocata nell'universo ideologico borghese (in questo modo l'arte « serve da gradevole passatempo nelle ore vuote e da carezzevole torpore o piacevole brivido »; « gli scrittori scrivono per gli scrittori, i pittori dipingono per i pittori »⁷¹). E di fronte a questa situazione, « che è data »⁷² la nota osservazione per cui « criticare l'oggi » significa « criticare l'estetica »⁷³ propone non tanto il problema di una nuova collocazione dell'arte nella società contemporanea, e neppure quello, considerato in sé, del bisogno d'arte implicito nella società del momento, ma piuttosto propone l'esigenza di « *eine neue Dimension des geistigen Raums* », secondo le parole di Trakl⁷⁴, che può essere articolata solo in una situazione storica di irrimediabile opposizione, in cui si determina il nesso in sé contraddittorio tra arte e vita, tra scissione e forma, tra alienazione e armonia⁷⁵. Da questo momento in avanti ogni considerazione condotta apparentemente all'interno della determinazione estetica implica al contrario un nesso tra arte e vita, e si proietta immediatamente dall'arte alla vita. È un tentativo, alla maniera del primo espressionismo, di contrap-

porre una *Kultur* rinnovata alla denunciata crisi di *Zivilisation*.

A questo dato di fondo omogeneo viene ancora a corrispondere una elaborazione specifica sull'arte condotta in posizione parallela, e dotata di un linguaggio volta a volta differenziato o coincidente, ma che sempre si ritrova nei principali momenti di individuazione delle soluzioni. In questo modo diventa più che attendibile leggere l'elaborazione estetica giovanile di Lukács come una filosofia espressionista dell'arte. È il suo stesso itinerario a autorizzarlo. Come per Kandinskij⁷⁶, come per Worringer⁷⁷, il momento d'avvio del discorso estetico di Lukács è nella raccolta in eredità, dal passato, dell'opera d'arte, nella sua semplice quanto inequivocabile presenza, concessa, o magari subita, come data. « Si danno opere d'arte, come è possibile ... »⁷⁸. E ancora, ad apertura del principale degli scritti precedenti: « l'estetica, per fondarsi senza presupposti illegittimi, deve muovere da questo interrogativo: si danno opere d'arte, come sono possibili... »⁷⁹. Non si tratta soltanto di un dato d'avvio empirico: la datità dell'opera d'arte è una presenza ingombrante ma vuota, una scatola teoretica che attende di venire riempita, (« L'opera che "si dà" a risultato della nostra analisi è, tuttavia, pur sempre vuota e priva di contenuto... »⁸⁰) un luogo privo di senso, anzi, che ha perduto, nel presente storico, il proprio senso passato. Infatti, « una siffatta formulazione del problema non consente ancora la possibilità di una risposta: il modo in cui a noi si dà l'arte come fatto continua a restare non chiarito anche qualora vengano riconosciute sia questa sua fatticità sia la necessità degli interrogativi che ne scaturiscono. Il risultato delle nostre successive considerazioni dipende ora dalla misura in cui riusciremo a dimostrare che la datità dell'opera d'arte è il primo — e unico — fatto per l'estetica e, conseguentemente, ad indicare la direzione giusta alla strada degli altri interrogativi. Se noi adesso riflettiamo su che cosa significhi precisamente il fatto che si diano opere d'arte, dobbiamo dire: si danno certe immagini configurate che sono create da esseri umani e che — nonostante porti-

no in sé il sigillo della personalità che le produce — sono capaci, in modo indipendente da questa e assolutamente a sé stante, per la stessa forza del complesso forma-materiale, che è loro immanente, di esercitare effetti immediati; effetti che per la loro natura di rivivibilità non vanno nettamente distinti da quelli della usuale realtà dell'esperienza vissuta e nei quali però, — già a questo livello delle nostre conoscenze su di essi — si manifestano elementi di un comportamento normativo, di un rapporto con un valore »⁸¹. Qui viene posto un problema che Bahr sviluppa ampiamente⁸², e Kandinskij, se possibile, ancora di più: guardare, avvertono alcune pagine di *Lo spirituale nell'arte*, non è ancora vedere, la forma materiale dell'opera produce effetti esteriori la cui natura è sostanzialmente diversa, considerata in sé, dalla loro « risonanza interiore »: « Si determina un effetto *puramente fisico*, cioè l'occhio stesso viene stregato dalla bellezza e da altre qualità dei colori. Chi guarda prova un senso di soddisfazione, di piacere, come un buongustaio quando ha in bocca un boccone prelibato. Oppure si può dire che l'occhio viene eccitato, come il palato da una vivanda piccante. E torna anche a calmarsi o a rinfrescarsi, come un dito quando tocchi il ghiaccio. Tutte queste, comunque sia, sono sensazioni fisiche, che come tali non possono essere che di breve durata. E inoltre sono superficiali e non lasciano alcuna impressione durevole, se l'anima rimane chiusa. Proprio come, toccando del ghiaccio, si può avere soltanto una sensazione di freddo fisico e ci si dimentica di tale sensazione quando il dito torna a riscaldarsi, così ci si dimentica anche dell'effetto fisico del colore, non appena si volge l'occhio altrove »⁸³.

Si dà tutta una fenomenologia degli « effetti psichici » del colore, « il quale, di fronte ad uno stato basso di sensibilità psichica, può determinare soltanto un'azione superficiale, un'azione che, cessato lo stimolo, non tarda a sparire. Ma anche in queste condizioni tale semplicissima azione è di diverse specie. L'occhio sente di più, e più fortemente, l'attrazione dei colori chiari e ancora di più, e più fortemente, dei colori più chiari e più caldi:

il rosso cinabro attira ed eccita come la fiamma che l'uomo divora sempre con gli occhi. Il giallo limone stridente continua per parecchio tempo a far male all'occhio, come lo squillo acuto di una tromba all'orecchio. L'occhio diventa irrequieto, non ne sostiene la vista a lungo e cerca profondità e riposo nell'azzurro o nel verde »⁸⁴. Tuttavia, nella sostanza, il colore è ben di più, poiché « è un mezzo per esercitare un influsso diretto sull'anima. Il colore è il tasto. L'occhio è il martello. L'anima è il pianoforte dalle molte corde »⁸⁵.

L'occhio interiore di Kandinskij diventa l'« occhio dello spirito » in Bahr, stante l'avvertimento, ripreso da Goethe, secondo cui « tutti coloro che lodano soltanto l'esperienza, dimenticano che l'esperienza è solo una metà dell'esperienza »⁸⁶. La sua considerazione dell'estetica di Riegl parte da questo tipo di distinzione, mentre la critica all'impressionismo consiste in una denuncia della rappresentazione impressionista come Dasein, e come limite del « vedere »: « Goethe ha riproposto il problema: "Che cos'è guardare senza pensare?". Noi l'abbiamo provato, e possiamo rispondergli con una parola sola: "impressionismo". E di fatto, l'impressionista cerca, per quel ch'è possibile, di distinguere nel mondo dei sensi ciò che l'uomo aggiunge di suo allo stimolo esterno. Il suo è un tentativo di ridurre l'uomo alla pura retina. Si è rimproverato agli impressionisti di "non portare a termine" nessun quadro. Sarebbe più giusto dire che "non portano a termine" l'atto del vedere »⁸⁷.

In positivo, al contrario, è proprio questa compiutezza di sguardo che l'espressionista ha saputo sviluppare, e proprio nella direzione di quella che Bahr definisce « vista spirituale ». Con ciò, si arriva anche a ricostruire la posizione espressionista nei confronti dell'opera d'arte considerata appunto, in positivo, come risultato dell'« arte nuova » (per rimprendere un'espressione ancora di Kandinskij, qui ricordata però nel suo rilievo di formula tipica). Worringer, la cui tensione tra percezione esterna e vista interiore, tra la « *optische Formgefühl* » di Robert Vischer e la sua idea di *Einfühlung*, è piuttosto palese⁸⁸ offre invece, ed anzi, la versione finale, la

soluzione al problema, che qui interessa segnalare. Anche per lui quel passato che gli espressionisti di tanto in tanto negano e riprendono ha lasciato in eredità con l'opera d'arte un oggetto vuoto, ed il problema presente è di un conferimento di significato all'opera stessa. Ma in una singolare coercizione a ripetere, che ha verosimilmente, come altri atteggiamenti teoretici a proposito dell'estetica, una radice comune in Riegl, la dialettica tra negazione e riproposta della tradizione presenta nelle sue pagine una mediazione nel più rapido rifacimento della storia dell'arte, rivisitata in schizzo per semplici tipologie. È la stessa preoccupazione che riguarda il Kandinskij di *Lo Spirituale nell'arte*, il Bahr ancora dell'*Espressionismo*, il Lukács del saggio su Gauguin e della già ricordata conferenza sulla pittura. Per Worringer il discrimine teorico su cui leggere la tradizione si dispone su di una tipologia binaria, che tuttavia, se non basta a colmare teoreticamente il trascorrere secolare, non è neppure sufficiente a fornire una esaustiva integrazione di senso all'opera d'arte contemporanea. Se qualcosa viene teorizzato, nelle sue pagine, è infatti proprio la natura di scatola vuota dell'opera d'arte: « L'attività generale appercettiva appartiene all'oggetto nella misura in cui lo acquista al mio possesso spirituale. "La forma di un oggetto è sempre il suo essere creato da me, dalla mia attività interiore. È il principio fondamentale di ogni psicologia, e tanto più di ogni estetica, che un oggetto sensorio dato, in senso stretto, sia una non-realtà, qualcosa che non esiste e non può esistere. In quanto esiste per me — e solo di tali oggetti si può discorrere — esso è permeato della mia attività, della mia vita interiore"»⁸⁹. In questo passo la scorciatoia verso il positivo viene ricoperta dal riferimento a ciò che è fuori dall'opera d'arte: il suo senso, infatti, come è detto nelle righe finali, si situa fuori di essa e nel soggetto fruitore. Il riferimento è tutt'altro che occasionale, e si muove piuttosto come un principio definitivo. Benché infatti « una psicologia del bisogno di arte ... non [sia] ancora stata scritta », nel qual caso sarebbe comunque « una storia della visione del mondo »⁹⁰ l'arte si giustifica attraverso

so l'esigenza che di volta in volta, nel corso della storia e quindi anche nel presente, se ne avverte. Questa posizione recupera da Riegl il concetto di *Kunstwollen*, ponendolo in posizione essenziale, e porta ad un processo di identificazione soggettiva con l'opera d'arte, da cui in definitiva questa trova la propria ragion d'essere. « Il bisogno di empatia può venir considerato quale presupposto al volere artistico solo ove questo tenda alla realtà della vita organica, cioè al naturalismo nel suo senso più alto. Il senso di felicità che ci è dato dalla riproduzione di un fenomeno vitale organicamente bello, di ciò che l'uomo moderno chiama bellezza, è un appagamento di quell'esigenza interiore di autoattivazione in cui Lipps vede il presupposto del processo di empatia. Nelle forme dell'opera d'arte noi godiamo di noi stessi »⁹¹. Questo processo di oggettivazione può articolarsi per Worringer in più di una forma, ma qui è proprio indicare il processo in sé che interessa, per le sue conseguenze teoriche. L'identificazione soggettiva nell'opera d'arte fa sì infatti che la funzione di questa si sposti dall'ambito puramente estetico, per rivelarsi, a seconda delle definizioni e delle prospettive d'osservazione, « opera totale », come diranno Lukács e Kandinskij, da un lato, e fatto « etico » dall'altro. Il soggetto capace di calarsi nell'opera d'arte, di rivelarvi una/la propria interiorità recuperata nell'interezza del proprio spessore, costituisce in quello stesso momento anche la rappresentazione dell'« uomo nuovo », di un'« umanità rinnovata » verso cui si orienta, con un incerto procedere teorico, l'aspirazione della cultura d'avanguardia ed espressionista in particolare⁹². Un'opera di cesura dei frammenti enunciativi in cui questa aspirazione si articola non è né semplice né portatrice di un risultato del tutto veritiero: la divaricazione tra vecchio e nuovo, tra riflessione sul passato e suo scavalco, di cui si è detto a proposito dell'espressionismo in generale, interviene anche in questo momento, a separare e discriminare gli enunciati, frammentando la struttura dell'insieme. Anche Lukács è diviso tra una valutazione negativa del presente, come età senza dio, senza un principio di organizzazione del

reale, e momento favorevole al rinnovamento: nell'estetica giovanile tuttavia, il processo che dall'identificazione soggettiva nell'opera d'arte porta alla funzione etica dell'opera d'arte stessa è descritto secondo un itinerario preciso: verifica la consueta perdita di significazione autonoma da parte dell'opera d'arte (« l'opera d'arte prodotta dal lavoro umano, in sé conclusa a livello immanente, non può non apparire come qualcosa di temporaneo, o, addirittura, come qualcosa da rifiutare »⁹³), la soluzione teoretica viene individuata tra una alternativa (« sono possibili due vie: o il concetto metafisico del bello viene postulato — inconsciamente — come filo conduttore nella scelta oppure vengono analizzati i tipi di comportamento dinanzi alle opere d'arte — storicamente riconosciute — e, nel contempo, vengono inclusi nell'estetica i comportamenti simili dinanzi alla natura »⁹⁴).

La soluzione « sistematico-teoretica » viene rifiutata (« È un manifesto circolo vizioso dedurre la norma dal comportamento normativo »⁹⁵), mentre l'unica possibile soluzione è riconosciuta all'individuazione del comportamento estetico: « l'essenziale è l'immanenza soggettiva dell'*Erlebnis*, che, in quanto tale, è in sé compiuta e che viene risvegliata ma non prodotta dall'oggetto; per il soggetto l'accento determinante cade dunque sul comportamento e, nella misura in cui non rimane assolutamente concluso in sé, rappresenta uno stadio preparatorio di un altro comportamento soggettivo: l'etico »⁹⁶.

Con ciò Lukács arriva al punto fermo espressionista, riconosciuto in frequenti testi teorici o programmatici del momento. Contro l'oggettivazione impressionista (che, come scriveva Bahr, aveva « ridotto l'uomo a pura retina »), contro l'alienazione tecnologica (« Ridotto a puro mezzo, l'uomo è divenuto strumento della sua stessa opera; non ha più sensi, da quando non serve che la macchina. È questa che gli ha rubato l'anima »⁹⁷) a proposito della quale è facile mostrare la posizione rovesciata dell'espressionismo rispetto, ad esempio, all'entusiasmo tecnologico di altre avanguardie, come quella futurista, la

funzione di rifondazione dell'arte ha dichiaratamente, e per tutti, un riscatto tanto totalizzante che, più specificamente ma con non minore rilievo, etico. È una posizione esplicitata con la brevità fulminante del motto da un precursore come Kurt Hiller: « *Wir sind Expressionisten. Es kommt uns wieder auf den Gehalt, das Wollen, das Ethos an* »⁹⁸ e articolata nella sua formulazione estrema, forse meglio di ogni altro, da Paul Kornfeld: « il senso supremo dell'arte di cui essa non è consapevole — è di sapere cogliere l'uomo alla radice del suo essere ... L'arte è uno strumento dell'etica; ... la consapevolezza di questa missione, quella della responsabilità, ... è la qualità più alta dell'artista, grazie alla quale egli diviene più di un artefice di opere d'arte ... L'artista deve essere la coscienza dell'umanità »⁹⁹. Dunque coscienza, e parola, come è stato facile leggere nella tensione che sorregge *L'anima e le forme*, e come sembrano dire i frequenti riferimenti alla « filosofia rinnovata » dei saggi giovanili. Questa problematica è sempre più ampia della mera considerazione estetica, e va al di là tanto della valutazione settoriale dell'opera d'arte come di una semplice prescrizione di filosofia espressionista dell'arte: piuttosto, sta ad indicare proprio la non settorialità dell'attività intellettuale ed artistica, la possibilità e necessità di definire l'arte con ciò che non è artistico, (l'opera d'arte è definita attraverso la sua funzione etica) e dunque la filosofia con ciò che non è di per sé filosofico, la vita, ed infine un fare filosofia attraverso una pratica intellettuale non immediatamente filosofica. Così occorrerà tenere presente un dato solo in apparenza ovvio, e cioè che ogni elemento di filosofia espressionista dell'arte risulta in ultima istanza un indice di espressionismo filosofico tout court, una filosofia senza predicati, e che si rivela, diciamo con gioco paradossale, espressionista proprio a partire dalla sua mancanza essenziale di predicati.

Tuttavia, a voler rimanere all'oggetto del discorso, a volerlo riprendere a partire dai termini dichiarati, in cui si presenta, si può osservare, per quanto riguarda le pagi-

ne di Lukács, come a monte del suo privilegio dell'etica ciò che rimane fermo è l'impossibilità di fornire una definizione qualsiasi, comunque adeguata, dell'opera d'arte. Ritrovando il suo significato non più in un suo riconoscimento come luogo in sé capace di valore, e rintracciandone un parametro di significazione nel suo rapporto col soggetto (autore o fruitore che sia) Lukács si allinea con quelle posizioni d'avanguardia che comprendono l'opera d'arte non in una sua qualsiasi definizione, ma in quella che si potrebbe definire la sua giustificazione. E l'opera è giustificata dal/nel suo essere in relazione di autenticità con il soggetto: « l'essenza dell'arte si rende attingibile solo attraverso questa via; e da provare resta unicamente se con ciò si esaurisca o meno l'intera estetica. Se noi però concentriamo tutta la nostra attenzione sull'arte, continua a sussistere un pericolo metodico che prima di possedere il fatto arte come una datità deve essere eliminato, in modo da poter procedere alla sua comprensione partendo appunto di là. Il pericolo è da vedere nell'arte concepita come espressione della volontà artistica e nel suo effetto inteso come finalità adeguata insita in un processo di comunicazione ad essa omogeneo. La realtà dell'arte, infatti, implica che essa sia prodotta dalla volontà umana ricercante l'opera e che con la realtà dell'esperienza vissuta abbia in comune l'immediatezza dell'essere stimolato »¹⁰⁰.

Questo essere *per* il soggetto da parte dell'arte (un *essere per* storico e universale insieme, attraverso la contraddittorietà dell'esperienza dell'Erlebnis, che nel discorso lukáciano sostituisce dal punto di vista funzionale l'empatia di Worringer) è da un lato da inscrivere in un'idea dell'arte come comunicazione, secondo il punto forse più autonomo di Lukács¹⁰¹, e dall'altro svolge una funzione catartica, che specifica ancor più il carattere etico già indicato: « A partire dalla mistica rivelazione di Hamann, secondo la quale la poesia sarebbe il linguaggio vero dell'umanità, fino ai più sciocchi canti intonati di solito dai gitanti, tutta la nostra realtà è percorsa dall'incrollabile fede nel potere benefico, catartico dell'ar-

te, che affratella gli uomini e ne esprime le gioie e i dolori. E in questo contesto così ampio le opere d'arte vengono sottratte a qualsiasi isolamento: con un movimento assolutamente lineare, ininterrotto e limpido, ciò che gli artisti esprimono giunge fino a noi per il tramite delle loro opere intese come i mezzi più pertinenti della comunicazione, mentre il mondo che ci circonda viene a perdere, per effetto di essi, la sua caoticità talvolta opprimente, nonché il suo tormentoso mutismo: diventa semplice, chiaro, manifesto e comprensibile. Il grande bisogno dell'uomo di comunicare, che non è altro che una forma attenuata della sua più profonda nostalgia di comunione e unità con gli altri esseri, trova qui una sua realizzazione non temporanea e, insieme, una conferma di accettazione della vita. E questo affratellamento dell'uomo con gli altri uomini, questa risposta ai suoi interrogativi impronunciabili che gli viene dal suo mondo, dagli uomini tutti e dall'intera natura, spezzano la sua limitatezza nello spazio e nel tempo: l'uomo viene così liberato dal proprio isolamento sociologico, nazionale e storico, sottratto alla condizione di esiliato in quel mondo in cui egli si trova a compiere la propria esistenza e che gli è dato come *Erlebnis*: come esperienza immediata »¹⁰².

L'opera d'arte giustificata, se arriva ad avvicinare « il fine utopico del pensiero »¹⁰³ rimane tuttavia in sé incompiuta. Voce del genio, secondo un passo quanto mai prossimo a uno già ricordato di Kandinskij¹⁰⁴, nella propria natura di opera incompiuta riproduce in sé la stessa incompiutezza che è propria della condizione utopica, quella divaricazione tra essere ed esistere che attraversa *L'anima e le forme*. Da questo momento in avanti il problema che si apre riguarda l'organizzazione dell'opera d'arte, e diviene dunque la questione del nesso tra forma e materia.

Problema non specificamente estetico, come dimostra la

centralità che occupa nel saggio su Lask, in cui assume il ruolo di parametro di giudizio della sua filosofia, nella *Filosofia dell'arte* viene ricondotto in primo luogo alla caduta dell'orizzonte ideologico con cui prende avvio il saggio su Gauguin. Storicamente, il problema si apre nel momento in cui viene a cadere quella che possiamo riconoscere come l'ideologia liberale ottocentesca, e che negli scritti estetici giovanili compare soltanto, secondo un'ottica di considerazione funzionale, come principio organizzatore dell'opera d'arte da un lato (nella sua organizzazione interna), e dei canoni di fruizione dall'altro (secondo criteri di valore storicamente riconosciuti). Nel saggio su Gauguin, questo momento viene esemplarmente riconosciuto nell'ondata impressionista, e viene ancora confermato nella definizione dell'impressionismo ricordata dal saggio su Simmel; altre pagine giovanili riprovano sin troppo chiaramente l'estensione di questa condizione anche al di fuori dell'arte, e in un arco di *Weltanschauung* complessiva.

La natura di oggetto incompiuto che è propria dell'opera d'arte¹⁰⁵ diventa, a partire da questa condizione, la prima di una serie di omologie attraverso la quale procede il discorso di Lukács, che, pur conservandosi in un ambito strettamente interno alla fenomenologia della fruizione artistica, in realtà individua in essa una sorta di riproduzione miniaturizzata della condizione storica del presente. Questo aspetto presenta un notevole rilievo, considerando soprattutto lo sviluppo che avrà successivamente, nel corso del secolo. La ricerca del corretto rapporto tra forma e materia, nel quale Lukács riconosce il problema aperto dell'organizzazione interna dell'opera d'arte, costituisce solo un momento fermato del nesso soggetto-oggetto, dichiarato in quegli anni come tema centrale, e che nello « schema » di Lukács, per usare il suo stesso termine, indica nella sua interezza la caduta di un organismo ideologico di approccio al mondo. I riferimenti a Lask condotti a questo proposito, e in senso prevalentemente estetico, non possono venire letti con sicura pertinenza se non in relazione all'insieme delle

pagine dedicate a Lask nel saggio del 1918, scritto in ricordo del filosofo¹⁰⁶. Qui è importante notare come in quelle pagine, tra le meno soggettive nel metodo di lettura della filosofia considerata, il nesso forma-materia sia a sua volta solo un aspetto di un pensiero colto in sezione, e rinvii a una totalità concettuale più ancora che gnoseologica di « filosofia pura », come è scritto altrove. Nell'ambito estetico quindi Lukács riproduce un'ottica di considerazione latentemente totale, autentica nel particolare in quanto implichi anche in esso la propria capacità totalizzante. Si viene a coinvolgere qui l'idea di filosofia una, e, come si è detto, passibile di predicati solo come momenti provvisori e negativi, propria del giovane Lukács, ma soprattutto si riconferma il senso dell'itinerario che dalla datità dell'opera d'arte come premessa ad ogni possibile estetica, per così dire, porta fino all'affermazione della funzione etica dell'arte; l'idea che tout se tient in questa prospettiva, deve essere ancora più estesa che nel passaggio da estetica a filosofia e viceversa. Alle spalle di questa elaborazione di pensiero sta una condizione, non si saprebbe indicarla altrimenti, in sé né estetica né filosofica: si tratta della « condizione della comunicazione », del suo « schema », in primo luogo schema materiale, nel quale il rapporto che avvicina tra loro il « creatore » e il « fruitore » è sempre e comunque un nesso tra « soggetti concreti », solo mediatamente riproponibili come « soggetti logici ». Questa condizione materiale, e momento d'avvio teorico, in cui l'arte è divenuta « risultato fattuale » ripropone secondo un'ottica propria, confermandola e insieme articolandone la prospettiva in un senso più ampio, la centralità dell'opera d'arte. Con ciò, non indica soltanto una coerenza tematica, ma suggerisce l'andamento formale degli scritti giovanili d'estetica, in essi assolutamente costante, per il quale ogni momento dello « schema », già contenuto nelle pagine d'avvio viene poi riproposto nello sviluppo successivo, e presentato in un suo momento teoricamente conseguente. Questa organizzazione a spirale, che fa dell'estetica giovanile qualcosa di

ben diverso da un trattato, e che ripropone la disposizione saggistica del giovane Lukács, riproduce omologamente la condizione teorica da cui nasce, mentre nell'aspetto circolare dell'andamento a spirale, indica la duplice natura, negativa e positiva, della condizione d'avvio, il suo essere premessa al discorso, ma anche suo ambito di circoscrizione, momento di necessario ritorno. Se dalla datità dell'opera d'arte intesa come momento d'avvio nasceva, negativamente, per l'asignificazione dell'opera d'arte nella sua condizione originaria, l'impossibilità di un'estetica definitoria, dalla riproposizione dello stesso tema (« l'arte ... [come] datità »¹⁰⁷) consegue da un lato la sua irrimediabile natura contraddittoria, corrispondente all'asignificazione, ma meglio attrezzata di questa (infatti, « l'arte intesa come eterno equivoco rende finalmente possibile l'autonomia e l'immanenza dell'estetica »¹⁰⁸), e dall'altro deriva una meglio articolata dichiarazione della stessa impossibilità di un'estetica normativa, intesa su esempi concreti (« il fatto sul quale è possibile costruire un'estetica ha perduto la sua sicurezza, è diventato semplice mezzo in vista di una (in sé problematica) comunicazione, e si è dissolto in un processo. Per siffatte ragioni da nessuna di queste significative tendenze è uscita un'estetica: in Riegl si ritrovano solo alcuni importanti spunti per una filosofia storica dell'arte, mentre in Fiedler ci sono le basi per una fenomenologia dell'artista ... »¹⁰⁹). Tuttavia, come ogni spirale, anche questo discorso presenta un'asse del proprio andamento: il piano d'avvio si risolve, come si è già visto, in un'idea dell'arte intesa come comunicazione, scambio di esperienza tra « soggetti empirici che esperiscono »¹¹⁰; nelle parole di un altro teorico espressionista, che conviene citare più per finalità documentaria che per esigenza di chiarificazione teorica, più per sottolineare la centralità dell'impostazione che per affermarla e descriverla: « [Camille Mauclair] dimentica che per il godimento di un'opera d'arte sono necessari due personaggi creativi: in primo luogo l'artista, che la crea, il grande stimolatore e inventore, e in secondo luogo lo spettato-

re, il cui spirito deve saper ritrovare nell'opera l'aggancio con la natura. Quanto più lunghe sono le strade seguite da questi personaggi per ritrovarsi infine alla meta, tanto più creativo è il lavoro di entrambi »¹¹¹. Ma così intesa, l'arte diventa perenne condizione di *Erlebnis*, in quanto e solo l'arte non può sfuggire alla regola per cui « alla "realtà" di questo mondo è peculiare il fatto che in essa non può accadere niente che non assuma temporaneamente il "carattere" del "rivissuto" e del "rivivibile", carattere che è soggettivamente riflessivo per l'oggetto, mentre solo costitutivo per il soggetto di questa realtà »¹¹²; la rigidità di questo presupposto, su cui Lukács insiste, è tale da portarlo a concludere che « tutto (perfino l'assenza dell'esperienza) è in un certo senso sempre esperienza »¹¹³, per cui, in definitiva, diventa facile ricucire la problematica tra condizione naturale e socializzata dell'arte nell'osservazione, non solo metaforica, che « l'esperienza vissuta è la condizione naturale all'uomo, dalla quale [è ancora la problematica dell'alienazione come premessa all'esperienza estetica] l'uomo stesso, per accedere ad una delle sfere omogenee, ad esempio quella del comportamento etico di tipo normativo, deve svincolarsi con un atto di forza, ma alla quale tende sempre a ritornare per una sorta di legge di gravità cui soggiace ciò che è creaturale »¹¹⁴. Proprio per questa caratterizzazione della condizione d'avvio, da un lato assolutizzata e dall'altro condizionata da una costante inerziale, « l'assolutezza e pertinenza della comunicazione interumana » diviene problematica. « La continuità della realtà dell'esperienza vissuta è il costante flusso dei suoi contenuti determinati e determinabili, la cui fluidità appunto dipende dal loro essere legati alla qualità soggettiva dell'esperienza diretta; e il soggetto empirico che esperisce, finché è possibile, non va oltre questo limite. Tale immediatezza *indecisa* è quindi l'elemento naturale vitale del soggetto in quanto soggetto empirico »¹¹⁵. Questa considerazione è, a ben vedere, teoricamente finale. Se ne ricava una condizione di *impasse* irrimediabile, che non può essere superata, ma

piuttosto assunta a premessa, considerata come data e divenuta da questo punto positiva. Si tratta esattamente dell'operazione compiuta da Lukács (« Mentre le manifestazioni individuali ... possiedono la possibilità di una convergenza, cioè di unificarsi qualora venga considerata la personalità di chi comunica ..., la coincidenza con il concetto di opera, l'essere-concluso-in-sé, è invece superata dialetticamente »¹¹⁶), che si dimostra quindi già miglior conoscitore di Hegel di quanto non siano disposti a riconoscergli molti suoi lettori.

Questo superamento dialettico, che porta ad una « omogeneità, che è l'unità puramente visibile e, in senso hegeliano, astratta dell'appercezione », vissuta nell'opera d'arte, conosce tuttavia ostacoli e momenti di passaggio. È preliminare la considerazione che, posta in quei termini, la condizione fattuale della comunicazione risulti caratterizzata dall'indeterminatezza: « la non delimitabilità e non autenticità della sfera [dell'esperienza] ... determina il carattere oscillante e problematico della comunicabilità qui possibile », la « rivivibilità » dell'esperienza finisce col conservare irrevocabilmente « in sé qualcosa di arbitrario... di convenzionale ». Questa « non confrontabilità qualitativa della pura esperienza »¹¹⁷ non può venire superata dal veicolo semiologico: poiché il segno possiede una essenziale tendenza alla « univocità », che gli rende impossibile la resa dell'infinita varietà qualitativa dell'esperienza (« per quanto elevato ed elegante possa essere nella sua complicazione, il sistema dei segni non giungerà mai a superare la propria paradossalità nonostante venga portato ad estrema raffinatezza »¹¹⁸). Poiché « la differenza tra designante e designato ... inerisce soltanto alla realtà dell'esperienza vissuta » un dato qualitativo come il colore, comunicato nella sfera logica non ha più nulla a che fare con le esperienze dei sensi e ancor meno con le differenze che, relativamente alla loro qualità, emergono nei diversi individui »¹¹⁹.

In questa caduta delle « possibilità qualitative della rivivibilità ... il soggetto logico ... non ha più nulla a che fare con le diversità qualitative derivate dai soggetti empirici. Quando invece un individuo vuole comunicare ad un altro individuo la propria esperienza di un preciso colore, immediatamente emerge quella discrepanza tra segno e cosa, riconosciuta da Gorgia: allora il segno è qualcosa di astratto, una riduzione che non riesce a cogliere la qualità particolare di ciò che è più importante, di ciò che costituisce il carattere di rivivibilità della cosa conosciuta tramite l'esperienza. A questo proposito non può sussistere né garanzia né controllo che chi esprime una propria esperienza l'abbia in effetti espressa e permane l'incertezza che la sua comunicazione sia stata compresa ... L'identità può essere raggiunta solo qualora si rinunci consapevolmente alla comunicazione di questa qualità e si opti per il veicolo concettuale della comunicazione astratto rispetto alla qualità; qualora cioè si dia una sfera univoca e omogenea determinata da principi. Ciascuno di questi gruppi di principi (si pensi agli assiomi e ai postulati della geometria) però, osservato dal punto di vista della rivivibilità, ha in sé qualcosa di arbitrario, talvolta addirittura qualcosa che appare convenzionale e che trascura e violenta proprio quanto è determinante per l'esperienza: reazione che è l'esatto corrispondente dell'aspirazione della logica a sottrarre accuratamente i suoi postulati, elementi e connessioni a qualsiasi criterio richiamantesi alla rivivibilità e a qualsiasi confronto con questa ... Perciò sarebbe fondata e riconoscibile come caratteristica essenziale di questa sfera l'antitesi necessaria tra la non confrontabilità qualitativa della pura esperienza e qualsiasi espressione comunque pensabile, la quale, se deve essere espressione, postula qualcosa in comune tra i due soggetti della comunicazione. Siffatta antitesi però viene ovviamente ad oscurarsi all'interno di questa sfera e si manifesta solo assai raramente »¹²⁰. Di fronte a questa fondamentale « mancanza di chiarezza »¹²¹ della condizione della comunicazione, e al fallimento che di fronte ad essa opera la semiolo-

gia, sembra che « l'arte sia predestinata a colmare questa lacuna »¹²². L'arte diviene così « espressione adeguata di una sostanza comune e comunicabile, l'opera d'arte vera e propria »¹²³, la quale a sua volta continua a conservare in sé, come già era stato notato, la caratteristica contraddittorietà della condizione d'origine, quella di tendere alla comunicabilità, e di contenere un limite irrisolvibile alla definitiva comunicazione. La sua organizzazione interna conferma come « ogni espressione è inadeguata rispetto alla pura esperienza »¹²⁴ e ripropone « l'arte intesa come eterno equivoco »¹²⁵; con la sua presenza si sottolinea « il paradosso per il quale l'opera è irrealizzabile se vista dal processo creativo mentre in realtà è realizzata »¹²⁶. Il suo fare tuttuno, nei « mezzi espressivi » con l'indeterminatezza originaria, la « confusa approssimazione » della condizione della comunicazione, finisce per sancire quest'ultima, e proprio essa, definitivamente, come connaturata, e ormai inscindibile, infine irricognoscibile. « A ciò si aggiunge l'impenetrabilità dei mezzi espressivi: se l'intensità determina il suo effetto, resta sempre impossibile decidere se questo provenga dall'esperienza o se invece sia stato prodotto dai mezzi espressivi; per il soggetto esperiente l'esperienza comunicata e la comunicazione non sono disgiungibili. La possibilità della trasmissione può soltanto alludere a una comunanza piuttosto delle sfere di valore (ad esempio la normatività della trasmissione motorio-emozionale dell'intensità per l'estetica) non può fissare affatto una vera comunanza dei soggetti all'interno della realtà »¹²⁷. Si ha allora, da una condizione di divaricazione dell'esperienza, come era al momento d'avvio, quel suo rovesciamento dialettico di cui si diceva, e da premessa negativa, l'indeterminatezza della comunicazione diviene elemento strutturale, datità positiva e intrinseca, ormai accolta e dispiegata in una sua inevitabile positività: « La confusa approssimazione, sia di vicinanza sia di separazione determinata da questo schema, si trasforma qui nella compresenza dei due momenti, tenuti però rigorosamente distinti: dell'opera d'arte, che si in-

nalza solitaria al di sopra della vita, e del comportamento umano, ispirato ad una nostalgica fiducia, di fronte a questa »¹²⁸. Più oltre il concetto è reso ancora più chiaramente, se possibile: « siccome nell'estetica lo schema della comunicazione, il quale è causa di separazione e confusione, non viene rinnegato ma, al contrario, condotto alla sua immanente omogeneità, il passaggio dallo schema dell'espressione al prodotto dell'arte, nel comportamento del soggetto, è progressivo e fluido »¹²⁹. E ancora: « conseguentemente, ciò che nella realtà rivivibile sembrava rappresentare una forza offuscante, bisognosa di correzione e relativamente correggibile, nell'opera, nella quale proprio questa connotazione qualitativa è l'obiettivo voluto e realizzato, si rivela una necessità costitutiva e positiva »¹³⁰. E con ciò, « il superamento dialettico dell'effetto vicendevole di esprimersi e recepire »¹³¹ appare compiuto.

Questo risultato potrebbe non apparire così rilevante se il tema dell'indeterminatezza non fosse stato indicato, in queste pagine, come il filo rosso dell'espressionismo filosofico del giovane Lukács. Individuato come un elemento costitutivo della sua scrittura, non come un limite in sé, ma come un modo, implicitamente persuaso di sé, di farsi del pensiero, e poi passato come dato tematico di impianto espressionista, ha trovato qui una giustificazione teorica nelle pagine dello stesso Lukács. Il cerchio si chiude, a questo punto, indicando una definita coerenza da parte di Lukács a questo proposito, ed una sua consapevolezza determinata. Da un lato l'opera d'arte riproduce al proprio interno, e omologamente, la stessa condizione di contraddittorietà irrisolta che determina la condizione fattuale da cui prende avvio, in cui solo può riacquistare senso, dall'altro l'attribuzione della stessa caratteristica, e anzi l'effettivo adeguamento a questa costante nell'operare nella scrittura, porta inevitabilmente ad estendere le considerazioni sull'opera d'ar-

te anche al di fuori dell'opera d'arte tradizionalmente intesa. Anche il saggista, anche il filosofo, nell'operare concreto della loro attività vivono la stessa situazione dell'artista, ed anche il risultato del loro lavoro soffre e si costruisce nelle medesime costanti.

Così, ad esempio, l'approccio del « soggetto empirico » al « risultato fattuale di una qualsiasi creazione intellettuale, non necessariamente artistica in prima istanza » (benché non scientifica, nell'accezione del giovane Lukács, cioè originata dalla stessa caduta storica del « principio normativo »), si muove nella stessa condizione: *L'anima e le forme* è impostata su questo procedimento, per cui l'approccio di Lukács a Novalis, per citare solo un caso, scavalca tanto la dimensione temporale quanto la regola filologica della fedeltà al testo, per instaurarsi unicamente sulla rivivibilità della situazione fattuale costituita dall'opera di Novalis. In questo modo, lo « schema della comunicazione » indicato nelle pagine della prima estetica sopra considerate, diventa la premessa non solo di una filosofia dell'arte, ma anche di una filosofia della storia, in quanto momenti comunque unificabili di un unico processo di elaborazione filosofica, la filosofia senza predicati di cui si è detto. Ma ciò che sembra paradossale, a questo punto, è come la filosofia così definita non derivi da una definizione originariamente filosofica. Il « paradosso » connaturato alla condizione e quindi all'elaborazione estetica, che Lukács ripresenta regolarmente ad ogni rielaborazione ciclica del proprio schema, si inserisce anche a questo proposito, a conferma, in definitiva, di una prospettiva d'insieme in cui *tout se tient*. Questa idea della filosofia nasce infatti da due elementi originari: da un lato l'estrema attualizzazione dell'elaborazione comunque concettuale, colta in una sua fase ancora, per così dire, prespecifica, predisciplinare, dall'altro il riconoscimento di una condizione di asistematicità del presente, di stacco dal passato, di azzerramento della coscienza intellettuale, in definitiva, per ricorrere alle parole di Lukács, di assenza di un « principio ordinatore », non tanto e non solo in ordine all'ambi-

to estetico, quanto in relazione alle modalità possibili di approccio al reale. Il primo aspetto è indicato, in definitiva, anche dal Lukács della *Distruzione della ragione*, quando ricorda « l'antiaccademismo » della filosofia dei primi del secolo, di cui non poteva non riconoscersi un protagonista: con quella formula Lukács finiva per indicare sia la natura adisciplinare di quella filosofia, sia l'impellenza di quella natura nel presente¹³². Quanto al secondo aspetto, vi si può riconoscere una precisa scelta di campo in ambito culturale, in definitiva il rifiuto della cultura delle « scienze della natura »¹³³, in favore di una « scienza dello spirito » rifondata: ma questa scelta di campo porta all'interno di un ambito culturale capace di rispondere al presente secondo la forma, per tradizione riconoscibile con tale termine, artistica. L'origine di una filosofia così intensa diventa allora riconoscibile nel binomio, non certo nuovo al momento, di arte e vita, per inciso binomio fondante l'elaborazione espressionista in genere, e riconoscibile nei presupposti dei principali testi programmatici espressionisti. Questa filosofia nasce dunque fuori di sé, esattamente come le specifiche elaborazioni artistiche dell'espressionismo sono fondate su di una considerazione attualizzata della storia, non solo e non tanto del presente dell'arte, quanto proprio del presente storico. La successiva conciliazione della cultura espressionista con la militanza politica di sinistra si autentica, verosimilmente, più in questa premessa (conservatasi anche dopo la fine del primo ciclo espressionista, e passato alle ondate successive, in specie quella cinematografica, dell'espressionismo stesso), che negli esiti in sé e nei momenti teorici d'approdo.

Note

1. E. Bloch, *Attualità e utopia. « Storia e coscienza di classe » di Lukács*, in *Intellettuale e coscienza di classe*, Milano, 1977, a cura di L. Boella, pp. 148-67.

2. *Ibidem*, p. 148.

3. *Ibidem*, p. 148.

4. *Ibidem*, p. 164.

5. *Ibidem*, p. 164.

6. La si può leggere in appendice al volume di M. Löwy, *Intellettuai rivoluzionari. L'evoluzione politica di Lukács 1909-1929*, Milano 1978, pp. 298-309. L'intervista, concessa allo stesso Löwy, porta la data del 24 marzo 1974 (Tübingen). Vi si legge che il passaggio al partito comunista avrebbe segnato per Lukács l'avvio di un processo di autolimitazione intellettuale. Dice Bloch: quando « è arrivato il partito, Lukács ha buttato a mare tutto ciò che gli era caro e prezioso; per esempio, ne *La teoria del romanzo*, Lukács poneva una sola questione riguardo a Dostoevskij: è egli il precursore di un nuovo Omero o è già il nuovo Omero? Dostoevskij aveva allora su Lukács la più grande influenza che si può immaginare. Tuttavia, lo stesso Lukács, alcuni anni dopo, ha scritto una critica *annientante (vernichtende)* di Dostoevskij, terminando con una frase, che mi ricordo a memoria: « E così la gloria di Dostoevskij ed egli stesso, precipiteranno in una fine senza gloria ». E si trattava della stessa persona! Qualcosa di simile si è verificato qualche tempo dopo con Kierkegaard, tanto ammirato dal giovane Lukács moralista e poi schiacciato in *La distruzione della ragione*. Su questo piano non potevo più seguirlo... « Mio caro amico, mio maestro in Dostoevskij e Kierkegaard, gli dicevo, dov'è la verità? Tu affermi oggi il contrario, esattamente il contrario, il più ostile e più cieco, di ciò che affermavi solo tre anni fa, quando ero tuo allievo. Ma in chi si deve avere fiducia, eri allora nell'errore o piuttosto lo sei ora? Cosa sei diventato, per poter scrivere una frase del genere su Dostoevskij...? ». Sotto l'influenza del partito il suo orizzonte si restrinse, i suoi giudizi divennero ossequiosi e segnati dal marchio degli *apparetcniki*; la sua scala di valori escludeva, distruggeva e ignorava tutto ciò che non era omogeneo con gli *apparacniki* di Mosca » (p. 302). Questo atteggiamento segnerebbe anzi la realizzazione di una ampia aspirazione di Lukács verso una sorta di ascetismo autocensorio: « Il Partito comunista è stato per Lukács la realizzazione di una vecchia aspirazione; nella sua gioventù egli voleva entrare in un monastero: il partito era un sostituto di questo desiderio nascosto. Egli era attirato dal cattolicesimo non come sistema o dottrina, ma per il modo di vita, la solidarietà, l'assenza di proprietà, l'esistenza monastica così diversa da quella della grande borghesia, cui apparteneva tramite la famiglia, il padre direttore di banca » (p. 304). Questi duri giudizi richiamano da vicino quelli espressi da Adorno (Cfr. *Conciliazione forzata. A proposito del « Significato attuale del realismo critico » di Gyorgy Lukács*, in *Note per la letteratura (1943-1969)* 2 voll., Torino, 1979, vol. I, pp. 238-66) ai quali sono molto più affini, specie per le implicazioni, per così

dire, etico-intellettuali che contengono, di quanto non farebbe pensare la differenza tematica. Sulla stessa linea si colloca in definitiva L. Kolakowskj, che nella sua recente opera, *Main currents of the Marxism*, London, 1978, 3 voll. interpreta il marxismo di Lukács come una sorta di resa intellettuale (si veda il capitolo *Reason in the Service of Dogma* vol. III, pp. 253-304). Laura Boella nella sua documentatissima biografia intellettuale del giovane Lukács (*Il giovane Lukács*, Bari, 1977) nota la presenza in lui di un « ascetismo intellettuale » che corrisponde all'atteggiamento fondamentalmente etico con cui si determina il suo passaggio al marxismo: « e appunto all'insegna del sacrificio, di un atto volontaristico, in cui il dilemma morale tollera come unico riferimento empirico una visione cogente e ineluttabile della crisi storico-politica, si compie, nello spazio di un mese, l'adesione di Lukács al bolscevismo » (p. 83).

7. *Storia e coscienza di classe* esce, come noto, nel '23, raccogliendo scritti che vanno dal '19 al '22. La recensione di Bloch compare in « Der Neue Merkur », ott. 1923-mar. 1924, pp. 457-77 (Cfr. L. Boella, *Reificazione e rivoluzione: la Lukács-Debate dal 1923 al 1933*, introduzione a *Intellettuali e coscienza di classe...*, cit., p. 29, n.). Il quinto congresso della Terza Internazionale Socialista si tenne a Mosca tra il 17 giugno e l'8 luglio 1924 (Cfr. L. Boella, *cit.*, p. 15).

8. *Attualità e utopia*, cit., p. 150.

9. *Ibidem*, p. 148.

10. Nell'intervista citata Bloch osserva: « nel 1916 mi recai a Monaco e vi scoprii le opere del gruppo *Blaue Reiter*, gli scritti e i quadri dell'espressionismo, che mi fecero una grandissima ed enorme impressione. Lukács, invece, li disprezzava, li definiva come il prodotto dei « nervi straziati di uno tzigano »... È allora che ho incominciato a dubitare della giustezza dei giudizi di Lukács » (p. 303).

11. *Attualità e utopia*, cit., p. 166.

12. *Ibidem*, p. 149.

13. *Ibidem*, pp. 149-50.

14. Come è noto, è merito e limite di L. Goldmann avere riproposto la figura del primo Lukács, indicandola come precorritrice dell'esistenzialismo. Cfr. la sua introduzione a *Teoria del romanzo* di Lukács (Milano, 1962), e le successive considerazioni sviluppate in *Lukács e Heidegger*, Verona 1976. Circa la seconda interpretazione ci si riferisce globalmente ad una tendenza riconoscibile nei suoi esempi migliori in A. Asor Rosa, *Il giovane Lukács teorico dell'arte borghese*, in « Contropiano », I, 1968, pp. 59-104, ora in *Intellettuali e classe operaia*, Firenze, 1973, pp. 271-313, con il titolo *L'anima e le forme*, e N. M. De Feo, *Weber e Lukács*, Bari, 1971.

15. Si veda in proposito, per il caso particolare dell'espressionismo, H. Vormus, *Carl Sterbeim. Scènes de la vie Héroïque bourgeoise*, in *L'expressionisme dans le théâtre européen*, Paris, 1971, pp. 119-131, per i riferimenti, che contiene, con il futurismo italiano e per i limiti stessi dei riferimenti che sembra potere indicare. In generale, per il carattere europeo del fenomeno dell'avanguardia M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del novecento*, Milano 1959; sul carattere globalmente culturale, e non solo artistico, dell'avanguardia il lucidissimo lavoro di V. Boarini, P. Bonfiglioli, *Avanguardia e restaurazione*, Bologna, 1976; sul carattere interartistico, con affinità di tecniche espressive, P. Chiarini, *Relazione introduttiva al convegno Carl Meyer e l'espressionismo*, Roma, 1969, pp. 28-36. Circa la derivazione, da parte dell'espressionismo da altre avanguardie europee, e in particolare dal futurismo, cfr. L. Richard, *D'une apocalypse à l'autre*, Paris, 1976, in particolare le pp. 231 e ss.

16. Torino, 1975, a cura di J. Nigro Covre.

17. Bari, 1968, con introduzione di I. Spezzaferro.

18. Milano, 1963, a cura di Luigi Rognoni.

19. Ci si riferisce nel primo caso al già ricordato testo di Woringer, indicato in questo modo per il suo indubbio significato di avvio e benché siano note le riserve ad un suo espressionismo integrale (Cfr. J. Nigro Covre, *Introduzione all'ed. cit.*, pp. VII e ss.; R. Passeron, in *L'année 1913*, Paris, 1973, vol. 3, pp. 17 e ss.). Il testo collettivo è, evidentemente, *Il cavaliere azzurro*, con testi di D. Burliük, A. Macke, F. Marc, A. Schönberg; R. Allard, Th. von Hartmann, E. von Busse, L. Sabaneev, N. Kulbin, Bari, 1967.

20. Se ne vedano alcuni nitidi esempi in G. Benn, *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*, Wiesbaden 1955, e in *Poeti espressionisti tedeschi*, Milano, 1970, a cura di M. T. Mandalari.

21. Un confronto generico tra Lukács e l'espressionismo si può individuare in *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*, Munchen, 1965, a cura di P. Raabe.

22. L'espressionismo di Bloch è noto e, come si è visto nelle pagine precedenti, accolto dallo stesso filosofo. Per quanto riguarda Horkheimer si vedano i primi scritti, ora riuniti col titolo *Aus der Pubertät*, Munchen, 1973, e in particolare la postfazione di A. Schmidt. Anche in *Crepuscolo* (Torino, 1977), la cui stesura scorre dal '26 al '31, sono palesi gli elementi di influenza espressionista.

23. Cfr. P. Chiarini, *Caos e geometria. Per un registro delle poetiche espressioniste*, Firenze, 1969; L. Mittner, *L'espressionismo*, Bari 1965; più articolata la tipizzazione condotta da A. Plebe, *L'espressionismo*, Roma, 1969, tenuta presente in queste pagine.

24. Esempiare in questo senso l'organizzazione di *L'anima e le*

forme, i cui singoli saggi «eludono» la tematica trattata dai saggi vicini, e ciò malgrado l'evidente omogeneità della visione d'insieme, Lukács riconosce implicitamente questa caratteristica nella famosa lettera a Leo Popper che fa da introduzione al volume: il problema di dare una nuova unità alla raccolta dei saggi, che presi singolarmente seguono un proprio, e in questo senso anche diverso, destino, nasce anche da una caratterizzazione di questo tipo.

25. Questo giudizio è ricordato in chiave biografica da G. Marcus nella nota finale all'*Estetica di Heidelberg*, cit., pp. 331 e ss.

26. Ci sembra un'ambivalenza compresa esemplarmente dalla già ricordata interpretazione di Asor Rosa (*Il giovane Lukács teorico dell'arte borghese*, cit.) e De Feo (*Weber e Lukács*, cit.).

27. Cfr. *Ricordo di Simmel*, in appendice a G. Simmel, *Arte e civiltà*, Milano 1976, a cura di D. Formaggio e L. Perucchi, pp. 117-22, e ora, col titolo *Georg Simmel*, in G. Lukács, *Sulla povertà di spirito. Scritti (1907-1918)*, a cura di Paolo Pullega, pp. 165-170.

28. Se si dovesse indicare una specificazione filosofica dell'opera giovanile di Lukács, questa sarebbe senza troppi dubbi la filosofia della storia. Il tema del rapporto tra individuo e storia è piuttosto palesemente la chiave dei saggi che compongono *L'anima e le forme*. Sulla centralità della filosofia della storia nella produzione lukácsiana di questo periodo, documentata anche dai saggi pubblicati per la prima volta in italiano in questo volume, si veda in particolare F. Fehér, A. Heller, G. Márkus, A. Radnóti, *La scuola di Budapest: sul giovane Lukács*, Firenze, 1978. Praticamente tutti i saggi del libro insistono su questo dato.

29. Un passo dello stesso saggio su Simmel prova questo gusto del giovane Lukács per le successioni storiche personali: «la situazione storica di Simmel può essere formulata da questo punto di vista così: egli era un Monet della filosofia, al quale finora non è ancora seguito alcun Cézanne» (*Ricordo di Simmel*, cit., p. 119), ma altri testi indicano questo atteggiamento, qui assunto comunque con valore indiziario, come un dato non occasionale. Anche Elio Matassi, in un documentatissimo lavoro sulle opere di questo periodo di Lukács (*Il giovane Lukács*, Napoli, 1979) legge in chiave autobiografica questo passaggio del saggio su Simmel, piegandolo tuttavia ad una prospettiva diversa, quella di affermare la presenza di una «filosofia estetica dell'impressionismo» (pp. 33 e ss.). L'aspetto riduttivo del giudizio sull'«impressione» che Matassi coglie in Lukács sembra corrispondere, secondo la prospettiva adottata in queste pagine, al topos espressionista consistente nel considerare l'impressionismo come momento antecedente e da superare. Interessante anche l'osservazione di N. Tertulian: «Quando nella necrologia di Simmel, Lukács scriveva: «era un Monet della filosofia cui non ha

fatto seguito, sin qui, alcun Cézanne », non abbiamo il diritto di vederci una chiara anticipazione della direzione che stava prendendo il suo pensiero filosofico? » (*L'evoluzione del pensiero di György Lukács*, nell'ottima antologia *Lukács*, a cura di G. Oldrini, Milano, 1979, p. 51).

30. *Ricordo di Simmel*, cit., pp. 118-119.

31. Th. von Hartmann, *L'anarchia nella musica*, in *Il cavaliere azzurro*, cit., pp. 81-82. È più di una analogia terminologica il fatto che nell'avvio dell'importante saggio su Gauguin Lukács definisca allo stesso modo come « anarchica » la condizione contemporanea della pittura. Si tratta, come un confronto dei due testi dimostra, di una comune indicazione dello status dell'arte da cui può articolarsi la ricchezza propositiva espressionista.

32. *Ricordo di Simmel*, cit., p. 118.

33. Cfr. *Osservazioni sulla teoria della storia letteraria*, in *Sulla povertà di spirito*, cit., pp. 59-99.

34. Cfr. *Gauguin*, in *Sulla povertà di spirito*, cit., pp. 53-58.

35. Asor Rosa (*Il giovane Lukács teorico dell'arte borghese*, cit.) affronta il saggio di *L'anima e le forme* su Beer-Hoffmann proprio a partire dalla condizione biografica dello scrittore, ma, esemplarmente, questi diventa il prototipo degli « esteti viennesi », la raffigurazione astratta di un tipo sociale appartenente a un mondo specifico (pp. 278 e ss. dell'ultima edizione ricordata).

36. Questa è la ragione per cui nelle numerose letture di *L'anima e le forme* ricorre come una costante l'approccio ai testi per problemi, mentre la loro considerazione come studi monografici su singoli autori rimane del tutto in ombra. Da questo punto di vista anche l'approccio di Asor Rosa ricordato nella nota precedente rimane un esempio del tutto isolato.

37. *Quando la forma si frange sugli scogli dell'esistenza. Sören Kierkegaard e Regina Olsen*, in *L'anima e le forme*, Milano, 1963, pp. 67-93.

38. Cfr. A. Heller, *Quando la vita si schianta nella forma. György Lukács e Irma Seidler*, in *La scuola di Budapest...*, cit., pp. 1-45.

39. Citato da G. Vattimo, *Estetica contemporanea*, Bologna, 1977, p. 179.

40. *Astrazione e empatia*, cit. p. 17.

41. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Torino, 1972 (1962), p. 89.

42. *Astrazione e empatia*, cit. p. 43.

43. *Teoria del dramma moderno*, cit. p. 89.

44. Ci si riferisce evidentemente all'introduzione a *L'anima e le*

forme, cit., *Essenza e forma del saggio. Una lettera a Leo Popper*, pp. 15-47.

45. *Teoria del dramma moderno*, cit., p. 89. Questo tema elitario si incontra frequentemente nei testi giovanili di Lukács, ed è anzi palesemente conforme al suo atteggiamento complessivo. In particolare si veda il saggio su Gauguin più volte citato.

46. Cfr. *Teoria del dramma moderno*, cit. p. 64. Il riferimento a Cézanne da parte di Lukács, cui si fa riferimento immediatamente dopo, è contenuto nel saggio *Gauguin*, cit. Si veda infine l'analoga attribuzione della funzione storica ricoperta da Cézanne secondo Kandinskij (*Lo spirituale nell'arte*, cit. p. 65).

47. *Il problema formale della pittura*, in appendice a *Estetica di Heidelberg*, Milano 1974, pp. 283-311. Per la datazione del testo si veda la *Nota* di edizione allo stesso testo di G. Marcus, p. 344. Marcus descrive anche le difficili condizioni in cui è stato ritrovato il manoscritto originale (registrazione stenografica del discorso orale di Lukács e raccolta dei suoi stessi appunti di preparazione della conferenza).

48. *Ibidem*, p. 287.

49. Ci si riferisce all'insieme degli scritti, pubblicati dopo la morte di Lukács, e composti verosimilmente tra il 1912 e il 1918. Cfr. *Filosofia dell'arte*, Milano, 1973, con prefazione di T. Perlini, e *Estetica di Heidelberg*, cit.

50. *Il problema formale della pittura*, cit., p. 290. Per un esempio di trattazione espressionistica di questo concetto, si veda K. Heynicke, *Der Wille zur Seele*, ora in *Theorie des Expressionismus*, a cura di O. F. Best, Stuttgart, 1977, pp. 105-6.

51. *Ibidem* p. 292. In Kandinskij si tratta, più esattamente, della capacità di vivere l'esterno nel « mondo interiore » (*Lo spirituale nell'arte*, cit., pp. 65 e *passim*). Lukács indica questo stesso processo, differenziandolo tuttavia in tre fasi, corrispondenti ad altrettante categorie, e di cui il sentimento rappresenta la prima.

52. *Ibidem*, p. 299.

53. Citato da W.-D. Dube, *L'espressionismo*, Milano, 1979, pp. 161-62.

54. *Il problema formale della pittura*, cit., pp. 286-90.

55. *Ibidem*, p. 290.

56. *Gauguin*, cit.

57. *Lo spirituale nell'arte*, cit., pp. 37 e ss.

58. *Ibidem*, pp. 47 e ss.

59. *Ibidem*, p. 46.

60. *Ibidem*, pp. 49-50.

61. *Ibidem*, p. 49.

62. Si veda in particolare su questo aspetto il saggio del 1910 *La cultura estetica*, in *Cultura estetica*, Roma, 1977, con introduzione di E. Garroni, pp. 12-30. Su questo saggio di Lukács in particolare G. Caramore, *Lukács 1910: la « cultura estetica »*, in « Per la critica », n. 2, 1973, pp. 26-33.
63. *Il problema formale della pittura*, cit., p. 289.
64. *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 65.
65. *Ibidem*, p. 65.
66. *Ibidem*, p. 66.
67. *Ibidem*, p. 66.
68. *Il problema formale della pittura*, cit., pp. 289-90.
69. Il saggio su Storm compare in *L'anima e le forme*, cit., (*La borghesia e l'art pour l'art*, pp. 119-93); per *Lo spirituale nell'arte* si veda p. 39 e passim. Lukács ritorna frequentemente, nei suoi scritti giovanili, su questo tema: in particolare in *La cultura estetica*, cit. pp. 13 e ss. Celebre il giudizio di Thomas Mann, in *Considerazioni di un impolitico*, Bari, 1967, pp. 85-86.
70. *Cit.*, pp. 13 e ss.
71. Citato da G. Caramore, *Lukács 1910...*, cit., p. 28.
72. *La cultura estetica*, cit. p. 25.
73. *Ibidem*, p. 12.
74. Trakl riassume così una diffusa istanza espressionista, che è poi propria dell'avanguardia in generale. Per quanto riguarda questa totalità di prospettiva negli espressionisti, Hermann Bahr osserva: « non si tratta soltanto di una nuova arte, no: loro dipingono una nuova filosofia, una nuova religione, l'alba del Terzo Reich » (*Espressionismo*, Milano, 1945, p. 43).
75. Più avanti ci si diffonderà su questo aspetto contraddittorio dell'arte e dell'opera d'arte. Per ora, anche per anticipare il carattere tutt'altro che antiegeliano della *Filosofia dell'arte* (tema non direttamente interessante queste pagine, ma su cui si ritornerà, costretti in certo modo dal testo) si ricorda un passo della prima estetica che riassume con efficacia questo aspetto, in chiave tuttavia « dialettica »: v. *Filosofia dell'arte*, cit., p. 39, dove l'arte è definita « come momento di un processo dialettico e non già come qualcosa di finito in sé... ».
76. Così si apre *Lo spirituale nell'arte*: « Ogni opera d'arte è figlia del suo tempo, spesso è madre dei nostri sentimenti » (p. 35, *ed. cit.*), ma più ancora che questa citazione vale la lettura delle pagine immediatamente seguenti, in cui il fondamento di ogni considerazione sull'arte viene ricondotto alla condizione nel presente dell'arte, attraverso la descrizione della condizione presente dell'opera d'arte (cfr. *ibidem*, pp. 35-41).
77. « Le nostre indagini partono dal presupposto che l'opera d'ar-

te, come organismo autonomo...». (*Astrazione e empatia*, cit., p. 25).

78. *Estetica di Heidelberg*, cit., p. 3.

79. *Filosofia dell'arte*, cit., p. 3. E ancora: «Le opinioni qui sostenute partono dall'opera, e quindi i soggetti della creazione e della ricezione compaiono solo in quanto si trovano in rapporto medesimo con l'opera» *Il problema formale della pittura*, cit., p. 285); «Noi invece dobbiamo partire dall'opera...» *ibidem*, p. 287).

80. Così si apre la seconda parte della *Filosofia dell'arte*, *Schizzo fenomenologico del comportamento creativo e ricettivo* (*ibidem*, p. 49).

81. *Filosofia dell'arte*, cit., p. 3.

82. Cfr. *Espressionismo*, cit., il paragrafo 8: *Vedere*, pp. 50-60.

83. *Lo spirituale nell'arte*, cit. p. 79.

84. *Ibidem*, p. 80.

85. *Ibidem*, p. 84.

86. *Espressionismo*, cit., p. 59.

87. *Ibidem*, p. 56.

88. L'accostamento è giustamente ricordato da J. N. Covre, nell'*Introduzione* all'edizione citata di *Astrazione e Empatia*.

89. *Astrazione e empatia*, p. 28 .

90. *Ibidem*, p. 90.

91. *Ibidem*, p. 35.

92. A questo proposito cfr. G. Benn, nell'introduzione alla ricordata *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*, pp. 18-20.

93. *Filosofia dell'arte*, cit., p. 5.

94. *Ibidem*, p. 6.

95. *Ibidem*, p. 5.

96. *Ibidem*, pp. 7-8.

97. *Espressionismo*, cit., p. 84.

98. *Die jungst-Berliner*, in «*Literatur und Wissenschaft*», luglio 1911, citato da K. Pinthus, *Souvenirs des débuts de l'expressionisme*, in *L'expressionisme dans le théâtre européen*, cit., p. 26.

99. *Der beseelte und der psychologische Mensch*, Berlin, 1918, citato da R. Leibowitz, *Théâtre lyrique et expressionisme*, in *L'expressionisme dans le théâtre européen*, cit., p. 241.

100. *Filosofia dell'arte*, cit., pp. 8-9.

101. *Ibidem*, pp. 11 e ss.

102. *Ibidem*, p. 11.

103. *Ibidem*, p. 13.

104. *Ibidem*, p. 12 e, di Kandinskij, *op. cit.*, p. 49.
105. Notevoli le analogie, in proposito, con le posizioni di Simmel: in particolare *L'art pour l'art*, in *Saggi di estetica*, a cura di M. Cacciari, Padova, 1970, pp. 77-83.
106. Cfr. *Emil Lask*, in *Sulla povertà di spirito*, *cit.*, pp. 171-195. Sull'influenza di Lask su Lukács, forse la più forte da parte di studiosi di Heidelberg (come già notava T. Perlini, *Utopia e prospettiva in Gyorgy Lukács*, Bari 1968, p. 395): L. Boella, *Il giovane Lukács*, *cit.* pp. 54 e ss., e H. Rosshoff, *Emil Lask als lehrer von Georg Lukács*, Bonn, 1975. In genere, sul passaggio di Lukács a Heidelberg, si veda il recente A. Arato, P. Breines, *The young Lukács and the Origins of Western Marxism*, New York, 1979, pp. 50-60. Per il rapporto Lukács-Simmel si veda L. Perucchi, *Tragico e cultura in Simmel e nel giovane Lukács*, «Fenomenologia e scienze dell'uomo», n. 1, 1979, pp. 95-116.
107. *Filosofia dell'arte*, *cit.* p. 42.
108. *Ibidem*, p. 40.
109. *Ibidem*, p. 43.
110. *Ibidem*, p. 23.
111. R. Allard, *I segni nella pittura del rinnovamento*, in *Il cavaliere azzurro*, *cit.*, p. 72.
112. *Filosofia dell'arte*, *cit.*, p. 14.
113. *Ibidem*, p. 22.
114. *Ibidem*, p. 18.
115. *Ibidem*, p. 23.
116. *Ibidem*, pp. 62-63.
117. *Ibidem*, pp. 14 e 16.
118. *Ibidem*, p. 18.
119. *Ibidem*, p. 18.
120. *Ibidem*, pp. 15-16.
121. *Ibidem*, p. 16.
122. *Ibidem*, p. 25.
123. *Ibidem*, p. 27.
124. *Ibidem*, pp. 28-29.
125. *Ibidem*, p. 40.
126. *Ibidem*, p. 44.
127. *Ibidem*, p. 31-32.
128. *Ibidem*, p. 45.
129. *Ibidem*, p. 56.

130. *Ibidem*, p. 64.

131. *Ibidem*, p. 68.

132. Cfr. *La distruzione della ragione*, Torino, 1974 (1955), pp. 445 e ss.

133. L'espressione ricorre frequentemente negli scritti giovanili di Lukács, insieme alla sua contrapposizione alla scienza dello spirito. Si veda ad esempio il testo del necrologio di Dilthey, in *Sulla povertà di spirito*, *cit.*, pp. 116-117.

I

Nell'insieme delle opere composte da Lukács prima di *Storia e coscienza di classe*, i saggi raccolti in *L'anima e le forme* occupano un ruolo assolutamente centrale. Ciò che li differenzia dal resto della produzione giovanile lukácsiana è in primo luogo la tendenza all'essenzialità della enunciazione teorica, disposizione, riprovata ad ogni pagina, a fornire prescrizioni teoriche sostanzialmente autonome, dirette ad una concettualizzazione il più possibile pura, capace di passare dagli oggetti di discorso adottati di volta in volta al grado massimo di intensità di significazione. Questa caratteristica, già di per sé rilevante, si accompagna ad una centralità problematica conservata nel corso dei diversi saggi. Nelle pagine introduttive¹, dove Lukács cerca di raccogliere in un senso unitario il frazionarsi del discorso successivo, è agevole notare come oltre al proposito dichiarato di conferire una sorta di statuto al saggio inteso come genere letterario, sia presente la ricerca di una definizione dell'identità del saggista.

Si tratta di un discorso sul saggio che, muovendo dal presupposto per cui « tutto non può che passare attraverso la coscienza », diventa un discorso sul soggetto dell'operare per saggi. Più che un soggetto ancora privo di attributi, si tratta a ben vedere di un soggetto in attesa di conferimento di un nome: è la sua identità di saggista infatti ad essere messa in discussione fin dai primi interrogativi sulla natura del saggio, e non si fa questione, ancora, delle sue qualità. Tuttavia il primo soggetto posto in discussione da una considerazione della natura

del saggio è, evidentemente, lo stesso autore della discussione. L'elemento particolare di novità di un testo come *L'anima e le forme* rispetto agli altri è dunque questo: che in esso il giovane Lukács parla in primo luogo, e pregiudizialmente di sé.

Nei saggi che compongono *L'anima e le forme* l'arbitrarietà dell'interpretazione si accompagna a un tono di perentoria certezza. L'interpretazione data di volta in volta non viene offerta come l'unica possibile, ma tuttavia come certa: « La verità è soltanto soggettiva forse; ma senza dubbio la soggettività è verità; la cosa singola è l'unico esistente, il singolo individuo è l'uomo reale »². Questo passo dice molto di un'idea guida del giovane Lukács, costantemente riproposta dalla ricorrenza dei testi, e fa come conseguire una prescrizione di metodo. Per porre il problema ci si può chiedere intanto dove poggi la sicurezza interpretativa che alimenta le pagine di *L'anima e le forme*. Se il tema dell'autenticità esistenziale ripete una delle costanti esplicite del libro, la sua definizione nel saggio su Kierkegaard sembra ben poco fondarsi, come si è detto, su una autenticazione da parte dei testi, e anzi tradisce con facilità l'indifferenza verso questo tipo di riconoscimento. L'autorità è altrove, poggia su di un piedistallo estraneo all'oggetto del discorso, e rivela ancora l'estraneità dell'oggetto stesso alle argomentazioni volute, scopo del dire. Piuttosto, è chiaro che tra l'idea di autenticità in Kierkegaard e Kierkegaard stesso il termine vincente risulta il primo, e che lo scopo del saggio va riconosciuto nell'idea in sé di autenticità, indipendentemente dal suo riferimento occasionale. 'Kierkegaard' diventa allora solo la veste storica di un'idea, totalmente attualizzata. La ricerca di una definizione dell'autenticità, che è solo istantanea e quindi presente, risolve il senso del saggio, come del resto altre pagine del libro.

Tuttavia, le parole di Lukács appena ricordate contengono altri indizi: delle due prime proposizioni, la seconda (« la soggettività è verità ») certifica la prima (« La verità è soggettiva »), presentata come dubbia solo per vez-

zo retorico. Perché la verità possa consistere nella soggettività va esclusa una gamma di definizioni di verità invero troppo ampia per consentire alternative all'enunciato per il quale « la verità è soltanto soggettiva ». Ma poi, del soggetto viene offerta una definizione a partire dal basso: soggetto è, per intanto, l'uomo « reale » e « singolo », l'uomo dell'occasione contingente. La « singolarità » della cosa, nell'esistente richiama altri concetti chiariti nel corso del libro: per un lettore di testi medievali, come il giovane Lukács³, il diverso e non l'uniforme caratterizza l'« esistente »; il saggio su Kassner, non a caso il primo della raccolta se si esclude quello introduttivo, prescrive la necessità di « trovare una forma così ampia che possa contenere le spinte centrifughe, che possa costringere all'unità la loro molteplicità »⁴, ed anzi uno dei due tipi descritti, il poeta, altro non è che un equilibrio « formale » realizzato (sebbene realizzato nell'alienazione); e ancora, in questo percorso « dalla casualità alla necessità »⁵ l'« irrazionalità della storia »⁶, palese nella sua discrezione quotidiana, palesa la necessità della « forma », parola chiave nell'ellissi del divenire tragico⁷.

E ancora, quando l'enunciato solleva l'idea di esistenza, occorre pur ricordare che si tratta di un'idea tanto concreta quanto falsa, priva di realtà in quanto « vera », se dobbiamo leggere più avanti che « la vera esistenza è sempre non reale » e che « bisogna ricadere nel buio, bisogna negare l'esistenza per poter vivere »⁸. Quest'ultima citazione è fra quelle a cui si ha fretta di arrivare, e tuttavia è troppo conclusiva per non risultare inquinante: resti il dato, che qui si voleva unire all'idea impiegata, nel contesto, di « esistenza », secondo cui l'esistenza stessa è dominata dalla « accidentalità »⁹. Quanto all'« individuo singolo », per intanto adottato a « uomo reale », vale nello stesso tempo l'avvertimento che per lui, « uomo della vita comune », si « esperisce soltanto la periferia di se stesso »¹⁰. Il suo 'io' dovrà esperire se stesso solo attraverso il suo superamento, attraverso il superamento della sua natura di singolarità¹¹. Viene

richiamata così la conclusione che la realtà adottata in questo senso è tale solo in quanto priva di forma: quest'uomo così reale, anzi l'uomo reale che è tale in quanto singolo individuo, è « privo di tragicità » in quanto « la sua esistenza è priva di forma »¹².

C'è dunque da considerare come questo soggetto preso a misura del reale riservi la sorpresa, non proprio consueta, della latitanza di una sua identità. L'itinerario di *L'anima e le forme*, il senso del suo girovagare intorno agli attributi soggettivi, è giustificato proprio dal fatto che, in definitiva, questo punto collocato al centro, presuppostovi quanto meno, viene a mancare. Condizione originaria è proprio l'assenza, in luogo della quale non rimane che raccogliere le briciole quotidiane di una materia dispersa¹³.

Questa condizione di assenza trova una plausibile interpretazione in chi ha letto il giovane Lukács come filosofo della morte del soggetto. Sia che il suo sguardo venga colto come interamente rivolto alla negatività della totalità storica¹⁴ (o piuttosto presente a una forma di totalità storica capace di rivelarsi solo nella negatività); o che sia stato visto come il teorico di un ideale di « individuo problematico » in assoluta dissociazione con il mondo circostante, e in intesa con esso soltanto nella proiezione di tale dissociazione storica¹⁵, la costante interpretativa risulta incentrata sul quadro di una apologia soggettiva, nella condizione della sua inesplicabilità storica. In tal modo si riconnettono a questo stesso ordine di lettura, di per sé interamente risolto nella dimensione interpretativa della « compiuta peccaminosità » del mondo¹⁶ offerta da Lukács, anche quelle letture il cui punto d'avvio è stabilito, almeno prioritariamente, sull'« ineliminabilità del soggetto »¹⁷.

Con grande significatività soccorrono in proposito parole espresse, per quello stesso arco di tempo, in riferimento a un autore a tutta prima ben lontano come Musil. Poiché in effetti, nel senso più esteso, l'atteggiamento del giovane Lukács rientra nell'idea, tanto dilatata quanto esatta nel segnare il *Geist* del nuovo secolo, secondo

cui, ormai, « l'intero è andato perduto e il senso unitario della vita s'è reso irreperibile, ... la gerarchia della vita e la gerarchia del discorso che dovrebbe organizzare la vita in un ordine e in un significato » sono sconvolte¹⁸.

Più di un passo di Lukács aiuta a spiegare questo genere di corrispondenza, oltre che, come sarebbe più corretto dire, l'insieme del suo lavoro giovanile, guardato in prospettiva. Si tratta evidentemente di tutti quei momenti, riscontrabili sulla pagina, che portano a un riconoscimento degli « incolmabili abissi » in cui « l'io e il mondo » si separano irrimediabilmente, e di cui un'opera come *Teoria del romanzo* offre continui esempi: « Abbiamo trovato in noi stessi l'unica, vera sostanza: ragion per cui abbiamo dovuto scavare incolmabili abissi tra conoscere e fare, tra anima e immagini, tra io e il mondo e spazzar via riflessivamente ogni spazialità posta al di là dell'abisso; ragion per cui, ancora, la nostra essenza ha dovuto per noi assurgere a postulato, scavando tra noi e noi stessi un ancor più profondo e minaccioso abisso »¹⁹.

Come a commento di passi come questo si può leggere: « solo un totale distacco dal mondo può produrre una illimitata fioritura dello spirito. Ma viceversa: la fioritura dello spirito rende più forte il distacco dal mondo ed aumenta la propria impotenza nei suoi confronti »²⁰, che, trasposto su di una dimensione storica, avvia la presentazione dell'opera del giovane Lukács come registrazione proprio di quello status ideologico del momento storico appena descritto, e di fronte al quale viene abbozzato un tentativo di soluzione sull'asse della soggettività. Poiché « il concetto di totalità borghese è fondato sul concetto di perdita, ed è indissociabile da esso... », si ha allora che « perdita della totalità e riconquista della totalità non sono..., né potrebbero essere, momenti antitetici e per così dire cronologicamente successivi dello spirito. Essi sono, nella teorizzazione lukáciana, le due facce della stessa medaglia: se la perdita della totalità pone il problema della sua riconquista, non si dà riconqui-

sta della totalità (borghese) senza averla perduta, e senza tornare continuamente a perderla »²¹.

Detto altrimenti, c'è nel giovane Lukács un « nichilismo » diviso tra « pura » coscienza tragica e « coscienza problematica »²², che riflette, ancora una volta, la « coscienza culturale europea » del momento²³.

Questa coscienza storica riflessa non è, o non solo, un portato senza nome al di fuori della connotazione borghese: la dialettica della soggettività appena descritta, tra apologia e assenza, ricorre nei modi della cultura espressionista, in cui, « mentre per un verso si assiste ... alla dissoluzione del concetto metafisico del soggetto, per l'altro, viene totalizzata la supremazia del soggetto nella forma della sua concettualizzazione razionale e scientifica. "L'estensione di questa supremazia del soggetto sulla natura in forma di scienza e tecnologia s'accompagna allo svuotamento di un concetto sostanziale del soggetto". Questi due momenti sono connessi tra loro perché sono precisamente processi analitico-scientifici di pensiero che portano alla dissoluzione della metafisica e altresì ad una categoria ancora metafisica del soggetto. È questa ... la situazione storica di partenza dell'espressionismo »²⁴.

Benché il veicolo della razionalità scientifica non sia certo proprio del giovane Lukács, come del resto non può neppure dirsi comune all'intero fenomeno espressionista, l'esito è, come si vede, comune, racchiuso tra i due poli di apoteosi del soggetto e condizione della sua dissoluzione: « potrà sembrare, a prima vista, paradossale l'affermazione che l'espressionismo immediatamente identificato come un trionfo, sia pure disordinato e convulso, della soggettività, sia invece la crisi e anche la contestazione di questa. Si è visto nell'urlo espressionista (*Urschrei*) — secondo la ben nota definizione di Hermann Bahr — quasi una metafora della violenza che l'Io esercita sulle cose: le cose vengono afferrate e travolte da un furore incompsto che è disperazione apocalittica e spasimo immedicabile: le cose, dunque, sono in balia dell'Io: è l'urlo che le trascina e le deforma, le lacera e le

frantuma, costringendole a diventare echi infinitamente ripercossi di un tormento incontenibile. Ma se provassimo a verificare tutto questo: se provassimo a chiederci se veramente l'Espressionismo e l'Io si corrispondono, sia pure nei modi di un'esplosione, di un erompimento di potenza del soggetto e della soggettività? »²⁵. Espresso come interrogativo, questo status del soggetto anticipa la soluzione, in cui la divaricazione originaria si ripropone, tra « crisi strutturale dell'io » e « sogno di palingenesi umana », tra contemplazione delle « rovine del soggetto » e « astratta proiezione messianica »²⁶.

Questa messa a punto riassume esattamente la posizione espressa dal giovane Lukács a proposito del problema: questo soggetto di cui afferma l'« insostituibilità » è lo stesso di cui enuncia l'assenza, e viceversa, ogni messaggio lanciato nel vuoto della soggettività è a maggiore affermazione del ruolo irrinunciabile del soggetto. Con tutto ciò, è possibile rintracciare una costante nei testi giovanili, dai primi saggi di *L'anima e le forme a Teoria del romanzo*, passando attraverso l'elaborazione incompiuta dell'estetica di Heidelberg. Quando Lukács scrive « la verità è soltanto soggettiva ... la cosa singola è l'unico esistente, il singolo individuo è l'uomo reale » annuncia che se la verità, in quanto enunciato soggettivo, vuole rifarsi alla realtà come a propria premessa, allora va riconosciuto, con Rickert e Simmel, che la sola forma di esistenza è nella « cosa singola », e ancora, che la sola cosa singola a cui sia possibile attribuire una dignità soggettiva è il singolo individuo. La sola realtà plausibile si rivela la constatazione di sé da parte del singolo. Ma per comprendere in quale direzione, e fino a che punto, Lukács sia orientato a questo proposito, occorre considerare come i suoi lavori giovanili non contengano una teorizzazione dell'unico. L'individualismo indubbio che la critica gli ha attribuito non si costituisce in un contesto di elaborazione, ma in una premessa, nell'avvio dell'elaborazione stessa. Ciò è forse più chiaro in un testo come *l'Estetica di Heidelberg*, la cui scrittura si svolge con maggiore misura oggettiva; vi si

legge che è l'*Erlebnis* la categoria in cui si risolve la dimensione estetica considerata nella sua totalità; con ciò, il « soggetto ... che esperisce » è sempre e comunque un soggetto « empirico »²⁷. Questo dato è stato del resto già considerato, ma qui preme richiamarlo per un aspetto non ancora considerato a commento dei passi analoghi più sopra citati dall'estetica giovanile. Infatti, nella condizione in cui viene riconosciuto questo soggetto empirico in relazione all'esperienza estetica è possibile indicare una riedizione del passo appena sopra ricordato da *L'anima e le forme*.

La prima istanza dell'*Erlebnis*, come la sua prima manifestazione fenomenologica, consiste in una « immediatezza *indecisa* »²⁸ (la sottolineatura è dello stesso Lukács) che a sua volta costituisce « l'elemento naturale vitale del soggetto in quanto soggetto empirico », mentre, una volta considerato l'*Erlebnis* nella dimensione della continuità (« la continuità della realtà dell'esperienza vissuta »), quest'ultima si dimostra « come sembra, sufficiente all'esistenza » del soggetto empirico. Dunque in una indagine di conoscenza della dimensione estetica, che è comunque per Lukács un esempio di ricerca di verità, si ritrovano intorno all'individualità singola (il « soggetto empirico »²⁹) i due altri termini che lo accompagnano nel testo ricordato di *L'anima e le forme*, cioè « realtà » ed « esistenza », il cui accostamento ripropone, nell'indicazione della condizione della sua « esistenza », anche nell'esistenza stessa, la condizione sola e necessaria di un possibile *Erlebnis*. Il senso del riferimento al soggetto « empirico » è dunque ancora nella ricerca dell'« unico esistente » riconosciuto come fondamento di realtà e di verità soggettive. Qui l'esperienza vissuta, considerata come chiave di esplicazione estetica, viene presentata come categoria emergente ed esistenzialmente estesa, che tuttavia riconnette tra loro gli altri fattori, dalla cui messa in relazione si sviluppa il discorso: il riconoscimento in essi di quegli stessi elementi indicati dalle pagine di *L'anima e le forme*, malgrado la forte differenziazione tematica e di tono che separa quella raccolta dalle

ricerche estetiche, ripropone nell'individualità soggettiva il dato, che si direbbe come inevitabile, d'avvio. La sua condizione indicata è ancora di estraneità e di miseria (come in un passo che ricorda anche formalmente in modo sorprendente la tematica di *L'anima e le forme*: « È la profonda miseria, l'isolamento mai superabile dialetticamente, dell'uomo immerso nella realtà vissuta... »³⁰); di soggezione teoretica (come in questo esempio: « Il fatto che il darsi di un valore nel soggetto logico sia un dovere assoluto per il soggetto empirico, è determinante solo per questo soggetto e il suo rapporto con il valore, ma non per il valore stesso »³¹), e tuttavia rimane ancora nella funzione di una premessa necessaria.

II

Il riferimento all'individualità concreta dell'esperienza concede ancora molti luoghi inespressi. Fino a che punto, infatti, questo presupposto teorico si consuma in ciò che sembra essergli concettualmente conseguente, e quanto effettivamente spiega? E fino a dove giustifica l'arbitrarietà euristica, quanto ne giustifica la componente di alterità interpretativa, da pagina a pagina, e quanto il dato costante di omogeneità?

È noto che accanto alla scrittura pubblica del giovane Lukács scorre in quegli anni una sua scrittura privata, del cui procedere in parallelo non mancano riferimenti. Vi sono anzi effetti di risonanza dalla prima scrittura alla seconda, come se questa contenesse il punto critico. « È raro — scrive Agnes Heller — che un filosofo lasci intravedere così chiaramente le correlazioni fra le sue scelte più soggettive e le sue idee oggettive »³², e in effetti un'annotazione come quella contenuta nelle pagine del diario lukáciano, in cui si avverte che « il saggio su Philippe ... sarà il più vero dei saggi su Irma [Seiler] »³³, non suggerisce solo un'occasione biografica, ma giustifica un principio ermeneutico come quello ricordato. L'individualità più individuale è quella personale, e l'« uomo reale » più « singolo individuo » di chiunque altro è Lukács stesso nella sua individualità personale. Qui, arbitrarietà interpretativa e paradigma soggettivo si compongono: il primo termine si giustifica nel secondo, dopo che questo ha trovato un corpo in cui calarsi. Il continuo succedersi degli interrogativi che la lettura del saggio su Kierkegaard sollecita trova qui una rispo-

sta sistematica, poiché la vicenda tra Kierkegaard e Regina Olsen si spiega e si giustifica in quella tra Lukács e Irma Seiler. « “Kierkegaard ha poetizzato il suo rapporto con Regina Olsen. E anche György Lukács ha poetizzato il suo rapporto con Irma Seiler” »³⁴, ma il riconoscimento della « poeticità » del primo rapporto, quello storico e letterario, che Lukács avrebbe dovuto leggere in prospettiva storica, è solo conseguente al secondo, vissuto in prima persona. Se il primo rapporto conferisce l'abito al secondo, è anche vero che si anima per Lukács solo quando, caduta ogni prospettiva di osservazione storica, diventa rivivibile secondo una modalità di acquisizione diretta e personale. Kierkegaard « tipicizza » (come si è ricordato il termine è già presente in *L'anima e le forme*) Lukács, obietta alla storia dal punto di vista di un « uomo reale » che ha già vissuto in proprio l'interpretazione addossata alla maschera pubblica adottata. In questo modo tuttavia, se Kierkegaard risolve, nell'area di una « necessità » acquisita attraverso il passaggio di ruolo tra individualità concrete reali e di schermo, ciò che Lukács ha vissuto nell'ambito della « casualità », il tratto teorico che denota l'arbitrio (proprio di tutto ciò che è « casuale ») rovescia in perentorietà la scelta ermeneutica adottata. Si può anzi desumere che in questo meccanismo di rispecchiamento deformante, o piuttosto di fissazione dell'immagine, non si dia ermeneutica, ma solo trascrizione e travestimento. Tanto Kierkegaard perde il suo profilo storico, nell'animarsi di una carne soggettiva presente, quanto l'esperienza personale di Lukács si dissolve nella tipizzazione di una forma. Gioco degli specchi, in cui chi presta l'abito come chi offre il corpo perde egualmente l'anima. Gioco degli estremi — « esperienza del limite » è detto³⁵ — per il quale non risultano proponibili mediazioni: « non si possono trovare *vie di mezzo*, né *sintesi più alte* che possano risolvere le antitesi *solo apparenti* »³⁶. Si può ancora concludere con un dato già alluso, che richiama nel processo di sovrapposizione tra i due profili, quello di Lukács e quello di Kierkegaard, la nota

della soppressione di ogni distanza diacronica. La storicità di Kierkegaard cede gli elementi che le sono più propri, in un processo di attualizzazione della sua immagine nel presente, che a sua volta seleziona solo tratti colti come vitali, solo come presente lukáciano. Processo tipico, con cui, tipicamente, un'inquietudine storica (del momento) cerca di risolvere se stessa nel riflesso illusorio del rispecchiamento. Tuttavia qui conta, intanto, notare che tutto il detto su Kierkegaard, da parte di Lukács, come su ogni altra figura dei saggi vicini, è detto senza ricerca dei loro giorni, senza prospettiva, ma in una volontà unica di presenza. E la mancanza di luoghi intermedi vale a questo proposito più che mai.

A ben vedere, non solo casi particolari, ma ogni pagina di *L'anima e le forme* conferma il conferimento teorico attribuito alla soggettività singola, che quindi, nei confronti del testo, assume un valore paradigmatico. Non mancano neppure le conferme esterne, a reiterare, in un atteggiamento costante, quella che sarebbe potuta rimanere una scelta d'occasione: « Anche il saggio su Ernst sarà un saggio su Irma ... ».

Vi sono poi passaggi nei quali la sostituzione dei termini, in riferimento a Lukács, può essere diretta, e si prestano a sostituzioni immediate. La paradigmaticità soggettiva sarà dunque da considerare un punto fermo ermeneutico, come dire che l'identificazione fra soggetto e oggetto del discorso è, negli anni giovanili di Lukács, dato sistematico, al punto che la sua presupposizione nei singoli momenti, con i giochi di sostituzioni che ne conseguono, non rientra nelle prerogative d'astuzia del lettore, ma consegue a una determinazione costante, conferita dalla natura stessa del testo. Come prima conclusione, il rispetto di questa costante aderisce a una sorta di rigore ermeneutico, nel senso che la proiezione soggettiva conferita al discorso dei saggi di *L'anima e le forme*, e dintorni, provoca una curvatura costante, dilatata

in diverso modo su tutto l'arco del discorso stesso. In questa condizione, ciò che conta è la prescrizione di un atteggiamento metateorico, e non storico-biografico. Molti passi sollecitano in tal senso, come quello, forse il più emblematico, già ricordato (« La verità è solo soggettiva ... »).

Con ciò, se l'individualità personale collocata sotto il piano del testo non conserva più molto della semplice rappresentazione prammatica o della descrizione psicologica è anche vero che la sua natura di articolazione teorica risulta, come del resto ogni buon enunciato paradigmatico, più un incipit di discorso che un avvio di fondazione sistematica.

L'uomo « singolo e reale » non è dunque ancora soggetto, oltre che per le ragioni ricordate, anche perché la sua stessa natura accidentale, per la sua collocazione nella datità, non lo fa essere tale; il « percorso dell'uomo problematico dalla casualità alla necessità »³⁷, la « poetizzazione del rapporto » condotta « non per nascondere la verità, ma per rivelarla »³⁸ indicano nel soggetto realizzato la meta. Il presupposto che si accompagna alla soggettività individuale risulta in definitiva, anche da questo punto di vista, un'assenza, la mancanza di reale e positivo presupposto, bene individuato. Si chiarisce in tal senso il ruolo paradigmatico, ma non fondante, del rinvio alla soggettività individuale. Questa è quanto rimane di una soggettività soppressa, e la ragione d'essere dei saggi giovanili è costituita dall'incombere di questa forma d'assenza, e meta è il colmamento.

Lukács presenta più di una formula per descrivere questa condizione storica di frattura e di assenza di soggettività. Nel saggio su Paul Ernst questa è detta condizione tragica, in quello su Rudolf Kassner viene proposta come condizione di tensione tra una forma incompiuta di soggettività ed una armonica. Ciò che conta, per intanto, è notare che questo status detta un impianto generale di pensiero. Proprio in questo dato infatti è riconoscibile un allontanamento definitivo dal presupposto biografico del riferimento alla soggettività individuale. Poiché

da questa premessa il discorso di Lukács si muove alla ricerca di un'articolazione di pensiero, i cui esiti non conservano più nulla dell'apporto individuale e, ancor più, personale. Proprio questo processo, tra l'altro, renderebbe difficile il riconoscimento di quella condizione d'avvio, se la natura circolare del testo, come di ogni testo, non sapesse riportarci alla sua difficile inevitabilità, e, poi, la confessione del diario, funzionando come enunciato di risonanza e conferma, non la imponesse nuovamente. L'esperienza di sé premessa al testo rimane dunque il fattore costante di una sollecitazione verso l'esterno, la pretesa di autocomprensione nell'esterno e nell'universale: per conseguenza, una ricerca effettiva sulle possibilità di comprensione del mondo perduto e del tempo scomparso. L'io preteso a scopo, fine della comprensione, pretende per sé l'immagine in cui rispecchiarsi, lo specchio del mondo, e del senso dunque. Questo io individuale e personale preme, in definitiva, verso la definizione di una comprensione di quel tempo storico di cui, ad ogni istante, verifica l'inesplicabilità; il momento ultimo della sua realizzazione sarà nella definizione di una filosofia della storia. Si rivela allora una dialettica tra astrazione della tipizzazione ed empatia della presenza individuale, che riproduce su di un piano di filosofia della storia un atteggiamento lukáciano già provato in ambito di elaborazione estetica, e che un testo chiave come il saggio *La cultura estetica* aveva reso esemplarmente: « ciò che è veramente individuale fino al fondo dell'anima va di gran lunga oltre il mero individuale: e forse con questa frase ho già detto tutto » (pp. 25-26).

Il riferimento effettuato poco sopra all'atteggiamento non solipsistico di Lukács ha un suo palese rilievo per la tesi di un individualismo lukáciano posto a premessa di una filosofia della storia. In effetti corrobora, come

si è detto, l'interpretazione di un individualismo come ricerca di spiegazione dell'io attraverso una rappresentazione del mondo, e di una autocomprensione da parte dell'io attraverso una riacquistata capacità di rappresentazione del mondo. Varrebbe ricordare, in proposito, le pagine della *Filosofia dell'arte* dedicate proprio alla critica del solipsismo³⁹, immediatamente seguenti la collocazione dell'*Erlebnis* in una condizione « naturale », ma di « solitudine », della fruizione artistica; in aggiunta, si può osservare come proprio questa proiezione dal sé verso l'esterno, e proprio attraverso la categoria dell'*Erlebnis*, presenti una sua, per così dire, codificazione, che non ne fa un *apax* lukáciano, ma rinvia al contrario, ancora una volta, il giovane Lukács all'interno di un quadro culturale a lui cronologicamente vicino.

In generale, un atteggiamento antisolipsistico doveva derivargli da quell'orientamento di pensiero in cui riconosceva i suoi maestri. Da Dilthey, « il grande novatore della filosofia »⁴⁰ gli proveniva la sollecitazione di uno sguardo rivolto alla storia dell'umanità come universalizzazione del problema individuale. « L'histoire universelle — scrive Raymond Aron⁴¹ riproducendo la posizione di Dilthey — est la biographie, ou pourrait dire presque l'autobiographie de l'humanité: comme la signification de toute existence, la signification de l'humanité ne serait arrêtée que si l'aventure était achevée ». In questo « sens immanent à la totalité »⁴² per cui, come « l'individu n'est pas antérieur à la société, il n'est pas supérieur et indifférent à l'histoire »⁴³, il ritorno alla percezione individuale del soggetto empirico diventa comprensibile nel momento in cui vengono a mancare i diltheyani « Hilfsmittel ».

In tale condizione infatti l'individualismo del giovane Lukács può essere compreso come la elaborazione di posizioni estreme della teoria diltheyana dell'uomo storico, per la quale « l'uomo singolo, in quanto tale, è già in essere storico »⁴⁴, secondo l'equazione in cui « la temporalità della vita psichica è la base del carattere storico dell'uomo singolo, e questo carattere storico è a

sua volta il fondamento della storicità del mondo umano »⁴⁵.

Scriva Dilthey, « sarebbe erroneo volere limitare la storia al collaborare degli uomini in vista di scopi comuni. L'uomo singolo, nella sua esistenza individuale riposante su se stessa, è un essere storico: esso è determinato dalla sua posizione nella linea del tempo, dal suo luogo nello spazio, dalla sua situazione nel cooperare dei sistemi di cultura e delle comunità »⁴⁶, e nella radicalizzazione di questa posizione da parte di Lukács, è significativo che non ne vengano totalmente snaturate le premesse: nel circolo instaurato dall'io col mondo, per cui i due termini sembrano contenersi e rivelarsi vicendevolmente, è conservata la sostanza dell'interrogativo posto alla storia da Dilthey (« La science historique est une reprise de l'universel qui devient. Comment cet ensemble peut-il s'édifier dans l'esprit individuel? Le savant est lui aussi historique, le sujet qui pense le passé est un ensemble vital. Comment l'individu surmonte-t-il sa propre limitation pour intégrer en lui l'universel? »⁴⁷) come anche, della sua risposta, rimane in piedi l'impianto di pensiero: « Noi non siamo in grado di procedere oltre il carattere relativo e soggettivo dei giudizi di valore, che dalla loro origine si riversa nel sentimento: un valore indiscutibile consiste già in un postulato, e non in un concetto suscettibile di essere riempito »⁴⁸. C'è, e si conserva ancora, alle spalle di questa comune posizione, una fondamentale distinzione: che nel linguaggio di Dilthey è tra « idealismo soggettivo » e « idealismo oggettivo »: « Quest'idealismo è soggettivo quando ed in quanto circoscrive la conoscenza filosofica. Si dimostrerà ulteriormente, che questo idealismo soggettivo fu anche in Fichte un momento transitorio: una maniera di pensare si formò in lui ad ogni modo quando egli trapassò nell'idealismo della libertà grazie al postulato della moralità, di porre una pluralità di persone. Quest'idealismo si fa oggettivo quando intraprende di porre a fondamento della spiegazione dell'universo, le condizioni dello spirito: cosicché idealismo oggettivo è ogni filo-

sofia la quale riconosce nella realtà esterna un nesso o coordinamento spirituale e tenta rendere intelligibile attraverso di esso il senso di questa realtà. La limitazione positivista della conoscenza all'uniformità della coesistenza e della successione riposava sopra la forma spirituale che collega il pensiero esatto colla determinazione del reale. L'idealismo oggettivo si fonda in un atteggiamento dello spirito contemplativo ed estetico, il quale guardandosi intorno nel mondo vuole riscontrarvi senso, significato, razionale coordinamento del mondo »⁴⁹. E si può ancora sostenere che nel giovane Lukács si conservi un dato negativo già presente in Dilthey, quell'« échec » che Raymond Aron rimprovera allo stesso Dilthey, l'incapacità di sapere mediare tra l'« autobiographie d'une part, et l'histoire universelle de l'autre »⁵⁰. Semmai, ciò da cui sembra allontanarsi il giovane Lukács è la pienezza dell'uomo storico diltheyano, ormai caduto nel vuoto dell'« uomo solo », e perduto nel deserto della « compiuta peccaminosità » del nuovo mondo, nel quale è interamente da riconquistare quella « identità di mondo umano e di realtà storico-sociale »⁵¹ in cui si esprime la sostanza della posizione di Dilthey.

Un mondo è crollato nel frattempo, quello che faceva di Dilthey un « continuatore delle nobili tradizioni della grande Germania »⁵² e dalla cui fine aveva avuto origine la « crisi » della « filosofia tedesca »⁵³.

Per chi « veniva dopo » l'idea di soggetto come quella di storicità si irrigidivano nella forma cristallizzata delle « categorie » conoscitive a cui pure Dilthey attribuiva la facoltà di svelare « solo un lato del nostro rapporto » col mondo. Nel frattempo 'soggetto' e 'mondo' hanno perduto, con la capacità di significare autonomamente; e specie il primo termine, più prossimo, per così dire, all'origine del processo di identificazione delle cose, è ridotto a mero oggetto, senz'anima predeterminatavi. L'io si risolve, preliminarmente almeno, a mera oggettualità accidentale, da cui pure conviene partire.

In questa direzione, sollecitazioni ancora più specifiche derivano al giovane Lukács da autori che gli erano parti-

colarmente vicini, e di cui è difficile presupporre una non conoscenza da parte sua. La teoria dell'empatia di Lipps, ben nota a Lukács, può infatti essere compresa come indissolubilmente legata alla categoria dell'Erlebnis, ma in tal caso dà luogo ad una specifica collocazione della funzione soggettiva. Lukács non poteva inoltre ignorare il saggio che un suo maestro-amico, Max Weber, aveva dedicato nel 1906 a questo problema⁵⁴. Analizzando in modo comparato l'*Estetica* di Croce e *Grundlegung der Aestetik* di Lipps, Weber ricorda come l'idea di empatia sia in quest'ultimo intimamente connessa, in quanto « imitazione esclusivamente interiore di un processo »⁵⁵, a quella di esperienza vissuta. « Se ci è concesso chiarire il senso espresso da Lipps — aggiunge Weber — questa "esperienza" non è il prodotto oggettivato di una scienza nomologica, ma ciò che è intuitivamente "vissuto" e vivibile. L'"esperienza", in questo senso, si collega alla causalità soggettiva della vita quotidiana: ai concetti di "efficacia", di "forza effettiva", di "sforzo". E ciò si manifesta specialmente nella "penetrazione simpatetica" dei semplici "processi di natura". Infatti, secondo Lipps, la categoria di "empatia" non è affatto circoscritta ai processi "psichici". Al contrario: noi "penetriamo empaticamente" il mondo fisico esterno quando "esperimentiamo" emozionalmente le sue componenti come espressione di una "forza", di uno "sforzo", di una certa legge ecc. e all'origine delle "bellezze di natura", secondo Lipps, sta proprio questa causalità individuale antropomorfa della natura, accessibile all'"esperienza" immaginativa diretta »⁵⁶.

Questa conclusione sembra derivare da un'idea di natura interamente socializzata, in cui i processi non si presentano, per così dire, « naturalmente » oggettivati, ma come disseminazione di oggetti privi di un rapporto di relazione preliminarmente evidente. In tale situazione, « primo » di tali oggetti, l'« io » acquisisce il ruolo di punto d'avvio del reale: « in contrasto con la natura oggettivata — cioè con la natura risolta o risolvibile in concetti di relazione — la natura "vissuta" è costituita

da “oggetti”, così come è un oggetto il mio “Io”, l’“Io” da me vissuto — e la differenza tra “natura” ed “Io” sta proprio nel fatto che l’“Io vissuto” è il solo “oggetto” reale da cui tutte le entità individuali che formano la “natura” traggono la loro cosalità e la loro “unità” intuitivamente “vivibili” »⁵⁷.

Anche da questa lezione dunque deriva a Lukács l’idea di una « cosalità » individuale, e la giustificazione teorica di un suo ruolo pregiudiziale al rapporto dell’io col mondo. Inoltre Weber, e ancora in dialogo con Lipps, indica la traccia fenomenologica del rivolgersi dell’io al mondo, sottolineando come, « quando ha inizio la riflessione, non si produce una scissione dell’Io che empatizza, ma accade invece che le esperienze in prima persona vengano sostituite dalla riflessione sulle esperienze altrui, che sono così assunte come “oggetto” »⁵⁸.

È bene sottolineare come questa indicazione non valga soltanto in riferimento alla fruizione artistica, ma si conservi inalterata in tutto il suo valore anche, e soprattutto, come principio di una teoria della conoscenza del mondo, in cui la cosalità dell’io non costituisce soltanto la premessa, ma anche il grande interrogativo conoscitivo, che conta stabilire nel « problema universale ... dei concetti di cosa ». Da qui Weber prosegue con una critica alle concezioni della storia « secondo cui la storia sarebbe una riproduzione di intuizioni (empiriche) o l’immagine di esperienze precedenti », tra cui include anche la posizione di Croce. Da queste pagine sembra derivare soprattutto una critica della ricerca storica come « investigazione psicologica », secondo binari non troppo lontani da quelli abbozzati da Lukács nel saggio di teoria della storia letteraria del 1910⁵⁹. Questa posizione propone l’altro polo, quello negativo, che fa da pendant al riferimento necessario all’individualità concreta come premessa di conoscenza storica, e Lukács non sembra guardarsi da questo estremo meno di quanto suggerisca Weber. Nel saggio del ’10 appena ricordato, l’esperienza psicologica viene riconosciuta quanto limitata nella scala dei valori storici: la sua positività si afferma solo quan-

do se ne riconosca la funzione di componente storica da porre in relazione con l'insieme dei processi. Un passo di Weber sembra riassumere efficacemente questo ordine di valutazione e le premesse teoriche che possono contenerlo: « Il fondamento logico decisivo di tutto ciò sta nel fatto che la storia non è una "scienza di realtà" perché "riflette" il contenuto complessivo di una realtà — cosa impossibile in via di principio — ma nel fatto che lo è in quanto inserisce certi aspetti della realtà data — che come tali possono essere determinati concettualmente solo in modo relativo — come componenti "reali" in una connessione causale concreta »⁶⁰.

Rimane interamente aperto per Lukács il problema della mediazione tra l'individualità concreta dell'esperienza psicologica e quotidiana da un lato, e l'inevitabile universalità del risultato storico. Nell'ampio spazio che separa queste due dimensioni, si svolge l'itinerario di acquisizione di sé da parte del soggetto, ed è dunque nella risposta a tale problema che si possono rintracciare i primi esiti di filosofia della storia del giovane Lukács. Poiché comprensione del mondo e comprensione di sé da parte del soggetto sono strettamente connesse, ed entrambi i due termini si presentano come enunciazioni vuote se prive di una necessaria mediazione, il primo passo del soggetto in direzione della comprensione storica universale è già un atto di acquisizione di senso per sé; la modalità del processo conoscitivo conterrà in definitiva proprietà tanto soggettive che universali, poiché entrambe dovranno trovarvi le premesse della propria identità. Nella definizione di tale processo si precisa un assetto categoriale aperto da premesse, come si è visto, prossime a quelle indicate dai maestri di Lukács, ma in cui è anche riscontrabile un margine di elaborazione largamente originale.

La questione posta dal saggio di Weber non nasce certo con lui, che la affronta anzi dopo Dilthey e, quanto

meno, con Simmel ⁶¹.

Sia per Dilthey che per Simmel il processo storico è in primo luogo un processo psichico, e per il primo il problema della comunicazione della conoscenza storica, come quella relativa alla possibilità della comprensione storica, si risolvono con la presupposizione dell'identità di soggetto e oggetto. Per Simmel questa prospettiva si arricchisce della considerazione circa il diverso dimensionamento dei fatti storici, valutabili dai dati empirici alla loro rispondenza e rilevanza universale. Ne deriva una divaricazione tra « vita » e « storicità » ⁶² in cui la prima, che « come tale è astorica ... offre esclusivamente il materiale da cui la conoscenza storica procede nella sua elaborazione » ⁶³. Privo delle preoccupazioni di metodologia storiografica proprie di Weber, e mostrate anche dal saggio ricordato, Simmel può arrivare alla conclusione di un puro riconoscimento di « vita » e « storicità » come distinti piani storici: « Da una parte, la vita è il principio incondizionato che trova la propria realizzazione in una serie di forme finite, le quali si costituiscono in mondi ideali che trascendono la vita stessa; dall'altra, la storicità diventa l'attributo di un mondo ideale trascendente rispetto alla vita, nel quale la temporalità del divenire lascia posto al tempo propriamente storico. La storicità trova perciò posto entro il medesimo orizzonte categoriale in base a cui era definita la vita » ⁶⁴. Ciò che Simmel intende con « vita » non è molto lontano dall'esperienza psicologica e quotidiana di cui parla Weber. Per Simmel anzi il presupposto della conoscenza storica è nell'interiorizzazione di una « vita psichica » (in ciò non diversamente da Dilthey); tuttavia se per Weber la relatività dei fatti psichici e della comprensione psicologica in genere costituisce un limite per una storiografia postasi a calco di « una formulazione e una sistematicità simili a quelle delle scienze naturali quantitative » ⁶⁵, il relativismo implicito nella teoria simmeliana dell'« uomo conoscente » ⁶⁶ è fondamento positivo della sua concezione antistoricistica della storia.

III

L'apertura del saggio di Lukács del 1910 sulla teoria della storia letteraria segue un'impostazione direttamente simmeliana: posto il problema della « conoscenza » della letteratura come indagine d'esperienza, quasi un aspetto particolare di un processo generale di conoscenza storica di impostazione neocritica⁶⁷, Lukács riconosce il nodo di tale processo, alla maniera di Simmel, nell'introiezione della « coscienza esistente negli altri »⁶⁸. Reciprocamente, in un modo incomprensibile al di fuori della presupposizione di Lukács dell'idea di identità di soggetto e oggetto, l'oggetto della gnoseologia estetica, il poeta, diviene a sua volta colui che « comunica ad altri determinati sentimenti, pensieri, valutazioni ecc. »⁶⁹.

Da qui, e anticipando un tema che, come si è già visto, comparirà in posizione centrale nell'estetica giovanile, di pochi anni successiva la stesura del saggio, la letteratura viene considerata un fatto comunicativo, al pari di ogni altra manifestazione artistica. Questa impostazione, che indica le continuità di una problematica nel giovane Lukács, e quindi definisce indirettamente e tuttavia inequivocabilmente il rilievo duraturo dei suoi debiti e riferimenti, lascia ancora aperto il problema della mediazione tra la relazione soggettiva individuale, tanto conoscente che proiettata, ed il rilievo non meramente individuale dei valori comunicati. Ad indicare come non si tratti soltanto di una questione di filosofia dell'arte basterebbe indicare il significato gnoseologico, e non di mera specificità disciplinare del discorso sull'arte, come si è

appena ricordato, ma il saggio fornisce elementi ulteriori in proposito. Lukács si era posto fin dalle prime pagine il problema della duplice prospettiva di considerazione dell'arte, quella sociologica e quella autonoma⁷⁰, con l'implicazione della considerazione specifica *aut* aspecifica dell'arte, e la soluzione prospettata risolve il nesso secondo un passaggio dialettico, in cui non si attua né contrapposizione né mera identificazione, come vuole ogni buon ragionamento dialettico: « il punto di partenza in questo senso può essere solo uno: che la letteratura come "letteratura", come fenomeno soggetto alle leggi dell'estetica, che cioè rispetta le sue leggi, caso mai integrandole, allargandole ed approfondendole, è un fenomeno sociale »⁷¹. In sostanza è proprio della specificità artistica riuscire a rendere riconoscibile la letteratura in quanto tale, ed è appunto questa identificazione che fa riconoscere la letteratura stessa per le sue implicite connotazioni sociologiche. Ciò non è solo vero nel senso che tra le diverse manifestazioni sociali la letteratura è riconoscibile proprio in quanto si presenta nella sua specificità letteraria, ma anche nel senso che in quanto fatto specifico, intrinsecamente distinguibile dagli altri, la letteratura costituisce un fatto sociologico. La letteratura non sarebbe tale senza essere un fatto sociale, né sarebbe socialmente riconoscibile se non si presentasse come fatto letterario, fatto specifico.

Questa prospettiva fa da supporto alla natura gnoseologica della riflessione sulla letteratura e sull'arte, ma anticipa anche come ogni adeguata valutazione del fenomeno letterario non si risolva in mera considerazione di filosofia dell'arte e di gnoseologia intesa come processo formale di conoscenza. Detto altrimenti, un processo gnoseologico, per conservare il termine adottato da Lukács, una volta applicato all'oggetto società è di gran lunga più avvicinabile che distinguibile da una sociologia della cultura. Senza entrare in una problematica che ci riporterebbe fin troppo evidentemente all'interno di un dibattito quanto mai prossimo alla cultura tedesca da cui Lukács derivava le sue problematiche, basti qui osservare come,

posta nei termini di una unità di prospettiva tra specificità ed eteronomia del discorso sull'arte, ogni considerazione sulla letteratura, ogni risultato a cui si perviene a proposito della letteratura, è semplicemente, e in quanto tale, una considerazione o un risultato di ordine più ampio, e ben più ampio anche del mero discorso di gnoseologia della cultura. Così il problema del nesso tra individualità creativa e totalità del processo comunicativo richiama direttamente quello più sopra ricordato della mediazione tra individualità concreta e universalità storica. Andando al di là della varietà tematica a cui il giovane Lukács si dedica, si scopre in questo modo una rigorosa costanza problematica, una continuità di attenzione nei confronti delle questioni insolute, a cui fanno fronte soluzioni coerenti, le medesime soluzioni riprova-te nei diversi momenti di applicazione.

Nel caso del saggio sulla teoria della storia letteraria, dietro il problema appena indicato, ed anzi contenuto in esso sotto altro linguaggio, si mostra l'intero ambito esistenziale, come dire che il soggetto conoscente è uno con il soggetto fruitore, e che entrambi non costituiscono altro che versioni variate del solo soggetto osservatore del mondo. È in questo modo infatti che le versioni differenziate della mediazione tra io individuale e totalità si ritrovano composte in una unica collocazione, ed il problema estetico riproduce nella particolarità un problema di per sé coinvolgente l'intero ambito del campo esistenziale.

Lo si ha chiaro considerando da vicino la soluzione proposta da Lukács al problema del rapporto tra individualità concreta e totalità: nel saggio appena ricordato, una volta posto il problema dell'approccio al fatto letterario come problema di valutazione (« Dal momento in cui si è voluto separare le scienze storiche da quelle naturali il problema della valutazione conserva un ruolo notevole nella loro fondazione (p. 61) ... Una letteratura non valutata, una letteratura indipendente dalla valutazione, non esiste e non è neppure immaginabile (p. 62) ... ») è riconosciuto, per conseguenza, un possibile « concetto

di letteratura » non solo nella « sintesi delle opere da me lette » (p. 63) (infatti: « si potrebbe avvalorare tutto ciò col dire che secondo un'interpretazione del concetto di letteratura per la quale la capacità che ha la letteratura stessa di generare un sentimento di tipo determinato e valutato in una determinata maniera — rende oggetti di scienza letteraria solo le opere da noi lette (e in questo modo valutate) » (p. 63)). In questo modo, posto il momento d'avvio del processo conoscitivo nella percezione della cosalità singola, se non si vuole cadere ancora una volta nella condizione di una valutazione solipsistica, occorre giustificare una modalità di mediazione tra l'occasionalità dell'oggetto conosciuto ed un valore della valutazione necessariamente universale. Lukács si pone il problema (« Bisognerebbe smentire un'altra importante obiezione: una tale concezione dell'arte non condurrà ad un pieno ed incontrollabile soggettivismo? »)⁷², e propone una soluzione indicando nella « forma » la categoria di mediazione necessaria. « Lascio deliberatamente irrisolto — scrive Lukács — il problema se il concetto di "forma" così ottenuto sia riconosciuto dalla gnoseologia dell'estetica come una categoria di validità aprioristica, oppure sia una verità empirica, cioè consolidata da "esperimenti", una verità "sperimentata", oppure un'esigenza metodologica, ipotesi semplificante il lavoro. Sostengo solo che estetica e poetica sono necessarie per costruire una storia letteraria e che senza poetica ogni storia letteraria sarà priva di punti di vista, sarà puramente sociologica. Come deve essere questa poetica, per il momento non è un problema per noi. Tuttavia non esiste una scienza letteraria puramente endogamica, né potrà mai esistere. Il concetto di forma qui stabilito può essere un concetto dell'estetica che estrae dal tessuto della vita storica e sociale i singoli uomini e quel lavoro, di cui desidera studiare l'effetto, e oppone il lavoro all'uomo, tralasciando come un elemento di disturbo ogni categoria legata al tempo »⁷³.
L'idea di forma si impone come una necessità di risoluzione del problema, e in quanto sembra a Lukács la più

conveniente a giustificare la natura comunicativa dell'opera letteraria. Proprio questa dimensione comunicativa, riversatasi nell'elaborazione teorica degli scritti estetici di poco successivi, giustifica il concetto di forma « così ottenuto ». Infatti solo considerando la letteratura come fatto comunicativo⁷⁴ si arriva a riconoscerne delle costanti, rilevabili in termini di teoria estetica, per cui si perviene, « anche empiricamente, alla constatazione che i fenomeni, [nel caso, quelli letterari] hanno certi rapporti che creano continuamente in noi reazioni di sentimento e valutazioni determinate. Questi rapporti [ed è la conclusione cruciale, successiva alle pagine del saggio dedicate ai « preliminari »] sono le forme »⁷⁵. A questa indicazione segue, o meglio corrisponde, l'elaborazione del nesso tra sociologia ed estetica a proposito del fenomeno letterario, e di come sia proprio la specificità letteraria a collocare sociologicamente l'opera letteraria. Sarà necessario più oltre ritornare a questa problematica, ma qui conta indicare un secondo concetto, che nello schema teorico di Lukács consegue a quello di forma. Idea sostanzialmente estetica, anche se, seguendo esplicitamente Dilthey, Lukács afferma l'impossibilità di una sua definizione puramente estetica, che ignori le implicazioni con il mondo, l'idea di forma corrisponde ad una « categoria ... — in rapporto ad un tempo concreto — extratemporale, non storica, non sociologica, e si pone la domanda di che cosa offra la vita come materia alle richieste che scaturiscono » dalla sua stessa « essenza »⁷⁶.

In quanto tale la forma si distingue dalla sua realizzazione storica, per la quale Lukács indica il concetto di « stile »: « lo stile è la categoria della dottrina delle forme (definizione di stile = definizione di forma), ma appartiene alle categorie sociologiche delle forme. La definizione più breve e più precisa dello stile potrebbe forse essere la seguente: lo stile è una forma universalmente diffusa e universalmente influente che trionfa in una determinata epoca. E come tale è anche nello stesso tempo una categoria storica: un concetto che corri-

sponde ad un fenomeno unico che non si ripete »⁷⁷. Da questa definizione consegue agevolmente la conclusione secondo la quale, se la forma è, come si è visto, « extratemporale », lo stile « non è un concetto stabile; è la sezione di un albero che cresce continuamente, è un punto attraverso il quale un corpo passa in continuo movimento, o al più la proiezione su un piano di un tale incessante movimento. Lo stile è il concetto del mutamento e ciò che di immobile si vede in esso non è altro che equilibrio momentaneo di forze opposte continuamente in moto »⁷⁸.

Per questa disposizione dei due concetti Lukács può ancora affermare che « il concetto base della storia letteraria è lo stile; così come quello dell'estetica è la forma e quello della sociologia è l'influenza » (p. 75). La forma rimane alle spalle dello stile come grande, oscuro modello offerto alla possibilità di espressione, di compimento: « l'ultimo problema di stile di ogni tempo e di ogni autore si risolve ... nel risvegliare alla vita la visione della forma » (p. 72), di questa sostanziale « attività dello spirito » (p. 71), che « in un'opera [d'arte] organizza in un insieme chiuso la vita datale come materia, ciò che ne stabilisce i tempi, il ritmo, le fluttuazioni, la densità e la scorrevolezza ... » (p. 70). Un'opera d'arte dotata di forma è dunque in primo luogo un'opera capace di richiamare in sé il senso della vita: questo dato va infatti adottato come presupposto di un'analisi storica dell'opera letteraria: « la prima grande prospettiva della storia della letteratura è la vita, da intendersi come materia, dotata di forma ... » (p. 70).

Un saggio sostanzialmente accademico come quello dedicato alla teoria della storia letteraria porta dunque alla conclusione di un sostanziale, teoricamente necessario, richiamo alla vita. Non si tratta soltanto del risultato di una trattazione condotta in chiave di scolastica idealistica; il confronto con gli altri testi giovanili ripropone

infatti la stessa terminologia in contesti in prima apparenza profondamente lontani: così l'idea di forma e di stile compaiono nelle pagine di *L'anima e le forme* in cui è più forte il senso del presente come età tragica, e che più autorizzano l'accostamento con la problematica della frattura storica proposta dalla cultura d'avanguardia. E così il richiamo al senso della vita ed alla sua evocazione mediante la forma nel saggio appena ricordato, si dimostra il tentativo di teorizzazione nell'ambito specifico della storia letteraria di una problematica costante all'attenzione del giovane Lukács e di portata più estesa. Dietro la scrittura contenuta, tutta risolta nell'argomentazione specifica, di uno scritto nato « in occasione di qualcosa »⁷⁹, si agita l'inquietudine che ha portato Lukács a porre, in apertura del saggio su Rudolf Kassner, l'interrogativo: « c'è stile nella vita di un uomo? »⁸⁰. Il senso di questa domanda si risolve interamente nella necessità di ricerca di un motivo unificante, quella stessa « organizzazione in un insieme chiuso » appena ricordata, ma riferita questa volta direttamente alla vita, e non più, soltanto, alle proprietà dell'opera d'arte: « esiste nella vita una melodia, che si prolunga fino alla fine ed il cui suono si avverte sempre, che rende tutto necessario, che redime il tutto e nella quale tutto ciò che diverge tende nuovamente ad unirsi? »⁸¹. Anche in questo caso tuttavia lo stile non è altro che la composizione storica di un conflitto radicale, « una lotta per la vita e per la morte »⁸², che trova il proprio modello ideale di risoluzione soltanto nella forma: « la risoluzione vera può essere data soltanto dalla forma. Soltanto nella forma ("l'unico possibile" è la sua definizione più breve) soltanto nella forma ogni antitesi, ogni tendenza diventa musica e necessità. Poiché il percorso di ogni uomo problematico conduce alla forma, ossia a quell'unità che può vincolare in sé il massimo numero di forze divergenti, al termine di questo percorso sta l'uomo che sa formare, l'artista, nella cui forma poeta e platonico si equivalgono »⁸³.

Il fatto che la forma costituisca l'ideale di un modello

artistico dell'uomo, (poiché, come appena ricordato nella citazione, « l'uomo che sa formare » è un « artista ») richiama la problematica della connessione necessaria tra arte e società, cui si è già accennato. Nel saggio sulla teoria della storia letteraria, Lukács aveva risolto il problema secondo una duplice modalità di articolazione. Da un lato la letteratura, in quanto fenomeno estetico specifico, diviene sociologicamente riconoscibile proprio sulla base delle caratteristiche estetiche che lo contraddistinguono; dall'altro lato il mondo su cui si affaccia il secolo che nasce ignora ogni forma di riconoscimento sociale nei confronti dell'opera d'arte e dell'artista. La connessione di arte e società si rivela allora la replica di quel processo di autoriconoscimento soggettivo, che si compie nella acquisizione esistenziale del mondo, lo stesso processo riconosciuto in un ambito solo in apparenza lontano, e in realtà coincidente⁸⁴. Il misconoscimento sociale dell'opera d'arte infatti fa tuttuno con la condizione di « solitudine » dell'artista (cioè anche del saggista), confermando così e identificandosi con la sua condizione di alienazione. In tal modo l'acquisizione da parte dell'opera d'arte di uno status insieme estetico e sociale, varrebbe a conferire un'identità soggettiva socialmente riconosciuta alla figura dell'artista, ed a produrre quella cesura tra la figura dell'artista, maschera sociale dell'artista, e la sua individualità personale, necessario punto d'avvio di una osservazione del mondo e della storia in quanto, nella sua condizione di spogliazione, sola realtà residua.

Si ha dunque un duplice ordine di sviluppo del processo di identificazione sociale dell'arte, quello tra artista e opera d'arte, e poi quello tra una problematica unità, di artista ed opera da un lato, e la realtà storico-sociale dall'altro. Il saggio su Gauguin è, forse più di qualsiasi altro testo giovanile, incentrato sulla definizione di questa progressione. Il richiamo del significato che aveva

assunto Tahiti per Gauguin sta proprio ad indicare da un lato il problema dell'unità formale di opera e artista, e dall'altro della coerenza formale tra arte e società. In tale prospettiva si spiega la conclusione per cui « ogni artista è alla ricerca della propria Tahiti », che sta ad indicare sia la necessità dell'« ordine e dell'armonia [di costruzione] di uno stile », che l'acquisito « accordo tra l'artista e il suo pubblico »⁸⁵.

Altrove questa prospettiva è presente in modo ancora più forte, e data come acquisita: così avviene nel saggio *La cultura estetica*, dove, una volta posto che una cultura, nel presente, « non può non essere estetica »⁸⁶, nel senso di un raccoglimento simbolico del disperso quotidiano. (« Nelle vere culture ogni cosa diventa simbolica, non essendo altro che un'espressione — comune a tutte le altre — della sola che sia rilevante: del modo in cui l'uomo reagisce di fronte alla vita e affronta, con ogni sua fibra, il complesso della vita »), cosa significhi porre « lo stato d'animo al centro della cultura estetica »⁸⁷ viene chiarito quando si osservi che l'idea di cultura estetica non si risolve soltanto in una modalità d'approccio asistematico, e neppure del semplice privilegio dell'accostamento meramente percettivo. Gli elementi ricordati (Lo stato d'animo « è il rapporto fuggevole, fortuito, non sottoposto ad analisi (ma nato anzi quasi sempre in circostanze che si distanziano volutamente dall'analisi) tra l'osservatore e l'oggetto dell'osservazione. E la cultura estetica nacque nell'attimo in cui quest'attività dell'anima venne estesa al complesso della vita, quando cioè la vita intera si trasformò in una successione ininterrotta di stati d'animo in perenne mutamento; quando cessarono di esistere gli oggetti, ridotti ad occasioni adatte a evocare stati d'animo; quando scomparve dalla vita ogni continuità, perché lo stato d'animo non tollera continuità né ripetizioni; quando scomparve dalla vita ogni valore, perché la capacità di creare le atmosfere più varie era l'unica che conferisse un valore alle cose, ed erano sempre circostanze fortuite che con i valori non potevano avere nessun tipo di collegamento »⁸⁸) com-

paiono come attributi del soggetto che prova quotidianamente l'esperienza dello stato d'animo, e a sua volta questo, ripresa di un'idea e di una condizione kierkegaardiana, muove per « fare della vita un'arte » da una totale alienazione da sé e dagli altri ... ». L'alienazione dagli altri è subito detta: « esiste un rapporto tra gli uomini: la solitudine completa, l'assenza totale di ogni rapporto » (p. 15), mentre quella da sé, anche a non volerla dedurre da questo passo, da cui pure si ricava con certezza, va ripresa come condizione originaria, l'a priori del soggetto per il quale l'attimo e lo stato d'animo hanno senso. Proprio da lì muove il soggetto, da una condizione di totale inidentità delle cose, e da esse, dei valori, delle misure di essere; nella totale equivalenza delle cose, dei valori, delle misure. Reciprocamente, in questa condizione il soggetto non è più di uno qualsiasi di questi accidenti d'equivalenza, sabbia nel deserto del « tutto è artistico e tutto lo è in maniera identica » (p. 14).

In definitiva la posizione di Lukács sembra raccogliersi in quell'alveo che, sul filo di una ascendenza kierkegaardiana, è stato riconosciuto ad uno dei profili della cultura primonovecentesca: « Come e più che nel campo della filosofia generale, è difficile indicare, per l'esistenzialismo, una comune posizione circa i problemi dell'estetica. Un primo elemento comune, tuttavia, per delineare un atteggiamento esistenzialista su questo terreno è il rifiuto dell'estetica: sia come rifiuto di una disciplina filosofica specifica con questo nome; sia, più profondamente, nel senso di una avversione per l'estetico come tale, secondo una linea inaugurata da Kierkegaard con la sua dottrina degli stadi dell'esistenza. Sebbene i grandi maestri dell'esistenzialismo novecentesco non si richiamino a Kierkegaard a questo proposito, e sebbene d'altra parte Kierkegaard non sia considerato un autore determinante nella storia dell'estetica, l'estetica dell'esistenzialismo si muove, da punti di vista diversi e spesso tra loro contraddittori, in un orizzonte che si può legittimamente riportare alla dottrina kierkegaardiana dell'estetici-

tà come stadio dell'esistenza. Ciò in due sensi profondamente legati: da una parte, la descrizione kierkegaardiana dell'esteta — emblematizzato nella figura del Don Giovanni mozartiano contrapposto alla figura del marito (si veda *Aut Aut*) — caratterizza l'esperienza estetica con una serie di connotazioni alternative rispetto a quelle dell'esistenza quotidiana: l'esperienza estetica (e, nella terminologia di Kierkegaard, la vita estetica) è fondamentalmente discontinuità, irresponsabilità, e quindi anche insussistenza, irrealtà; e in secondo luogo, la descrizione kierkegaardiana dell'estetica come stadio dell'esistenza rifiuta ogni autonomia dell'estetica, ogni legittimazione dell'esperienza estetica come esperienza retta da principi propri e distinti, e ne fa invece un fatto essenzialmente etico »⁸⁹.

Ciò che più sembra significativo in questa interpretazione, in relazione al giovane Lukács, è da un lato il riferimento alla figura di Kierkegaard, che per quanto riguarda Lukács vale come indicazione diretta ed esplicita, e dall'altro la precisa definizione della funzione estetica. La gratuità dell'atteggiamento estetico, ed insieme il rifiuto dell'autonomia disciplinare dell'estetica, collocano socialmente l'artista, ancora una volta, definiscono il suo ruolo sociale. Da qui anche la sostanza etica dell'atteggiamento lukácsiano, già ricordata nelle pagine precedenti, coincidente con quella indicata in questa pagina da Vattimo. In *La cultura estetica* la negazione dello specialismo disciplinare è pronunciata esplicitamente, e la figura dello « specialista » viene direttamente contrapposta a quella dell'esteta: « Senza alcun dubbio, il presente ha prodotto solo due tipi umani allo stato puro: lo specialista e l'esteta. Sono due tipi allo stato puro, ognuno dei quali esclude l'altro nel modo più deciso e inconciliabile (e tuttavia ognuno dei due prova, al tempo stesso, un bisogno imperioso dell'altro per completare se stesso). La vita dello specialista è una vita intera spesa dietro un particolare che accresca delle possibilità in uno dei tanti campi marginali della vita; i suoi elementi esteriori diventano i suoi contenuti più intimi, i

suoi mezzi si trasformano in scopi esclusivi»⁹⁰, così come è indicata la proprietà dell'esteta nella sua capacità di risolvere la vita in un puro stadio di esistenza, (« E l'esteta? Rappresenterà dunque l'esclusività della vita interiore, il dissolvimento totale di ogni cosa « secondaria » in quella vera, nella sola che abbia importanza, la vita nell'atmosfera dell'anima — come diceva Maeterlinck — e in nessun altro luogo all'infuori di essa?»⁹¹) pura vita interiore, secondo un'intima armonia dell'attimo. E tuttavia questa contrapposizione delle due figure si ricompone, paradossalmente, nel momento della definizione del loro ruolo sociale (« Eppure non è un caso che questi due tipi si trovino l'uno accanto all'altro, benché si escludano a vicenda. Ecco, infatti, come potrei tornare a descrivere la loro essenza: la specializzazione è l'attività svolta *l'art pour l'art*, la bontà della fattura come unico scopo, a prescindere dal valore di ciò che s'intende dire; la vita dell'esteta, al contrario, è l'esperienza vissuta assunta a mestiere, come campo di lavoro specifico; l'esperienza vissuta, che nasconde la vita alla vista dell'uomo. E la profonda parentela tra i due tipi (che dona a questa contrapposizione, in apparenza soltanto casuale, un vero contenuto) consiste nel fatto che in entrambi le vie che conducono all'obiettivo finale diventano scopi a sé stanti, mentre solo il loro carattere transitorio in funzione di un obiettivo sarebbe stato in grado di renderle importanti e significative; consiste nel fatto che la pura tipicità di entrambi è la conseguenza di un identico impoverimento interno, mentre il loro carattere omogeneo è causato da un'identica parzialità delle loro vite, dall'identico modo in cui i loro animi reagiscono a un solo genere di esperienza vissuta fra le tante possibili; e non consiste affatto nella sensazione di forza e di autentica ricchezza che pone tutto in relazione col proprio fulcro, perché sa che ad esso può riferire ogni cosa »⁹²) secondo una forma di pensiero, di impronta ancora una volta simmeliana, che scioglie la dialettica di divaricazione ed armonia.

Questa condizione di disgregazione data, surdeterminazio-

ne storica dell'artista, piuttosto che presentarsi in lui come il calco dell'asservimento e dell'occlusione dell'orizzonte dell'agire, appare come la forma più propria a cui l'artista dovrà aderire, il modello della sua identità sociale.

La disgregazione storica (altrove, la mancanza di forma da parte del mondo presente), da cui origina la separazione dell'arte dalla vita, viene introiettata dall'artista a modello di gratuità del suo essere sociale: « l'artista è l'uomo inutilizzabile: la cultura estetica equivale a trasformare in stile l'inutilizzabilità totale »⁹³.

Diviene comprensibile attraverso questo processo di introiezione la risoluzione in atteggiamento estetico, nel giovane Lukács, di una filosofia della storia, nel senso che il primo replica e riproduce gli esiti a cui perviene la seconda. È l'immagine del mondo che conferisce all'artista la sua immagine. In un mondo privo di unità, l'arte diviene frammento e l'artista subisce « l'asservimento all'attimo »⁹⁴; in un mondo privo di forme, e in cui la forma significherebbe « dominio sulle cose » (p. 17) avviene che « gli esteti hanno una concezione del mondo che non conosce le cose » (p. 18); in un mondo che azzerà i valori misconoscendo l'arte come valore e facendone parte integrante e volgare della quotidianità prosaica, la vita dell'artista « significa fare della vita un'arte » (p. 15). Questa condizione storica di scissione viene così riconosciuta, e, in certo modo, ricomposta. L'unico possibile accordo tra l'artista e il mondo viene così intravisto ed indicato. In una situazione in cui « ciò che è veramente individuale fino al fondo dell'anima va di gran lunga oltre il mero individuale » e in cui « la situazione è data, quella interna come quella esterna », (p. 25) il Lukács del '10 indica, nell'attimo premonitore, una seconda possibile alternativa, capace di ricomporre in modo più unitario un mondo del presente inesorabilmente scisso: « l'unica speranza che potremmo ancora avere sarebbe forse quella del proletariato e del socialismo » (p. 19). La conclusione sarà tuttavia negativa, o quanto meno di sospensione del giudizio:

l'ultima valutazione infatti, ricondurrà all'indifferenza assoluta, condizione che attornia l'artista, né 'riconosciuto' né 'perseguitato'. Come scrive Lukács: « poiché non vi è nessuna sana persecuzione e non esiste alcun collegamento serio, l'indifferenza totale e il dominio esclusivo rappresentano i due poli del rapporto tra l'arte e la vita; ma forse non sarebbe eccessivo affermare che la realtà conosce generalmente solo questi due estremi e ignora quasi del tutto i gradi intermedi »⁹⁵.

Note

1. *Essenza e forma del saggio*, in *L'anima e le forme*, cit., pp. 17-48.
2. *L'anima e le forme*, cit., p. 189.
3. Come anche per un allievo di Simmel, secondo l'interpretazione di R. Aron, *La philosophie critique de l'histoire*, Paris, 1969, pp. 85-6.
4. *L'anima e le forme*, cit., pp. 56-7.
5. *Ibidem*, p. 59.
6. *Ibidem*, p. 340.
7. Cfr. *Metafisica della tragedia*, in *L'anima e le forme*, cit., pp. 303-48.
8. *Ibidem*, p. 307.
9. *Ibidem*, p. 311.
10. *Ibidem*, p. 314.
11. *Ibidem*, p. 320.
12. Frequentissime le possibili citazioni in proposito, sia da *L'anima e le forme* (ad esempio pp. 306, 307, 331), e, più disseminate, in *Teoria del romanzo*.
13. A questo proposito non può non essere considerato significativo che il grande amico di Lukács di questi anni, Ernst Bloch, presenti considerazioni non diverse nella problematica del « Wir sind », con cui apre la sua grande opera, *Geist der Utopie (Spírito dell'utopia)*, Firenze, 1980, pp. 3 e ss.) e che conserverà in quelle successive.
14. Come sembra avvenire in uno dei testi più significativi della ricezione italiana del primo Lukács sul finire degli anni sessanta (Cfr. T. Perlini, *Utopia e prospettiva in Lukács*, cit.).

15. Cfr. il già citato saggio di A. Asor Rosa, *Il giovane Lukács teorico dell'arte borghese*.
16. Si vedano le considerazioni a posteriori dello stesso Lukács su questo concetto giovanile, in *Pensiero vissuto. Autobiografia in forma di dialogo*, Roma, 1983, p. 59.
17. Cfr. L. Boella, *Il giovane Lukács, cit.*, pp. 73, 68 e ss.
18. C. Magris, *Dietro quest'infinito*, in «Nuova corrente», n. 79-80 (1979), p. 253, detto a premessa di un intervento su Musil. Per talune analogie con Proust, sul problema di Erleben e soggettività, si veda l'ottimo lavoro di S. Benassi, *Proust e Bergson: dell'indifferenza grado zero dell'entropia*, in «Studi di estetica», n. 5, 1978-80, pp. 145-98; in particolare le pp. 152 e ss.
19. *Teoria del romanzo*, Milano, 1962, p. 61.
20. A. Asor Rosa, *Il giovane Lukács ecc., cit.*, p. 66.
21. *Ibidem*, p. 72.
22. N.M. De Feo, *Weber e Lukács, cit.*, p. 117, ma si veda l'intero saggio da cui si è citato: *Dal nichilismo al marxismo*, pp. 101-22.
23. *Ibidem*, p. 102.
24. F. Masini, *L'espressionismo: una rivoluzione «per l'elementare»*, in *Gli schiavi di Efeso*, Roma, 1981, pp. 66-7. Masini utilizza e cita, a rafforzare la propria tesi, S. Vietta, in Vietta-Kemper, *Espressionismus*, Munchen, 1975.
25. *Ibidem*, p. 65.
26. *Ibidem*, p. 70.
27. *Filosofia dell'arte, cit.*, p. 23.
28. *Ibidem*, p. 23.
29. Su tutto ciò si veda, *Filosofia dell'arte, cit.*, pp. 18 e ss.
30. *Ibidem*, p. 33.
31. *Ibidem*, pp. 52-3.
32. A. Heller, in *La scuola di Budapest, cit.*, p. 47. Il diario in questione è ora tradotto: G. Lukács, *Diario (1910-1911)*, a cura di G. Caramore, Milano, 1983, seguito da un lungo saggio di M. Cacciari, *Metafisica della gioventù*, pp. 67-148.
33. *Ibidem*, p. 1.
34. *Ibidem*, p. 45.
35. *L'anima e le forme, cit.*, p. 322.
36. *Ibidem*, p. 75.
37. *Ibidem*, p. 59.
38. *Ibidem*, p. 72.
39. Cfr. pp. 33 e ss.
40. Significativo il necrologio steso da Lukács per il maestro, già

ricordato, da cui è tratta la citazione (*Sulla povertà di spirito, cit.*, p. 116). La rete delle sollecitazioni subite dal giovane Lukács risulta notevolmente articolata, e non si può dire che i numerosi studi siano giunti a definirla esaustivamente. Difficile in particolare districare l'intreccio delle sollecitazioni, e ricostruire le singole derivazioni. Rispetto alle note derivazioni neokantiane, uno studio recente di S. Benassi ha il merito di avviare una correlazione, sostanzialmente inedita, con Husserl, indicando più di un punto di uniformità (Cfr. S. Benassi, *La componente fenomenologica nell'estetica del giovane Lukács*, in *Lukács e l'estetica contemporanea*, Napoli, 1980, pp. 49-66).

41. *La philosophie critique ecc., cit.*, p. 88.

42. *Ibidem*, p. 43.

43. *Ibidem*, p. 42.

44. P. Rossi, *Lo storicismo tedesco contemporaneo*, Torino, 1968² p. 456.

45. *Ibidem*, p. 113.

46. Cit. da P. Rossi, *op. cit.*, p. 112.

47. A. Aron, *La philosophie critique ecc., cit.*, p. 86.

48. W. Dilthey, *Das Wesen der Philosophie*, in *Gesammelte Schriften*, vol. V, p. 405.

49. *Ibidem*, citato da L. Giusso, *Lo storicismo tedesco*, Milano, 1944, p. 82.

50. R. Aron, *La philosophie critique ecc., cit.*, p. 106.

51. P. Rossi, *Lo storicismo tedesco contemporaneo, cit.*, p. 114.

52. G. Lukács, *Wilhelm Dilthey, cit.*, p. 116.

53. G. Lukács, *Leopold Ziegler*, in *Sulla povertà di spirito, cit.*, p. 118. Per la consapevolezza, da parte di Lukács, del mutamento del quadro culturale tra fine '800 e inizi del '900, si veda il saggio *Le vie si sono divise*, in *Cultura estetica, cit.*, pp. 31-38.

54. M. Weber, *Knies e il problema dell'irrazionalità*, in *Saggi sulla dottrina della scienza*, a cura di A. Roversi, Bari, 1980.

55. *Ibidem*, p. 101.

56. *Ibidem*, p. 102.

57. *Ibidem*, p. 102.

58. *Ibidem*, p. 103.

59. *Osservazioni sulla teoria della storia letteraria, cit.*

60. M. Weber, *Knies e il problema dell'irrazionalità, cit.*, p. 108.

61. P. Rossi, *Lo storicismo tedesco contemporaneo, cit.*, pp. 231 e ss.

62. *Ibidem*, pp. 269 e ss.

63. *Ibidem*, pp. 268-69.

64. *Ibidem*, p. 269.

65. M. Weber, *Knies e il problema dell'irrazionalità*, cit., p. 108.
66. Cfr. P. Rossi, *op. cit.*, p. 235 e *passim*; si tratta dello studio fondamentale sull'argomento, insieme al volume di Aron ricordato.
67. G. Lukács, *Osservazioni ecc.*, cit., pp. 61-2. L'espressione impiegata in proposito da Lukács è « costituzione gnoseologica dell'estetica », (p. 63). Questo accostamento tra gnoseologia ed estetica è stato esaminato da S. Benassi, *Lukács e l'estetica contemporanea*, cit., in particolare nel capitolo terzo, *Lukács e Della Volpe: gnoseologia e storiografia estetica*, pp. 67-105.
68. *Ibidem*, p. 63.
69. *Ibidem*, p. 66.
70. Su questa problematica è ancora rilevante L. Anceschi, *Autonomia e eteronomia dell'arte*, Firenze, 1936. Si veda anche P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, 1974, in particolare il secondo capitolo: *Zum Problem der Autonomie der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft*.
71. G. Lukács, *Osservazioni ecc.*, cit., p. 65.
72. *Ibidem*, p. 63.
73. *Ibidem*, p. 64. Sulla continuità del concetto di forma in Lukács si veda M. Modica, *L'estetica di Galvano Della Volpe*, Roma, 1978, pp. 110-117.
74. È forse il caso di ricordare come nell'*Estetica* giovanile, di alcuni anni successiva a *L'anima e le forme*, venga svolta analogamente la tematica dell'opera d'arte come fatto comunicativo. Questo aspetto è già stato notato nella prima parte di questo volume, ma qui lo si ricorda ancora per sottolineare la costanza problematica del giovane Lukács, anche in opere di diversa natura e tematica.
75. G. Lukács, *Osservazioni ecc.*, cit., pp. 63-4.
76. *Ibidem*, p. 70, ma si veda anche, più oltre, il saggio su Simmel, pp. 165-70.
77. *Ibidem*, p. 75.
78. *Ibidem*, p. 76.
79. G. Lukács, *Emil Lask*, in *Sulla povertà di spirito*, cit., p. 171.
80. Cfr. in *L'anima e le forme*, cit., p. 51.
81. *Ibidem*, p. 5.
82. *Ibidem*, p. 57.
83. *Ibidem*, p. 83. Nel saggio sul saggio, più volte ricordato, Lukács svolge la stessa problematica, portando ad una esplicita identificazione di artista e saggista.
84. Questo secondo tema attraversa tutti i saggi di *L'anima e le forme*, e in modo ancora più evidente *Teoria del romanzo*. Se

ne trovano peraltro ampie tracce anche in altri scritti giovanili, come nel saggio più volte ricordato su Gauguin, o in *La cultura estetica*.

85. G. Lukács, *Paul Gauguin, cit.*, p. 54.

86. G. Lukács, *La cultura estetica, cit.*, p. 12.

87. *Ibidem*, pp. 14-5.

88. *Ibidem*, p. 15.

89. G. Vattimo, *L'esistenzialismo e l'estetica*, in M. Dufrenne, D. Fomaggio, *Trattato di estetica*, Milano, 1981, vol. I, p. 331.

90. Lukács, *La cultura estetica, cit.*, p. 13.

91. *Ibidem*, p. 17.

92. *Ibidem*, p. 34.

93. *Ibidem*, p. 21.

94. *Ibidem*, p. 16.

95. *Ibidem*, p. 21.

SGUARDO FORMALE

I

Wassily Kandinskij pubblicava *Punto linea superficie* nel 1926 appena finita l'esperienza di insegnamento nel Bauhaus di Weimar, e subito dopo si accingeva a predisporre una seconda edizione.

Nella nuova introduzione (assente dall'edizione italiana) scriveva: « a partire dal 1914 il ritmo della nostra epoca sembra diventato sempre più rapido. Le tensioni interne lo accelerano in tutti i campi a noi noti. Un solo anno corrisponde ad almeno dieci anni di un periodo 'calmo', 'normale'. L'anno trascorso dalla prima edizione di questo libro potrebbe contare per dieci anni »¹. Si tratta di un tipo di osservazione non proprio isolato, in quanto indicazioni sull'abbreviazione dei ritmi di vita si ritrovano fin dai primi anni dell'avanguardia novecentesca. Basterebbe accostare questa citazione alle parole di Bloch ricordate più sopra² per ricavare la traccia di una rilevante consapevolezza del senso dei tempi. È significativo che nel giovane Lukács, a cui è fortemente presente il senso della frattura storica introdottasi con la fine del secolo, non sia facile ritrovare lo stesso grado di consapevolezza dell'accelerazione storica avviatasi col medesimo processo. È come se il suo presupposto implicito fosse che alla soggettività ottocentesca, ormai abbandonata, avrebbe dovuto succederne una nuova, così come un nuovo conferimento di stile avrebbe dovuto riempire il vuoto aspramente creato dalla caduta di quello precedente; ma che il nuovo mondo pronto ad annunciarsi fosse quello tecnologico, con i suoi ritmi di vita, non era ancora perentoriamente evidente, o rilevante;

alla sua attenzione. Anche i « grandi magazzini » ricordati in una sua pagina³ non sembrano il risultato storico di una società dei consumi ormai alle porte, ma il segno di una modificazione sociale della funzione dell'arte.

Ciò che invece unisce inequivocabilmente le diverse consapevolezze avanguardistiche del giovane Lukács e dell'esperto Kandinskij è la comune certezza della fine di una grande forma storica, la tradizione. In entrambi gli atteggiamenti infatti è implicito che la facoltà di trasmettere, di generazione in generazione, o perfino di esperienza in esperienza, risulta ormai irrimediabilmente compromessa nel primo caso, di problematica attuazione nel secondo. La tematica dell'istante, su cui tanto insisteva Bloch a proposito del giovane Lukács recensendo *Storia e coscienza di classe*, si spiega proprio con quest'ordine di chiarezza, mentre l'insieme della teorizzazione sull'arte come comunicazione investe proprio la natura problematica della stessa comunicazione istantanea.

L'interruzione della trasmissibilità con il passato, dal passato, implica la perdita della facoltà di trasmettere, e tanto più questo limite si esercita, ha effetto oltre che sulla facoltà in quanto tale, sulla realizzazione storica delle sue forme. La caduta formale, l'azzeramento dello stile, se pure consente una recuperabilità soggettiva, si accompagna ad una perdita irrimediabile, riconoscibile come cancellazione di oggetti storici.

Solo in questa prospettiva le pagine dedicate da Lukács al saggio sembrano acquistare un loro adeguato rilievo storico, ed acquista rilievo, insieme, il dato per cui il saggio viene considerato come genere letterario. A monte di questa scelta sta infatti la indissolubilità del rapporto tra forma e pensiero, e quindi, implicitamente, la persuasione che costantemente, il pensiero, per esprimersi, ha dovuto trovare una forma letteraria adeguata. La natura stessa del genere letterario di volta in volta adottato riflette la natura del pensiero contenuto. Così, l'impronta antipositivistica con cui, genericamente, anche il vecchio Lukács riconosce l'annunciarsi del nuovo secolo⁴, è accompagnata dal dissolversi delle forme lettera-

rie chiuse, capaci di contenere un'elaborazione programmaticamente definita secondo un ordine sistematico. È la fine, in filosofia, della importanza assunta dalla forma del trattato, così tipicamente ottocentesca, ed è l'avvio di quel nuovo genere-non genere riconoscibile nel saggio. Il problema, come riassume Lukács nell'introduzione a *L'anima e le forme*, di fare dell'unità parziale del saggio una unità maggiore e più compiuta nella raccolta di più saggi in volume, presuppone la natura in certo modo disorganica del saggio stesso. In luogo dell'ordinata organizzazione delle idee secondo una disposizione conseguente, prestabilita e alla fine perfino prevedibile, così propria della forma del trattato, il saggio propone un indifferenziato procedere del discorso verso se stesso o verso la propria negazione⁵. Il pensiero che non può valersi di depositi del passato si rivela a se stesso nel momento stesso in cui si fa linguaggio, dispiegandosi nella pagina secondo una spinta inquieta, quella che lo sollecita a coprire il bianco della pagina stessa senza più una legge precisa di composizione, e con una parola che sembra suggerita e sospinta dalla pura ansia di un universo imprecisato. In quegli stessi anni, la cultura dell'avanguardia letteraria smonta le leggi secolari della retorica, dissolve definitivamente, in un breve procedere di tempo, quella legge del fare poetico che era la codificazione metrica, e che anche un caposcuola riconosciuto come Baudelaire aveva rispettato con attenzione; in quegli stessi anni l'avanguardia figurativa frammenta il gioco prospettico in una molteplicità di punti d'osservazione. Il pensiero che fa del saggio il proprio genere letterario nasce dall'incredulità nei confronti dell'ordine gnoseologico ottocentesco; quella codificazione doveva apparire come lo sforzo estremo dell'ultima razionalizzazione, oltre la quale poteva aprirsi solo il baratro della frattura fra soggetto che conosce e realtà conosciuta. La disorganicità formale del genere-saggio corrisponde dunque alla disorganicità concettuale di un pensiero che ha perduto le proprie regole e si gioca al di fuori di una qualsiasi codificazione. Non si tratta solo di un procede-

re verso l'irrazionalismo, come poi dirà anche il vecchio Lukács; questo tipo di definizione fatica a comprendere la varietà delle proposte primonovecentesche, e sembra nascere, prescindendo dalla figura di Lukács, dal trabocchetto dell'apparente disordine del pensiero⁶.

Il saggio denota quindi un modo di esercizio del pensiero di per sé di gran lunga più importante dei suoi stessi risultati, e ciò basta a negare al saggio un autentico carattere di genere letterario d'ordine. Del resto non poteva avvenire altrimenti, considerando come l'età storica posta alle sue spalle si riflette in esso proprio attraverso una simile mancanza.

Da un punto di vista formale, l'epoca storica che presuppone il saggio è determinata, per usare le parole del giovane Lukács, dalla « mancanza di un centro »⁷, e la sua prima caratteristica deve essere considerata la sostanziale assenza di uno stile e della « forma » stessa⁸. L'epoca che l'aveva preceduta di rivelava peraltro in un'arte, « l'arte del passato », appunto, che si presentava come « l'arte dell'ordine e dei valori, l'arte della costruzione finita »⁹. C'era, in quel mondo, una sostanziale identità tra l'io individuale e la soggettività sociale, nel senso che l'arte dei valori e dell'ordine, era anche, e per ciò stesso, l'arte di un mondo dei valori ben ordinati.

Allora: « l'io aveva pervaso il mondo e, in virtù dei suoi stati d'animo, si era fuso con esso. Ma, appunto per questo, il mondo aveva a sua volta pervaso l'io e non esisteva nulla che potesse interporre confini tra di essi ». Ma superato quel momento storico, ancora impersonato dalla cultura impressionista, si era verificata una sorta di rovesciamento di situazione: « la stabilità dell'io era scomparsa insieme alla stabilità delle cose; i valori si erano eclissati insieme alla stabilità dei fatti »¹⁰.

L'a priori del saggio sul saggio è che « il momento fatale della tragedia, come quello della novella, come quello della lirica »¹¹, anche se in prima apparenza conserva un'identità storica, raccoglie in realtà una forma che ha

perduto ormai la propria anima. Quell'« attimo fatale » è infatti lo stesso « attimo mistico dell'unione di ciò che sta fuori e di ciò che sta dentro, dell'anima e della forma »¹², di cui i testi nella loro interezza dichiarano l'oblio nel presente. Se dunque il « saggio moderno ha perduto lo sfondo esistenziale »¹³ ciò avviene solo e perché i generi che lo hanno preceduto non hanno più nulla della loro autenticazione storica: solo per questa ragione Lukács, nel momento in cui tenta di fondare il saggio come genere letterario, può scoprirlo senza retroterra. Ciò che dovrebbe fondare il saggio come genere, da forma, stato in cui nasce, si presenta di fronte al saggio come semplice materia, ridotta a pura « esperienza » per il « saggista ». Il nuovo « fondo esistenziale » dovrà derivare da questa forma, un tempo tale, ed ora ridottasi ad esperienza.

Per il saggio si definisce dunque una situazione prossima a quella che fondava la problematica del soggetto. Anche in quel caso l'affermazione del valore assoluto della soggettività come parametro unico di valutazione della realtà si accompagnava alla constatazione che quanto rimaneva, al presente, del soggetto, non viveva che come pura « materia ».

Non diversamente dall'« autore drammatico », che « osserverà *una* vita con tanta ricchezza e intensità, da farla diventare quasi senza accorgersene *la* vita »¹⁴ il saggista deve riconoscere che « nella critica veramente profonda non c'è vita delle cose, non ci sono immagini, ma solo trasparenza, solo qualcosa che nessuna immagine sarebbe in grado di esprimere adeguatamente »¹⁵. Solo così raggiunge la forma, alla stessa maniera di chi lo ha prescelto, nei « dialoghi di Platone, negli scritti dei mistici, nei saggi di Montaigne, nei fogli di diario immaginari e nelle novelle di Kierkegaard »¹⁶: il passaggio dal particolare (*un*) al generale (*il*); come da una vita alla vita, è in una « afiguratività di tutte le immagini » particolari, secondo l'ideale di tutti i mistici »¹⁷.

Così, a proposito del saggio, si ripropongono i temi che gli scritti di estetica conferiscono all'opera d'arte, primo

tra tutti quello dell'incompiutezza. La sostanziale assenza di forma del saggio e l'irraggiungibilità di un'armonica costituzione formale finale, corrispondono in tutto al carattere di incompiutezza dell'opera d'arte da lì a poco enunciato nell'estetica giovanile. La fondamentale connessione tra etica ed estetica, e tra arte e vita, porta il giovane Lukács a ricostruire una stretta omologia tra le forme dell'attività intellettuale e la condizione storica in cui queste si esercitano. In tal modo il saggio, nato in un mondo che si presenta scisso, privo di forma e irriducibile ad uno stile, riproduce esattamente al proprio interno questa condizione.

È proprio per questa omologia sostanziale tra saggio e realtà esterna che le pagine iniziali di *L'anima e le forme* possono riassumere nella sostanza la problematica complessiva del giovane Lukács, a partire dalla prospettiva, che è poi quella a lui più cara, della relazione arte-vita. L'omologia tra un mondo scisso nelle sue possibilità di rappresentazione a la forma possibile e attuale del saggio è affermata subito con forza, e indicata nel comune « dualismo » che lega « i mezzi dell'espressione » e la realtà data, indicata nell'« esperienza di ogni uomo »¹⁸. Alle spalle di tutto ciò sta infatti la comune, fondamentale scissione tra « essere » ed « esistere »¹⁹, che caratterizza il momento storico presente. Ciò che in queste pagine si esplicita con chiarezza, e che, come si è detto, costituisce una costante fondamentale dell'atteggiamento del giovane Lukács, è come alla registrazione di questo status storico di scissione si accompagni una continua aspirazione alla sua armonica ricomposizione, quanto meno nella sua rappresentazione.

Il mondo scisso va nuovamente rappresentato, in quanto il senso della frattura non è meno forte di quello della ricomposizione che lo accompagna: ciò che va cercato è, nella sostanza, una nuova ricomposizione dell'identità fra « forma della vita » e « forma della poesia », come può avvenire in un'opera d'arte riuscita²⁰. Nel suo momento ultimo infatti il saggio « opera questa rappresentazione formale »²¹, confermando così, da un lato

la pertinenza del suo parallelismo con un qualsiasi tipo di opera d'arte, e quindi l'uniformità di ogni considerazione su di esso come sull'opera d'arte, dall'altro il carattere esclusivo della sua trattazione rispetto agli altri generi letterari. Il confronto diretto tra il saggio e l'opera d'arte è proponibile infatti solo nel momento in cui non si offre alcuna altra forma più prossima. Questa considerazione arriva ad una conclusione per via negativa, ma trova una conferma esplicita nei termini in cui Lukács considera i generi letterari, quando li affronta direttamente. Quello sradicamento storico operato, nei suoi saggi, nei confronti delle figure prese in esame, e di cui si è detto ampiamente, costituisce un atteggiamento in grado di replicarsi a proposito dei generi letterari: così la tragedia non costituisce più un genere letterario in sé coerente, e la sua confusione con il dramma, nel saggio su Paul Ernst, non è solo dovuta alla trasposizione di entrambi sul piano esistenziale, ma soprattutto al fatto che proprio il loro raffronto con il piano esistenziale li ha rivelati entrambi privi di significatività storica come generi letterari. Tale significatività può essere colmata solo dal compimento della forma, e l'affermazione del saggio come genere letterario, il compimento della sua maturazione come tale, consiste nell'acquisire proprio tale funzione. In questa sfida consiste il senso storico del saggio e la giustificazione della sua esistenza. Per i generi letterari dell'antichità il problema si poneva in termini ben diversi. La loro esistenza era determinata da una condizione storica la cui intima coerenza costituiva garanzia, conferma, conferimento di senso. Non vi si conosceva quella alienazione storica attuale al presente. Infatti « i greci percepivano tutte le forme di cui disponevano come una realtà, come qualcosa di vivo, non come un'astrazione »²². Ma quello rimane un modello inarrivabile e lontano, la cui attualità per il presente conta soltanto per le differenze di immagine storica che introduce. Questa immagine sta ad indicare sostanzialmente come la fine dei generi significhi la loro inautenticità nel presente. Nel presente, il linguaggio dei

generi si presenta privo di spessore storico, senza più diacronia. In questo modo si spiega la commistione tra *dramma* e *tragedia* operata nel saggio che chiude l'*Anima e le forme*, da qui l'abbandono di ogni sorta di mentalità filologica nella lettura dei testi, i quali hanno perduto tutta la loro profondità, e possono dire solo, ma in tutta la loro negatività, ciò che sono in grado di dire per e nel presente. I testi storici non hanno più un'autonomia in quanto non viene più loro riconosciuta, a priori, un'identità storica. Il loro non essere più *nel* tempo li fa essere solo ipoteticamente, nel presente. Certo, tutto ciò è evidente già non appena si riconosce il presente, il qui ed ora come parametro di lettura (in quanto unico possibile parametro di verità), ma in realtà ciò non basta, almeno in quanto non è per la sua intrinsecità che il presente nega la diacronia del passato. È anzi il vuoto del presente, la sua sostanziale assenza come forma, che non fa più essere tale il divenire storico: quale percorso può essere detto tale se non porta a una meta definita?

Cosa Lukács intenda per scrittura saggistica è indicato e mostrato anche dalla sua pratica saggistica. Già al primo effetto di lettura, una valutazione dell'aspetto formale della scrittura del giovane Lukács solleva riserve, pretende quanto meno la sospensione del giudizio. La disposizione formale della sua scrittura è quella più affrettata che detta l'ansia del riempimento. La ricchezza irregolare degli elementi verbali utilizzati si risolve più che nel gusto attento della ricerca, nell'urgenza della sollecitazione, che pretende di rivestire di nuovo senso le soluzioni verbali adottate, mentre l'ordine dell'esposizione è lontano dal ritmo della stesura meditata; è come se da una ragione interna alla scrittura venisse l'avvertimento che non c'è stato il tempo di compierla.

A ben vedere, da un punto di vista strettamente stilistico, la misura del giovane Lukács è improntata ad una

sorta di intenzionale abbandono allo 'scrivere male', non minore di quello che si è riconosciuto al suo stile della maturità. Si tratta di un limite tipico di ogni scrittore bilingue, evidentemente, ma occorre dire anche che all'uniformità propria del prevedibile, vera scrittura del 'tipico' lukáciano, che è propria della maturità, le « apparenze formali »²³ dei saggi giovanili contrappongono l'ansia del riempimento necessario, l'incompiutezza delle enunciazioni (perché l'essenziale è il solo dire necessario, ed è autosufficiente, non incompiuto, come apparirà poi formalmente) la cui violenza formulatoria significa il reso di una vera e propria volontà di spezzare la regolarità retorica del dire, e riproduce, proprio nel costante senso di insufficienza del particolare, dell'elemento finale, la stessa divaricazione della condizione originaria da cui nasce.

Il giudizio espresso dal gusto formale fatica dunque ad assolvere la scrittura del giovane Lukács, estranea come è al senso dell'equilibrio delle parti, ed anche se occorre tenere presente un motivo di giustificazione precisa. A proposito di Rudolf Kassner, Lukács costruisce una tipologia dal cui coinvolgimento, ormai è chiaro, è difficile sottrarlo: per Kassner, « due sono i tipi di uomo che ci si presentano, ambedue prototipi di tutti gli uomini che vivono nell'arte: l'artista creatore e il critico, o — per usare la terminologia di Kassner — il poeta e il platonico. Egli li distingue con crudezza, con decisione conservatrice, quasi dogmatica »²⁴.

Secondo questa distinzione netta, ancora una volta dualistica, che attribuisce cifre antagonistiche, « Il poeta scrive in versi, il platonico in prosa. Il primo vive nel sistema di leggi della rigida sicurtà, l'altro nei mille vortici e pericoli della libertà; il primo nel luminoso e incantevole essere-in-sé-compiuto, l'altro nelle eterne onde della relatività; il primo tiene le cose nelle sue mani e le osserva così come sono, ma per lo più con possenti colpi d'ala vola al di sopra di esse, l'altro è sempre vicino alle cose eppure eternamente distante da loro, come se potesse averle in suo possesso eppure fosse

costretto sempre a desiderarle. Forse ambedue sono ugualmente senza patria e al di fuori della vita, ma il mondo del poeta è tuttavia (anche se non raggiunge mai il mondo della vita) il mondo dell'assoluto, in cui si può vivere; il mondo del platonico non ha alcuna sostanzialità »²⁵.

Ciò che discrimina il poeta e il platonico, la poesia dalla prosa, è in sostanza l'appartenenza a un mondo della compiutezza o dell'incompiuto. E, ancora una volta, che il mondo in questione sia quello storico circostante è detto quanto meno ad apertura di saggio, in una citazione da Kassner che non è solo un'indicazione di rapporto tra arte e vita, ma che contiene una prescrizione di identità tra la totalità del mondo proprio dell'artista, in quanto tale, e mondo storico: « Sempre e ovunque mi sono imbattuto in persone che suonavano magnificamente uno strumento, anzi, che componevano anche, alla loro maniera, ma che poi nella vita, fuori della loro musica, non sapevano nulla. Non è interessante tutto ciò? »²⁶. Perentoria è in tal senso la conclusione, subito proposta, che può essere letta secondo un andamento traslato [stile per arte - vita per mondo]: « C'è stile nella vita di un uomo? ».

L'incompiutezza del mondo platonico è storica, e la sua « mancanza » è di una « sostanzialità » storica. In modo non diverso, il profilo formale della scrittura, nella sua incompiutezza, riproduce la stessa condizione storica che si propone di significare. L'incompiutezza formale corrisponde con precisione al vuoto soggettivo da cui nasce, che intende rappresentare e al quale dovrebbe cercare una soluzione. Quale rappresentazione più adeguata di quella che ripete il profilo formale?

Le idee e gli argomenti esposti nei saggi di *L'anima e le forme* procedono per accostamento. Il giovane Lukács ha evidentemente idee guida da seguire, ma queste funzionano come altrettanti punti di riferimento, tan-

to prossimi che lontani, volta a volta. Intervengono per dettare la prospettiva, indicatori di percorso costanti, quanto da riprovare ad ogni occasione, come se rispuntassero ogni volta ex nihilo, e richiedessero, nell'occasione di una nuova formulazione, anche una riprova, prima ed ultima ogni volta, della loro ragione d'essere. Poco importa che questa esigenza di conferma radicale, di rifondazione del principio, sembri accompagnarsi proprio all'implicita certezza di riuscita della conferma. Questa disposizione dualistica rientra nel quadro di un intero atteggiamento intellettuale, proprio del giovane Lukács, fatto di convivenza di polarità concettuali contrapposte, ed alimentato proprio dal gioco dei contrari che si attiva dal loro confronto. La problematica esistenziale dell'esperienza del limite si riversa in soluzione stilistica nel tratto, come si è detto, per più aspetti affrettato della scrittura lukáciana. Ma ciò che all'effetto della lettura appare come il limite di una scrittura dell'immediatezza, è per altro verso il risultato di una esasperazione di ricerca intellettuale, irriducibile alla 'pochezza' della cura scolastica di stesura, secondo un atteggiamento di distacco da questa dimensione bassa della forma, che è direttamente connaturato alla problematica svolta. A considerare nell'insieme del loro arco di svolgimento gli scritti giovanili di Lukács, fino al '18 almeno, è possibile riconoscere una precisa evoluzione di soluzioni formali, in senso stilistico. È significativo peraltro come queste non si presentino tutte rapportabili alle costanti tematiche del suo discorso, svolto in sintonia, e ciò solo in apparente contrasto con quanto appena indicato. Anche negli scritti largamente minori, brevi interventi d'occasione, recensioni, innumerevoli e dispersi nel corso di circa un quindicennio, la tendenza da un lato ad indicare l'enunciazione estrema, ed ottimale perché estrema, del dicibile momentaneo, e dall'altro la volontà di individuare alcune costanti problematiche, comunque valide, di cui ricercare la conferma in nuove formulazioni, si presentano come costanti. Spesso, in questi lavori minori, la scelta di un testo per l'occasione, si giustifica in

relazione al tentativo di avvicinamento, attraverso ricerche altrui, a quelle costanti, e in modo analogo, le considerazioni con cui vengono ricordati e descritti gli autori o le figure di cui Lukács si occupa volta per volta sembrano orientate, paradossalmente, più che a ricostruire un profilo autonomo — per la loro stessa originalità — a verificare come e in quale misura vi si potesse ritrovare una capacità di anticipazione, o compimento, di quelle costanti a cui incessantemente sembra rivolta l'attenzione del giovane Lukács. Questa tensione verso una essenzialità tutta parziale, si conferma anche nella costruzione retorica dei testi. Che si consideri un intervento tra i più brevi, da una delle tante recensioni ad uno di quei necrologi, così tipici, fino ad autorizzare il sospetto che con essi Lukács si arrogasse una sorta di funzione intellettuale nella cultura ungherese del primo novecento, o che, ancora, si osservino le pagine di maggiore impegno, l'incipit presenta, con frequenza troppo alta per poter essere casuale, la costante caratteristica di una perentorietà di enunciato in cui per lo più viene anticipata la tesi autentica su cui si impiegherà il testo. Esempio, in tal senso, l'avvio del necrologio dell'amico Leo Popper²⁷, dove l'aspirazione al compimento dell'intesa tra arte e vita scavalca la dimensione morale del puro « sentimentalismo », subito negato in apertura. Talvolta la perentorietà si unisce ad una sollecitazione provocatoria, con cui la volontà di assunzione di una posizione sembra in realtà sottolineare una presa di distanza. Basta, ancora, aprire le pagine su Dilthey²⁸, uno dei maestri anticipatori, per ritrovare ancora questa tendenza.

Questa tendenza, che vede ancora negli interventi su Gauguin e su Nietzsche il suo primo definirsi, si dispiega integralmente nei saggi di *L'anima e le forme*. Qui, « l'inappellabile rigore di una legge »²⁹ che regola l'organizzarsi di un saggio aziona un processo di costante enunciazione adimostrativa, in cui il riferimento iniziale (il saggio — dice Lukács — muove sempre da « qualcosa che è già stato formato »³⁰) è subito abbandonato

per una soluzione enunciativa autonoma, capace non più di riferimento ad una citazione, ma a quel « sentimento esistenziale più profondo »³¹, che da un lato motiva il saggista, e dall'altro lo sollecita alla realizzazione autonoma di una forma. La scrittura di Lukács diventa così una successione di enunciati, ognuno dei quali ignora semplicemente la necessità di una propria giustificazione chiarificatrice, e mira se mai a giustificarsi attraverso la propria capacità di comprimere nel breve spazio di una articolazione sintattica il più alto grado possibile di significazione. Tra queste punte di significazione il testo si spiana come un mero materiale collettore, brevi pause preparatorie al successivo, più perentorio riproporsi del testo.

È significativo che, pur conservandosi intatte le costanti problematiche, la scrittura di tutta una serie di saggi successivi al '10 modifichi profondamente questo registro di scrittura. Si tratta degli scritti accademici, il cui tenore è in certa misura anticipato da *Il dramma moderno*, o comunque di scritti prevalentemente suggeriti da intenti od occasioni convenzionalmente scientifici. Anche quando la condizione del testo originale rivela una stesura affrettata, come nel caso del saggio sulla teoria della storia letteraria, oppure quando riporta tutte le tracce della improvvisazione, come avviene per quanto rimane della conferenza sulla pittura, la disposizione argomentativa si presenta costante. Lo sforzo sotteso è palesemente rivolto alla massima adeguatezza esplicativa, a fornire una indicazione chiara e distinta, e dall'altro lato gli stessi concetti che, nelle pagine in cui era più diretta la tensione esistenziale, venivano chiusi nella brevità lancinante di una versione allegorica, qui vengono presentati come forme fisse, codificabili quanto meno, se non ancora codificati. Il frequente riferimento ad altri autori, per lo più di quegli stessi anni o di poco anteriori, veri maestri coevi; la connessione, direttamente esplicita o ammessa, delle proprie posizioni con altre già note, indicano qualcosa di simile alla volontà di ricerca di un riconoscimento che faccia seguito alla pro-

pria partecipazione al dibattito contemporaneo. Così la caratteristica del primo modulo di scrittura sembra essere quello della scrittura metaforica, in cui il significato trasferito contiene costantemente al proprio interno uno scarto, indice di quella medesima irraggiungibilità della rappresentazione che insistentemente viene affermata; e, al polo opposto, la disposizione denotativa degli scritti accademici indica esplicitamente, ancora come una propria prescrizione di principio, lo scarto necessariamente implicito nella rappresentazione, nella denotazione stessa, ma poi organizza intorno ai consueti concetti un apparato esplicativo, di inspessimento teorico, ma attraverso il tessuto di relazioni di cui si è detto, piuttosto che di approfondimento definitorio.

II

« Quest'arte è l'arte del passato, l'arte dell'ordine e dei valori, l'arte della costruzione finita »³². Con queste parole il giovane Lukács si riferisce all'impressionismo, in un breve scritto in cui delinea uno schizzo dell'evoluzione compiuta dall'arte a partire dal secolo passato. In definitiva, l'impressionismo che Lukács sembra intendere in queste pagine, secondo un'accezione particolarmente ampia, è ancora un'arte dell'età del liberalismo, in cui il nesso tra soggetto e totalità, seppur frammentario, appare tuttavia compiuto. Come altri rapidi scritti composti fino al '10, anche questo fa da pendant agli scritti maggiori, e funziona come una sorta di excursus storico di riferimento.

Reciprocamente a quanto ancora avviene nella cultura impressionista, la registrazione della caduta dalla pienezza ideologica liberale apre la strada negli scritti giovanili di Lukács all'idea del tragico moderno, ad un gioco dualistico del pensiero, che dalla consapevolezza del presente tragico ricava la tensione della sortita. La conciliazione, trovata da Lukács molti anni dopo, su posizioni successive, tra *Storia e coscienza di classe* da un lato e gli scritti marxisti ortodossi dall'altro, ma comunque sempre lontane da quelle giovanili, offre una modesta anticipazione nella disposizione a conciliare la frattura storica contemplata, e a non fermarsi alla semplice constatazione. L'exasperata tensione offerta dagli scritti contenuti in *L'anima e le forme* accompagna la minuta descrizione dei contorni del baratro con la persuasione sottesa della possibilità di scavalcarlo. È certamente possibi-

le storicizzare questa posizione osservando come essa preceda il grande strappo della prima guerra mondiale, e che lo sguardo con cui contemplare il mondo può ancora essere animato per il giovane Lukács dalla persuasione entusiasticamente ambiziosa di una possibile rifondazione « platonica » della funzione dell'intellettuale. Nel suo atteggiamento è come se la possibilità di riconoscere il crollo del mondo da poco presente fosse consentita, perfino avviata, dalla chiara certezza che tutto può essere guardato di fronte, poiché per tutto ciò che si avvia alla fine è già annunciato dall'angelo della storia il nuovo a venire. Nelle pagine giovanili non sembra mai essere posta in discussione l'alternativa tra civiltà e barbarie, ed il senso del presente non sembra mai accompagnarsi, anche nelle pagine più direttamente dedicate alla registrazione del tragico quotidiano, ad una messa in discussione della alternativa tra civiltà e barbarie. Il presente storico non si definisce in una simile alternativa, e neppure rinvia ad un azzeramento del pensiero a partire dall'abbandono esclusivo dei risultati a cui è giunto nell'elaborazione precedente. La crisi nasce dall'alto, da un punto culminante del pensiero, e si distende nella fine di un dire che si è espresso fino alla sua possibilità ultima, ma che non ha perduto per ciò solo la facoltà del dire. Non è il pensiero in quanto tale, ma la sua forma storica ad essere caduta, ed è a questa condizione che va posto rimedio. Come avviene nell'insieme della cultura mitteleuropea, che raccoglie e muove tutte le istanze della cultura d'avanguardia dall'interno di quella cultura che cede al progredire del tempo, vale a dire proprio dal versante di idee a cui l'avanguardia si contrappone, anche Lukács prende contatto con la necessità del nuovo dopo avere colto le formulazioni estreme dell'immediato passato, erede, come è, del percorso temporalmente appena negato. È da questa posizione, e dalla vastità dell'orizzonte acquisito, che si rivolge al nuovo.

Tale disposizione, e la fusione in essa della dimensione estetica con quella esistenziale, comportano nel giovane

Lukács lo svilupparsi di una sorta di esasperata attenzione formale. Dietro questa lente, la dissoluzione delle forme ottocentesche comporta per lui l'interrogativo immediato di una possibile natura formale di tale processo. Per lui l'interruzione del divenire storico espresso nelle forme note può, e forse perfino deve, per necessità storica, implicare il conferimento di un ordine agli oggetti, confusamente rovesciati nella disposizione astratta del presente immediato come se fossero gli elementi di un quadro di Kandinskij. Questa posizione entusiastica risolve ormai evidentemente la problematica avanguardistica nella sua essenza, e spinge il giovane Lukács verso un proposito di soluzione, privo alle spalle di incertezze e ripensamenti, come se non avvertisse nella frattura implicata dalla negazione avanguardistica il senso dell'interruzione, con i bui ed i silenzi che vi si accompagnano.

L'immagine del tragico moderno, il fantasma della morte di una forma storica della civiltà, la nuova forma del saggio, e dell'istante, si dispongono come nuovi oggetti, trasferiti al presente dal tempo e dalla moda: senza impedimenti o dubbi, vengono disposti davanti a sé da una mano sicura, stanca del vecchio intarsio ottocentesco, attentamente appreso, ed allenata nel tatto da una consuetudine di frequentazione con ciò che può ormai solo definire il senso della forma.

Il passo sopra ricordato da *La cultura estetica*, indicando il carattere di totalità racchiuso nell'opera d'arte liberale, lascia implicito un aspetto che al contrario viene elaborato nelle pagine dell'estetica giovanile. Si tratta del rapporto tra autore e fruitore, rapporto che in un breve saggio raccolto in *Cultura estetica* viene compreso nell'idea di « io sovrano »³³.

Infatti, il rapporto fra autore e fruitore implicato nell'opera d'arte ottocentesca sottende un universo d'intesa coerente. Entrambe le parti conoscono le regole del gio-

co, almeno in quanto queste sono stabilite *da prima*, e universalmente accolte. Per questa condizione privilegiata, quella che è nota come la norma da seguire è nota anche per chi voglia trasgredire. Questa intesa presenta una connotazione autenticamente universale, proprio in quanto la sua consistenza si conserva immutata, sia che venga valutata in positivo che in negativo.

Va da sé ormai che l'opera d'arte d'avanguardia rende del tutto problematico il rapporto di fruizione. Ciò non arricchisce soltanto le possibilità offerte a ognuna delle due parti, e in specie al fruitore, ma getta una luce particolare sulla persistente ostinazione da parte dei principali testi teorici dell'avanguardia primonovecentesca, a trattare, direttamente o meno, il problema della fruizione dell'opera d'arte. Questa insistenza rivela già di per sé la consapevolezza di un problema, del resto generalmente riconosciuto all'interno degli stessi testi, e cioè che un universo preliminare di intesa sul contenuto dell'opera d'arte non si dà al presente. La sola possibilità di comprensione consentita è di ordine formale, nel senso che entrambe le parti possono autonomamente disporsi, ciascuna per sé, ad una condizione di esistenza dell'opera d'arte e quindi a una condizione di rapporto tra soggettività di creazione o di fruizione, nella quale ognuna delle parti è autenticata a elaborare un conferimento di contenuto.

Questa novità nel processo di fruizione ripropone sotto una linea particolare il problema della soggettività, nel senso che le possibilità di conferimento di contenuto offerte, al fruitore in particolare, sono altrettante facoltà di oggettivazione di una sua funzione soggettiva³⁴.

Nel giovane Lukács la centralità della problematica di fruizione è svolta intorno al presupposto estetico dell'opera d'arte, come testimoniano gli scritti estetici. Occorre in proposito considerare almeno due aspetti: il primo riguarda il rilievo conferito alle possibilità di affermazione soggettive (con tutte le contraddizioni proprie dell'idea avanguardistica di soggettività del fruitore). Esempiare in tal senso la somma di indicazioni che deriva dai

criteri costruttivi dei saggi di *L'anima e le forme*. Qui, quella che una dialettica ermeneutica tra oggettività ed arbitrarietà di interpretazione non potrebbe intendere che come totale e assoluta prevaricazione del soggetto fruitore sull'autore, e perfino sul testo, coincide in realtà con una registrazione assolutamente consapevole, e consapevolmente conseguente, della persuasione e finalità insieme espresse da Schönberg in musica e Kandinskij in pittura, secondo una concezione per cui l'arte è « impuissante à *exprimer* quoi que ce soit »³⁵.

Questa scelta avanguardistica è vissuta da Lukács più ancora che come condizione storicamente data, e come tale necessaria, come caduta di forma, e anche secondo questa ottica specifica si arriva a comprendere il rilievo assegnato al fruitore come assoluto conferitore di senso all'opera d'arte, come suo possibile conferitore di forma. Certo Lukács registra, insieme alla caduta di senso nell'opera d'arte, anche il crollo di una ideologia oggettivamente rilevante, e strutturante. La caduta della forma è infatti un processo unico, rilevante tanto dal punto di vista estetico come da quello esistenziale. Ma con ciò ci si introduce al secondo aspetto sopra anticipato: di fronte alla dimensione totale del crollo storico della forma, il ruolo di fruizione deborda dall'ambito estetico, e si pone a presupposto assoluto di conferimento di senso all'opera d'arte, almeno tanto quanto funziona come conferimento di soggettività assoluta al soggetto. Al compimento formale del processo di fruizione non corrisponde il realizzarsi una finalità meramente estetica, ma si definisce piuttosto il senso di quella filosofia senza attributi che costituisce la sortita soggettiva, per il giovane Lukács, sola e assoluta, dalla condizione di alienazione storica. È significativo che questa affermazione dell'unicità dell'elaborazione intellettuale in una sola forma di riflessione filosofica si espliciti in un ambito tematico proprio dell'avanguardia. Se così non fosse, il giovane Lukács sarebbe veramente quel nostalgico rielaboratore di aspirazioni elitarie e passate che certe letture hanno presentato. In effetti, l'affermazione dell'unicità della filosofia e in-

sieme della sua priorità valgono a definire nello stesso tempo, sulla scia dell'insegnamento di tutta una tradizione che da Dilthey a Simmel lo sollecita in tal senso, una vera e propria funzione sociale della filosofia. Il problema pregiudiziale coinvolto in questo modo, riguarda la dialettica sulla autonomia dell'arte e dell'elaborazione intellettuale. Quanto alla soluzione lukáciana, il carattere elitario della sua creatura filosofica si presenta ben distinto da un ruolo sociale di stampo genericamente aristocratico. La natura elitaria dell'artista e del filosofo si presenta, negli anni in cui il giovane Lukács ne scrive, come un tema tanto ricorrente quanto sfumato. Nell'insieme sembra agevole ricondurre questo tema al motivo della rifondazione del mondo e dell'« uomo nuovo » che attraversa i movimenti artistici primonovecenteschi come un topos inquieto e confuso, non meno radicale che, spesso, rarefatto nelle motivazioni. Come esemplifica un movimento lontano dalla sensibilità lukáciana, un modello limite delle nuove tendenze storiche, il primo futurismo marinettiano ³⁶, la soluzione prevalente consiste nell'indicare nell'artista l'anticipazione, più o meno compiuta, del nuovo « tipo umano ». Negli entusiastici programmi futuristi, un mondo ormai arrivato alla modellazione tecnologica trova nel futurista la tipizzazione, elitaria al presente, ma già predisposta alla massificazione, dell'uomo tecnologico. Altrove, come nell'inquietudine nichilista di area espressionista o nella *décadence* mitteleuropea, l'esemplarità dell'artista vale invece, o anche, in negativo, in quanto esprime uno stato di resa di fronte al progredire del tempo, che sarà, proprio di lì a poco, nella profezia di questo modello, di tutti. Il ruolo dell'intellettuale schizzato da Lukács nelle pagine sul saggio non sembra scostarsi di molto dalle possibilità espresse in questi esempi appena ricordati. Più che al grande soggetto incombente sull'istanza d'avanguardia rivolta al nuovo, il mondo della tecnologia e dell'economia imperialista, la sua attenzione sembra rivolta alla consapevolezza del baratro della crisi, ma il suo ideale, per così dire, autobiografico, di intellettuale è di

per sé una proposta di sortita dalla crisi. Ancora, e significativamente, il modello avanguardista di intellettuale contiene già di per sé, nell'autonomia della sua definizione come tale, anche la sua funzione sociale. Ora il tratto elitario nel giovane Lukács è secondario in realtà al fatto che egli si pone, sia pure con linguaggio differenziato, problemi di ordine teorico, in linea col flusso dell'avanguardia artistica, e ricerca la loro soluzione; e con ciò si spiega il carattere « anonimo », perché teorico, delle sue enunciazioni, che lo portano a identificare la funzione sociale dell'intellettuale (e quindi della filosofia), nella mera funzione intellettuale, considerata in quanto tale, e per la sua implicita socialità. Non si tratta né di un gioco simulato di distacco dalla realtà, né tanto meno di un gioco di dialettica verbale, ma della corrispondenza ad un orientamento storico, ben realizzato dalla cultura d'avanguardia ³⁷.

Non diversamente da questo orientamento, Lukács rimane nella consapevolezza di una espropriazione soggettiva che può risolversi soltanto nell'anonimato di una soggettività interamente socializzata, che non avrà, come per il passato, principi definitivi a cui adeguarsi, e su cui strutturarsi nell'individualità, ma solo norme funzionali. Come l'opera d'arte d'avanguardia, perdendo ormai l'antica forma ottocentesca, si instaura in un disordine formale in cui non sarà più possibile riconoscere un singolo enunciato informativo, ma da cui saranno ricavabili al più forme funzionali, forme contenutisticamente riempibili nell'assoluta arbitrarietà, così l'etica a cui Lukács sembra spesso rinviare è quella, nel medesimo senso « formale » del gesto kierkegaardiano e non certo un'etica di principi ³⁸.

In effetti, la gratuità del gesto, il valore dell'istante ecc., sono forme eticamente vuote, funzioni, suoni e colori puri, esempi di un'ineludibile etica « formale », per i quali sembrano valere molte delle considerazioni generali indicate da Klee e da Kandinskij sulle forme e sui colori.

Il carattere elitario attribuibile al giovane Lukács non è

dunque conforme all'idea di inimitabilità dell'autore ottocentesco. Il prevalere della teoria e della filosofia tout court fa del suo modello di intellettuale qualcosa di diverso dal dandy, figura a cui potrebbe farlo avvicinare la lettura isolata di *L'anima e le forme*³⁹.

Azzerato in una condizione di alienazione storica, il soggetto può riscattarsi con una realizzazione di sé nella forma, che lo rende non meno essere sociale, socialmente determinato, proprio nella sua consistenza in forma storicamente riconosciuta.

Tra questi due poli, l'individualità concreta del soggetto se acquista rilievo, un rilievo perfino funzionalmente nodale, lo fa come residuo soggettivo, entità meramente inidentificabile, in quanto il suo presente non si discosta da quello di una identità defraudata dalla compiutezza liberale, la cui forma è caduta a semplice « materia » da plasmare, se visto in relazione al suo divenire. Lukács dice ben poco delle possibili connotazioni delle forme future possibili. Il suo futuro storico sarà, come sappiamo, il marxismo, ma si tratterà allora, per lui, di acquisire una identità volontariamente povera di stile. La sua preoccupazione è al momento di fornire una definizione adeguata dell'idea di forma. Lo farà in più luoghi, e nel saggio sul saggio chiarirà che la sua realizzazione coinciderebbe per il soggetto (il saggista, l'artista, l'intellettuale tout court) con il punto più altro della sua identificazione con il reale. Ma un soggetto così ben realizzato nell'altre non è per sé meno che pour l'autre. Si ripropone qui la dialettica dell'alienazione, almeno in quanto, fin dalla sua origine illuministica, la definizione del soggetto non riesce a sfuggire alla dialettica tra morale e identità.

Si può dunque affermare che l'individualismo posto dal giovane Lukács a premessa della sua filosofia della storia fa tuttuno, in prospettiva, con il protagonismo individualistico così in voga nei movimenti dell'avanguardia

primonovecentesca. In essi, alla crucialità funzionale di questo atteggiamento, fa riscontro un'impersonalità del tutto nuova, tanto nel risultato dell'opera d'arte che nella modalità della sua realizzazione, che da conseguenza di un gesto creativo va sempre più definendosi come risultato di un processo di produzione. Nel detto di Braque sulla difficoltà di distinguere i propri quadri in certi anni da quelli dello stesso periodo di Picasso; nell'entusiasmo tecnologico dei futuristi come nella problematica espressionista sul materiale, risiede un'attenzione inedita per le possibilità di un'arte impersonale, nei presupposti artistici come nei processi costruttivi, il cui risultato, l'opera d'arte, nasconde l'autore, lo presenta in un potenziale anonimo, piuttosto che presentarlo in inimitabili e differenziate, personali caratteristiche d'autore.

In Lukács, come mostra una elaborazione dei suoi enunciati, l'identificazione del saggio con l'opera d'arte fa tuttuno con quella tra intellettuale, filosofo e artista. In lui quella specie particolare di opera d'arte che è il saggio risulta ancora strettamente legata all'individuazione del suo autore, ma la freddezza della natura teorica dell'enunciato va a corrispondere a quell'area di anonimato, di neutralità oggettiva o di condizionamento del mezzo che per altri sarà conferito dal modo di produzione o dal materiale di produzione.

Ed anche l'individualismo lukáciano non è meno portatore di anonimato soggettivo. Il suo rilievo vale in tutto, ma solo, l'arco dell'elaborazione negativa, fino a quando la tematica posta in questione rimane nell'ambito dell'assenza. Ed opera per condizionamento negativo, o per reversibilità, nel determinare invece il carattere universale dell'enunciato. Tra l'individualità dell'enunciatore e l'anonimato dell'enunciato si dispiega la dialettica storica tra fine e rifondazione. La morte di una forma di soggettività non prelude alla presupposizione di una soggettività fondante, ma alla ricerca di una norma oggettiva disponibile di rifondazione di una nuova forma di soggettività.

III

La poetizzazione della propria vita operata da Lukács sulla falsariga del processo indicato in Kierkegaard⁴⁰, è a ben vedere, una poetizzazione della vita in quanto tale; alle sue spalle infatti presenta due fondamentali enunciati sulla vita, che lo stesso Lukács, molti anni dopo, ricorderà, riprendendoli esplicitamente da Simmel. Da un lato la vita è il solo punto d'origine di ogni riflessione possibile⁴¹; dall'altro l'assunzione a momento d'avvio della vita porta a condurre il discorso su di sé come solo discorso possibile⁴². Dal secondo enunciato consegue una prescrizione che, per quanto arbitraria, o quanto meno non unica possibile, passa direttamente nel piano dei presupposti del giovane Lukács: si tratta della concezione della vita come itinerario dal contingente all'assoluto, dal quotidiano alla totalità; da qui deriva il processo di tipizzazione, di stampo espressionista, compiuto da Lukács, ed ancora consegue il suo costante riferimento all'idea di forma come totalità inespressa, e da avvicinare.

I testi di *L'anima e le forme* sono ricchi di indicazioni circa la consistenza di questo processo: « Kassner è un critico sovrano ... positivo ... il mal riuscito non gli interessa ... è capace di *non* vedere le cose con tanta forza... »⁴³, « solo il gesto esprime la vita ... [e] Kierkegaard ... ha costruito la sua vita su un gesto ..., proprio lui, che vide più acutamente di tutti l'infinita molteplicità ... Kierkegaard è un Socrate ... »⁴⁴; « il poeta è il solo vero uomo, ...[e] Novalis è l'unico vero poeta »⁴⁵.

E, ancora, il « metodo » riconosciuto da Lukács in Sim-

mel, e con il quale Simmel « leggerebbe » Goethe e Kant, Michelangelo e Rembrandt, replica nella sostanza quello con cui Lukács stesso legge Novalis, Storm e George. Come dietro a Kierkegaard vediamo Lukács, nella sua indicazione del metodo simmeliano è possibile riconoscere il modo in cui Simmel è letto da Lukács. È anzi quest'ultimo metodo a rendere tangibile il primo, facendolo apparire quasi una mimesi, e portando infine a pensare che questo aspetto particolare dell'atteggiamento di Simmel sia colto da Lukács tanto per averlo realmente appreso da lui quanto per averlo ritrovato in se stesso: « Il modo in cui Simmel intende Goethe e Kant, Michelangelo, Rembrandt e Rodin, non è né quello dello storico, che li inserisce in una continuità di sviluppo temporale o li considera come figure di una determinata epoca, né quello del sistematico che smembra la loro opera separata da ogni temporalità nella sua normatività aprioristica, bensì quello del filosofo della storia per il quale ognuna di queste grandi figure è contemporaneamente qualcosa di unico — irripetibile — e una categoria aprioristica. L'impressionismo di Simmel vede in ciascuno di questi genii una possibilità determinata — eterna e aprioristica — tra le prese di posizione per la totalità della vita: il suo pluralismo non si rapporta soltanto alle singole modalità di posizione ma anche alle realizzazioni individuali all'interno di ogni tipo di posizione. L'immagine del mondo di Goethe è distinta da quella di Kant in modo così aprioristico e necessario, come l'organizzazione concettuale della storia è distinta da quella delle scienze naturali. Ma poiché l'impressionismo di Simmel è un impressionismo genuinamente e profondamente filosofico, ciascuna di queste immagini del mondo diviene qualcosa di assoluto »⁴⁶.

Il valore assoluto attribuito « impressionisticamente » da Simmel alle figure da lui considerate corrisponde fin troppo evidentemente all'esemplarità, alla tipicità espressionista con cui ogni figura presa in esame da Lukács diviene momento sintetico, categoria di vita. Il neokantismo di Simmel, per cui il sistema critico viene trasferi-

to dall'ambito meramente gnoseologico (poiché così Simmel legge Kant) a quello storico-sociale⁴⁷, in Lukács si accentua fino a perdere la traccia di un nesso originario, possibile storicamente e teoricamente fondante.

A questo scarto tra la posizione di Lukács e quella di Simmel si affianca una comune valutazione del problema dell'alienazione storica, considerato peraltro nuovamente secondo uno scarto di prospettiva, che può ancora essere considerato una esasperazione della posizione di Simmel da parte di Lukács. Se infatti l'alienazione storica nella quale Simmel riconosce la condizione di vita del mondo circostante — come è esemplato soprattutto in *Philosophie des Geldes* — si compie nella frattura tra le connotazioni possibili dell'io e la totalità del mondo, con cui l'io non può più stabilire una relazione, in quanto le categorie storiche che fissano questo rapporto prescindono dai tratti della soggettività, (« Il contenuto oggettivo della vita, — egli afferma —, diventa sempre più oggettivo e impersonale affinché il suo residuo, di cui non si può fare una cosa, diventi tanto più personale, una tanto più incontestabile peculiarità dell'io »⁴⁸) la posizione di Lukács presuppone il radicamento storico di questa frattura, e la sua fissazione all'interno dell'io stesso: « noi non siamo affatto Io;..., ma noi possiamo e dobbiamo diventare Io, noi siamo semi che diventano Io »⁴⁹.

Questa esasperazione contiene il germe del rovesciamento. I passi di Simmel appena ricordati riconducono ad un'idea della coscienza come unico possibile momento d'avvio, mentre nella posizione di Lukács l'io costituisce una entità finale di possibile raggiungimento. In Simmel l'alienazione storica sembra divenire un presupposto costitutivo dell'io, per cui il denaro può essere detto « la salvaguardia dell'interiorità, che ora si può costituire più che mai nei suoi confini »⁵⁰.

Al contrario, l'« arte del vivere » diventa nelle pagine di *L'anima e le forme* « la ricerca ... del proprio Io », ed offre dell'io l'immagine di conclusione di una « ricer-

ca di un ordine », composizione del più disperso molteplice esistenziale⁵¹.

In definitiva Lukács sembra in certo modo anticipare la sostanza dell'atteggiamento assunto da Simmel nel suo ultimo periodo, quando la sua osservazione si rivolse all'orizzonte della crisi della civiltà contemporanea⁵². Questa condizione di crisi intesa come irrimediabilmente data è ciò che più caratterizza la posizione del giovane Lukács, differenziandolo peraltro, con una posizione di accentuazione estrema, che assume perfino il sapore dello scavalcamento, rispetto alle posizioni dei suoi maestri, di Simmel, evidentemente, come di quella linea di tradizione che, sulla scia di Dilthey, poneva la coscienza al centro della propria problematica filosofica⁵³.

Negli stessi anni in cui il giovane Lukács elaborava una posizione teoretica di identificazione di estetica e filosofia della storia, Georg Simmel andava preparando un'opera in cui si ritrova una forma di giustificazione di tale identificazione.

Scrivendo Simmel: « Se si cerca un fatto fondamentale, che possa valere come universale presupposto di ogni esperienza e di ogni prassi, di ogni speculazione del pensiero e di ogni gioia e affanno della vita, esso potrebbe forse esprimersi in questa formula: io ed il mondo »⁵⁴. La problematicità di questo rapporto, svolto da Simmel in modo talvolta illuminante per la comprensione del giovane Lukács, va ad esprimere tanto una visione del mondo inteso nel suo divenire storico, che la definizione di un atteggiamento da assumere *nel* mondo e nei suoi confronti. Visione storicofilosofica ed atteggiamento esistenziale dell'esteta trovano dunque una giustificazione comune ed un unico fondamento, così come « speculazione di pensiero » da un lato ed « esperienza e ... prassi » dall'altro non presentano nulla della divaricazione dicotomica, ma si offrono piuttosto come risvolti comuni di un unico dato teoretico. Questo secondo accostamento è particolarmente interessante per il discorso tentato sin qui, e in particolare sembra autorizzare l'accostamento avviato tra pensiero ed esistenza, tra saggio e

diario, tra speculazione e vicenda biografica, nella presupposizione di una adozione da parte del giovane Lukács di questo precetto simmeliano. Questo enunciato non spiega infatti soltanto il momento unitario d'avvio del giovane Lukács, ma descrive anche il funzionamento, per così dire, del sistema giovanile lukáciano. Occorre tuttavia considerare come ciò che per Simmel si presenta come prescrizione teorica, in Lukács appare come un dato teorico acquisito, che per il solo fatto di non richiedere argomentazioni di sé, a base di una propria giustificazione, diviene un principio dell'operare. Solo seguendo una simile linea di continuità si ricavano infatti tanto l'elemento di affinità che lo svolgimento di distinzione tra questo passo simmeliano e l'atteggiamento del giovane Lukács: è seguendo questo profilo infatti che si ricostruisce il doppio binario di linguaggio impiegato dai due. In sostanza, Simmel tratta il proprio tema in chiave di quella che Lukács chiama gnoseologia dell'esistenza, con una fisionomia di discorso sostanzialmente conoscitiva, mentre Lukács sembra avere gli stessi enunciati alle spalle, sembra seguirli e, in certo modo applicarli. Così, quanto Simmel scrive nel proprio linguaggio, viene direttamente ed esattamente riprodotto nel diverso registro del linguaggio lukáciano: le indicazioni di valore gnoseologico di Simmel divengono considerazioni storiche, animate nell'ordine dell'esistenziale, come nel passo che definisce l'imperfezione originaria del rapporto soggetto-oggetto. « Ma, come non poteva essere considerato come un fatto immediato della coscienza quel fatto fondamentale e, per così dire, unipolare dell'esistenza, di cui trattò il capitolo precedente e che può formularsi nel giudizio che il mondo è, neppure può considerarsi come esistente a priori nella coscienza umana quest'altro fatto bipolare »⁵⁵.

Qui Simmel introduce una problematica di giustificazione del nesso soggetto-oggetto, mentre l'assenza di un nesso immediato di coscienza costituisce per Lukács condizione data, secondo un rilievo personale e storico. Allo stesso modo, « il lungo lavoro spirituale, [per

cui] il veggente e l'ascoltante siano un soggetto, e che il mondo così appreso sia un inferno e che l'essere esistente, astrazione fatta da tal carattere soggettivo, posseda anche un carattere d'autonomia »⁵⁶, significa il processo di riappropriazione di significato storico da parte di un mondo che di fronte all'immagine storica del presente appare come « dato dei sensi, della vista e dell'udito, esiste come contenuto, come mondo »⁵⁷. E l'infanzia evocata da Simmel si riappropria in pieno in Lukács di quel significato di 'infanzia del mondo' appena accennato nelle pagine del maestro.

Tra la prescrizione gnoseologica di Simmel e quella storica di Lukács si ha tuttavia un punto di cesura esplicito (« Questa separazione, questo prospettarsi nuovo e ricco di differenziazioni degli eventi del mondo, non sorge naturalmente, in un determinato momento storico per fissarsi per sempre »⁵⁸) ed anzi Simmel avanza, se si osserva lo sviluppo di questo punto, proprio una identificazione tra io individuale e io storico, autenticando in tal modo quella proiezione di sé nel mondo che fonda l'atteggiamento lukácsiano, e dimostrandosi peraltro un ulteriore momento di raccordo tra Lukács e la tradizione che muoveva da Dilthey. Su questo punto si ha dunque la cesura tra la posizione di Simmel e quella di Lukács, che peraltro, per impiegare le parole del primo, riproducono la situazione esistente tra « il problema del sapere e quello dell'essere »⁵⁹. Nel fatto stesso che il maestro preveda l'esistenza dei due momenti si ricava un'implicita conferma di una quanto meno possibile coesione 'originaria' della posizione di Lukács con quella di Simmel.

Va da sé a questo punto che la scelta di Lukács va a privilegiare il secondo momento tra quelli ricordati dall'ultimo brano simmeliano ricordato, cioè il momento della scelta esistenziale, ma è significativo che questa opzione si attui nella ricomprensione del primo: la scelta lukácsiana è di un « atteggiamento » (« lo stato d'animo posto al centro », come recita un passo chiave)⁶⁰ da assumere nei confronti della vita, e ciò consente di

acquisire una conoscenza degli oggetti capace di colmare le esigenze di vita, nell'arco dalla contemplazione alla prassi (« esistono forse due tipi di uomini rappresentativi. Il primo osserva la propria epoca ...; l'altro s'impegna a fondo in ogni battaglia »⁶¹, detto ad apertura del saggio su Strindberg, con le argomentazioni che seguono).

Il saggio *Osservazioni sulla teoria della storia letteraria* contiene un riferimento a Simmel che, al di là dell'apparente occasionalità, riprende quello che doveva essere un punto fermo dell'acquisizione di Simmel da parte del giovane Lukács: « è qui la prima unificazione decisamente importante delle categorie estetiche e sociologiche. La sociologia, come scienza delle *Formen der Vergesellschaftung*, secondo Simmel, determina nella sensibilità e nella mentalità degli uomini, nei loro rapporti reciproci, ecc., la maniera dei tempi, degli accenti, dei ritmi istituita dalle loro relazioni economiche e sociali, definisce cioè come gli elementi sensibili e non sensibili, le certezze e le incertezze alternino e collochino i loro poli; in una parola tutto ciò che il marxismo di solito chiama ideologia e ciò che abbiamo conosciuto come vita da prendere in considerazione per la letteratura. E che una tale sociologia — sebbene ce ne sia poca — non sia utopia è provato appunto dalle opere sociologiche di Simmel, in primo luogo *Philosophie des Geldes* »⁶². Questo riferimento, a ben vedere, colma lo spazio che intercorre tra prassi e speculazione, fornendo una indicazione su di un modo di unificazione delle diverse manifestazioni storico-culturali in un'unica prospettiva, che solo semplicisticamente si potrebbe definire sociale, e che in realtà pretende il coinvolgimento della totalità del reale storico, attraverso un processo di unificazione dei fenomeni in forme storiche. In quanto « valutazione della vita »⁶³, la forma raccoglie i diversi fenomeni attraverso accostamenti per analogia, per conformità

strutturali evolutive, e in tal senso il riferimento a *Philosophie des Geldes*, nel passo citato, è particolarmente significativo. L'opera di Simmel indicata come primo e miglior esempio di una scienza delle *Formen der Vergesellschaftung*, viene richiamata nel metodo dalle osservazioni su Simmel contenute nel necrologio lukáciano, dove, nella definizione dell'impressionismo di Simmel, Lukács vuole rimanere fedele al gioco delle corrispondenze e dei parallelismi storici così tipici di un'opera come *Philosophie des Geldes*. Come gli accostamenti tra l'evolversi storico della considerazione del denaro e la mentalità storica corrispondente, e più ancora le coincidenze strutturali tra idea del denaro e istituzioni, denaro e produrre, denaro, libertà e personalità, denaro e alienazione storica, denaro e intelligenza del tempo, si riconoscono in un'identità formale (del tipo: « Il dominio del denaro è l'applicazione alla società dello schematismo calcolatore e misuratore regolante i procedimenti dell'intelligenza moderna. "Le funzioni spirituali col cui sussidio la nuova era contempla il mondo ... e regola le proprie intime — individuali e sociali — relazioni, si è potuto qualificarle come calcolatrici. Il loro ideale conoscitivo è di comprendere il mondo come un gran saggio di calcolo, di stringere processi e le determinazioni qualitative delle cose in un sistema di numeri e Kant crede di trovare nelle scienze naturali tanta scienza quant'è la loro formulabilità in termini matematici" »⁶⁴), così anche la ricomposizione dell'unità simbolista tra arte e filosofia si attua per Lukács in un'intesa formale (« sensibilità ... forme nuove ... »). È una pura conseguenza, a questo punto, l'affermazione secondo cui in ogni grande figura di filosofo « l'impressionismo di Simmel vede ... una possibilità determinata — eterna e aprioristica — tra le prese di posizione nella totalità della vita »⁶⁵. Questo apprendimento di un metodo formale da parte del giovane Lukács si ritrova ulteriormente nella traduzione di un precetto simmeliano riguardante il rapporto soggetto-oggetto. Dopo una disamina delle diverse soluzioni al problema che richiama le considerazioni più so-

pra condotte a proposito per pericolo solipsistico, Simmel osserva: « La struttura del nostro conoscere, per cui ci è comprensibile una produzione solo per la concomitanza di più fattori e non per l'assoluta unità di uno solo, si riconduce forse al fatto della bisessualità che condiziona tutta la nostra vita, che profonda la sua forma in tutta la nostra natura, facendo così del dualismo lo schema fondamentale anche degli ordini spirituali »⁶⁶. Si tratta di un'indicazione preliminare già di per sé significativa a proposito del giovane Lukács, ma ancor più rilevante per le considerazioni che le conseguono « Ma sopra la necessità del "secondo" elemento, sopra il pluralismo, per così dire, organico della nostra natura intellettuale, s'eleva di nuovo sempre il bisogno di unità che non dà pace sino a che l'estrema distinzione non sia risolta in un solo Primo ed Unico. Ma appena la speculazione ha raggiunto questa Unità assoluta essa scopre inevitabilmente la sua incapacità a creare l'innegabile varietà del mondo concreto, e deve cercar di trovare o di introdurre un altro elemento che fecondi quella o sia da quella fecondato. Questo avvicinarsi in noi della tendenza monistica e di quella dualistica, ognuna delle quali è spinta verso l'altra, senza che questa la possa completamente sostituire, è la trama profonda dell'evoluzione del pensiero, sia nel singolo filosofo, sia nella storia dello spirito filosofico, o forse anche dello spirito in generale »⁶⁷.

Questa dialettica del due e dell'uno, elaborata da Simmel in una prospettiva gnoseologica, appare nelle pagine di Lukács una sorta di presupposto concettuale, e, significativamente si traduce nello stesso processo formale di elaborazione del pensiero. Questo particolare è tanto più evidente, quanto più si avvicinano testi di diretta enunciazione. Ancora una volta i saggi di *L'anima e le forme* risultano i più significativi: vi si ritrova una sorta di costante dualistica di procedimento del pensiero, così netta e perentoria da divenire anche una caratteristica del prodursi del pensiero.

Ciò non è vero solo nell'elaborazione delle principali

categorie del discorso (arte-vita, caos e forma, o, più strettamente, disincantamento ed esperienza del limite, platonico-poetico, ecc.) che da un fondamentale impianto binario di pensiero escludono la eventualità di soluzioni intermedie, e propongono il tipico procedere per estremi lukáciani, ma anche nei dettagli dell'elaborazione concettuale.

La realtà che fa da sfondo al tutto è scissa, ma quando si presenta secondo un'immagine unitaria va scomposta per divenire conoscibile; e così la « realtà dell'anima » non esiste se non nei due volti della « vita » e del « vivere »⁶⁸, l'esperienza si esercita solo come armonia di opposizioni, senza cui sarebbe sfinge silenziosa⁶⁹. L'uno deve sempre trasformarsi in due per divenire discorso, e a volte il dualismo diviene vera e propria forma di produzione di linguaggio: « La poesia ha la sua etica, e la morale ha la sua poesia »⁷⁰; nessun passo forse indica meglio di questo il gioco speculare in cui si elaborato costantemente le posizioni di Lukács. Qui evidentemente la divaricazione binaria si esprime nella complementarietà di due elementi che si alimentano a vicenda.

Tutto il pensiero giovanile di Lukács, attraversato nel filo di una sola linea di pensiero, si rivelerebbe una ininterrotta successione di contrapposizioni binarie, in cui un elemento, appena indicato, indica il suo diverso per produrre una conciliazione, che poi si rivela solo momentanea, una unità che appartiene all'evocazione di un nuovo contrario, con cui a sua volta si riapre la fila del due. Un solo avvio d'esempio: « Dalla casualità alla necessità, questo è il percorso di ogni uomo problematico, questa è la meta, dove tutto diventa necessario »⁷¹ ecc. ma « questo senso della necessità ... è un senso immotivato, che scavalca tutte le motivazioni dell'esistenza empirica »⁷².

Allo stesso modo: il « realismo » tragico non è altro che la metafisica « esperienza mistico-tragica dell'essenzialità »⁷³ l'istanza conoscitiva si congiunge con quella on-

tologica, anzi si realizza in essa". La "verità" è [insieme] una fine ed un inizio »⁷⁴.

Il giovane Lukács pratica tutte le possibili varianti dell'uno e del due, passando dall'identificazione dei contrari alla complementarietà degli elementi opposti, o attraverso il semplice gioco delle parti contrapposte, ma è fondamentale che non esca mai da questo gioco binario. Quando Lukács si chiede quale sia l'interrogativo posto da un dato, questo si risolve nelle presentazioni dell'altro dal dato⁷⁵ o nella sua scomposizione in due (« Il problema delle possibilità, della tragedia, è il problema (a) dell'essere e (b) dell'essenza »)⁷⁶.

Lo stesso « irriducibile dualismo » attribuito da Lukács agli eroi tragici realizza la forma del procedimento del suo pensiero, ed altre volte si rivela convincimento tematico, per cui la tragedia diviene dialogo a due: « Nel dramma c'è sempre uno che parla e l'altro che risponde, (la sua tecnica riflette totalmente la sua intima essenza) »⁷⁷ o massima di principio, riecheggiante quasi alla lettera le parole di Simmel: « Gli uomini odiano l'univocità e la temono »⁷⁸ opportunamente tradotte nell'ambito esistenziale.

L'ossessione della differenza e del due è così sostanziale e così capillare insieme che interi passi vi si strutturano, raccogliendosi nel gioco delle loro combinazioni nel breve spazio di poche righe: « Ecco il punto in cui la strada di Goethe e quella dei romantici divergono. Ambedue cercano l'equilibrio delle stesse forze contrastanti, ma i romantici vogliono qualcosa in cui l'armonia non rappresenti una condizione di indebolimento delle energie. Il loro individualismo è più rigido e capriccioso, più consapevole e drastico di quello di Goethe, essi però, proprio poiché lo spingono alle estreme conseguenze, vogliono raggiungere l'armonia definitiva »⁷⁹.

Qui, come altrove, perfino l'aggettivazione rispetta nell'andamento endiadico la disposizione a due, come mostra anche la lettura del testo originale.

Note

1. *Introduzione alla seconda edizione (1928)*, in *Tutti gli scritti, Punto e linea nel piano, Articoli teorici, corsi inediti al Bauhaus*, Milano, 1972.

2. Nell'avvio della prima parte di questo volume.

3. Cfr. *Félnék az egészségtől*, in *Iffükori muvek (1902-1918)*, Budapest, 1977, p. 442.

4. Ci si riferisce qui in particolare alle pagine dedicate da Lukács alle caratteristiche generali della cultura primonovecentesca, in *La distruzione della ragione*, cit., pp. 30-33 e 403-61.

5. « Nella pubblicistica filosofica e in generale nella letteratura critica il «trattato» contrasta col «saggio». Al trattato non si addice la polemica, ma l'esposizione positiva, scolastica senza complicazioni umorali. Esso può contenere anche delle parti critiche e distruttive, ma allora in forma di confutazione e non di stroncatura. In ogni caso la confutazione deve sempre precedere la conclusione di un trattato, proprio perché la risultante si compone anche di ciò che esclude e che funge da rinforzo argomentativo. Questo fa sì che un trattato ben-formato non possa procedere dal certo al problematico, anche se tali possono benissimo essere certe fasi transitorie e argomentativamente non-indipendenti del discorso complessivo, ma debba ritornare alla fine sulla nota dominante che soverchia ogni dubbio e non ammetta al di là di sé altro che il silenzio. Il trattato è dunque il genere letterario meglio adatto a esprimere un dogma, cioè una dottrina o teorizzazione in sé conclusa e ben fondata ». E. Melandri, *Wittgenstein e la psicologia come scienza umana*, in *Ludwig Wittgenstein, e la cultura contemporanea*, a cura di A. Gargani, pp. 67-92. La citazione è da p. 72.

Secondo un punto di vista analogo si esprime uno dei maggiori studiosi del «genere» saggio, G. Haas, quando osserva: « Der Traktat legt fest - der Essay erwägt », in *Essay*, Stuttgart, 1969, p. 62; ma si veda l'intero paragrafo, *Traktat und Essay*, pp. 61-5. In definitiva anche Lukács sembra rispettare questa indicazione sul trattato e sulla sua affinità con una idea di cultura ben strutturata.

Sul saggio inteso come genere letterario, o lukacianamente come forma, la cultura tedesca presenta una significativa tradizione. Prima del saggio di Lukács, si possono ricordare le pagine di H. Grimm, in *Aus den letzten 5 Jahren*, Berlin, 1890, e successivamente, K.W. Goldschidt, *Essay und Aphorismus*, in « Das literarische Echo », 1907, pp. 15-26, dei quali è significativa la differenza di prospettiva rispetto alla posizione enunciata dal giovane Lukács. Per una bibliografia su questo tema cfr. H. Kuntzel, *Essai und Aufklärung*, Munchen, 1969 e G. Cantarutti, *La fortuna critica dell'apoforismo nell'area tedesca*, Abano Terme, 1980.

6. Su questo problema cfr. *Crisi della ragione*, Torino, 1979, a cura di A. Gargani, ed in particolare proprio l'intervento di Gargani, in cui il carattere plurimo del concetto di razionalità viene attentamente considerato, anche con riferimento agli anni del giovane Lukács.
7. G. Lukács, *Nel sessantesimo compleanno di August Strindberg*, in *Cultura estetica*, cit., p. 41.
8. Le pagine di *L'anima e le forme* e di *Teoria del romanzo* dedicate a questo aspetto sono particolarmente numerose; Lukács vi fa riferimento per lo più rapidamente, come ad una caratteristica la cui esistenza va data come scontata.
9. Cfr. *Endre Ady*, in *Cultura estetica*, cit., p. 37.
10. Cfr. *Le vie si sono divise*, in *Cultura estetica*, cit. p. 33. Ricorrono a proposito di un mondo della stabilità dell'io nella stabilità delle cose le pagine di S. Zweig dedicate al « mondo della sicurezza », in *Il mondo di ieri*, Milano, 1979².
11. *L'anima e le forme*, cit., p. 30.
12. *Ibidem*, p. 30.
13. *Ibidem*, p. 31.
14. *Ibidem*, p. 17.
15. *Ibidem*, p. 18.
16. *Ibidem*, p. 16.
17. *Ibidem*, p. 18.
18. *Ibidem*, pp. 23-4.
19. *Ibidem*, p. 23.
20. *Ibidem*, p. 31.
21. *Ibidem*, p. 47.
22. *Ibidem*, p. 41.
23. Cfr. F. Fortini, introduzione a *L'anima e le forme*, cit., pp. 7-11. Inevitabile a questo proposito il riferimento alla polemica del giovane Lukács contro i critici dell'oscurità della sua scrittura (Cfr. *Cultura estetica*, cit., pp. 3-11). Lukács vi difende il valore di affermazione della verità ricoperto dalla filosofia, di fronte ad una istanza di « chiarezza » che non sarebbe altro se non una sorta di estensione pseudofilosofica del buon senso. Tipica dello stile del giovane Lukács la conclusione: « Ma d'ora in poi non reagirò alle accuse di "oscurità": per il vero giudice non c'è nessuna "oscurità", ci sono solo affermazioni giuste e sbagliate; attendo con gioia e curiosità che mi vengano *fornite delle prove* sull'erroneità delle mie affermazioni » (p. 11).
24. *L'anima e le forme*, cit., pp. 53-4.
25. *Ibidem*, p. 54.
26. *Ibidem*, p. 51.

27. Leo Popper, in *Sulla povertà di spirito, cit.*, pp. 123-24.
28. Wilhelm Dilthey, in *Sulla povertà di spirito, cit.*, pp. 116-17.
29. *L'anima e le forme, cit.*, p. 19.
30. *Ibidem*, p. 34.
31. *Ibidem*, p. 42.
32. *Cultura estetica, cit.*, p. 37.
33. *Ibidem*, p. 14.
34. Su questi problemi, qui solo accennati, sia consentito il riferimento al nostro *La creatura futurista*, in *Nichilismo e imperialismo*, Verona, 1978, pp. 63-117.
35. Cfr. L. Rognoni, *La scuola musicale di Vienna*, Torino, 1974³ p. 3. La citazione è da I. Strawinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, 1935, 2 voll., vol. primo, p. 116.
36. Su questi problemi, oltre al citato volume collettivo *Nichilismo e imperialismo*, sono significative le considerazioni di G. Vattimo, *Poesia e ontologia*, Milano, 1967, volte ad indicare il significato filosofico delle tematiche artistiche primonovecentesche nate nell'ambito dell'avanguardia. Si vedano in particolare le pp. 67 e ss.
37. P. Bürger, *Theorie der Avantgarde, cit.*, pp. 117-33. Inoltre il già ricordato, *La creatura futurista*, pp. 75 e ss.
38. Sul problema dell'etica nel giovane Lukács, sia pure con considerazioni diverse da quelle qui avviate, si è espresso E. Matassi, *Il giovane Lukács, cit.*, pp. 114 e ss.
39. È la valutazione in cui cade A. Asor Rosa, nel suo saggio, già più volte ricordato. Sulla figura del dandy lo studio di gran lunga più significativo è dovuto a G. Franci, *Il sistema del dandy*, Bologna, 1977, le cui considerazioni aiutano a differenziare la figura del giovane Lukács da quella del dandy.
40. Ci si riferisce alla tesi già ricordata della A. Heller, in *La scuola di Budapest, cit.*
41. G. Lukács, *La distruzione della ragione, cit.*, p. 446. Come è noto questa opera di Lukács uscì per la prima volta nel 1954, ma la sua stesura risale all'immediato secondo dopoguerra (Cfr. I. Mészáros, *Lukács Concept of Dialectic*, London, 1972: «The project of writing *Die Zerstörung der Vernunft* is conceived in this period (with several partial studies published in various volumes between 1946-49) but realized only in the aftermath of the Lukács debate, thanks to the forced retirement from literary-political activity, and published simultaneously in Hungarian and German in 1954», p. 144).
42. Così il Lukács maturo legge Simmel. Cfr. G. Simmel, *Fragmente und Aufsätze, cit.*, p. 6 (citato da G. Lukács, *La distruzione della ragione, cit.*, p. 460).

43. *L'anima e le forme, cit.*, p. 49.
44. *Ibidem*, pp. 70 e ss.
45. *Ibidem*, pp. 109 e ss.
46. G. Lukács, *Georg Simmel*, in *Sulla povertà di spirito, cit.*, p. 170.
47. Cfr. L. Giusso, *Lo storicismo tedesco*, Milano, 1944, in particolare le pagine dedicate a Simmel (pp. 144-238).
48. G. Simmel, *Philosophie des Geldes*, p. 532, citato in *La distruzione della ragione, cit.*, p. 459.
49. *L'anima e le forme, cit.*, p. 108.
50. *La distruzione della ragione, cit.*, p. 459.
51. Si veda anche *La cultura estetica, cit.*, pp. 15 e ss.
52. Ci si riferisce in particolare al contenuto di *Crisi della civiltà*, pubblicato nel 1918.
53. Su questi problemi si rinvia al notevole lavoro di A. Negri, *Saggio sullo storicismo tedesco*, Milano, 1959, in particolare alle pp. 60-120.
54. G. Simmel, *I problemi fondamentali della filosofia*, Milano, 1972², p. 102.
55. *Ibidem*, p. 103.
56. *Ibidem*, p. 104.
57. *Ibidem*, pp. 103-04.
58. *Ibidem*, p. 104.
59. *Ibidem*, p. 106.
60. *La cultura estetica, cit.*, pp. 14-15.
61. *Ibidem*, p. 39.
62. In *Sulla povertà di spirito, cit.*, p. 70.
63. *Ibidem*, p. 71.
64. G. Simmel, *Philosophie des Geldes, cit.*, pp. 81 e passim. citato da L. Giusso, *Lo storicismo tedesco, cit.*, p. 172.
65. *Georg Simmel, cit.*, p. 170.
66. G. Simmel, *I problemi fondamentali della filosofia, cit.*, p. 113.
67. *Ibidem*, pp. 113-14.
68. *L'anima e le forme, cit.*, p. 23 .
69. A questo proposito si veda l'esempio contenuto in *L'anima e le forme, cit.*, pp. 316-17.
70. *Ibidem*, pp. 105-06.
71. *Ibidem*, p. 59.
72. *Ibidem*, p. 315.
73. *Ibidem*, p. 319.

74. *Ibidem*, p. 315.
75. *Ibidem*, pp. 343-44.
76. *Ibidem*, p. 312.
77. *Ibidem*, p. 306.
78. *Ibidem*, p. 307.
79. *Ibidem*, p. 105. Sui temi toccati in generale in questo capitolo è di notevole interesse il recente saggio di M. Cometa, posto come introduzione alla raccolta G. Lukács, *Scritti sul romance*, Bologna 1982, a cura di M. Cometa. Sullo specifico problema del saggio L. Lattarulo, *Il concetto di saggio nel giovane Lukács*, in *Lukács e la «rinascita del marxismo»*, «Quaderni ungheresi», n. 1, 1978.

NOTA A POSTERIORI

Alcuni anni fa, compiendo un bilancio della letteratura lukáciana, Guido Oldrini notava nei lettori italiani una disposizione rivolta più alla sicura enunciazione che alla volontà di capire. Questa caratteristica consegue ad una lettura di Lukács condotta costantemente in chiave, secondo una prevaricante disposizione ideologica, e in una ottica di schieramento che ha dato luogo a più di una furiosa polemica, ma che, soprattutto, ha finito col determinare, proprio nei cultori di Lukács, un atteggiamento di ostilità nei confronti di 'questo' o 'quel' Lukács. Per una sorta di curioso gioco di amore e odio, il Lukács letto in Italia sembra essere stato un autore dimidiato. Inutile ricordare qui le forti condizioni pre-disponenti, a partire dalla stessa valutazione contrastante che Lukács per primo dava del proprio passato; piuttosto, contro questa situazione, vale ricordare le proprietà della vicenda biografica che fanno da sfondo alla sua vastissima produzione: è un fatto che la figura di Lukács appartiene ad una sorta di ultima generazione di grandi intellettuali, capaci di attraversare con la loro vicenda più di una metà di secolo, vivendone dalla più interna partecipazione ogni motivo di diversificazione storica del momento. Questo dato di fatto non dovrà sembrare il frutto di una mera disposizione storicistica in chi lo sottolinea: i molti 'Lukács' che hanno animato la scena lukáciana italiana portano ciascuno i segni di un momento storico che ha caratterizzato un secolo di furiosi avvicendamenti, e lo spartirsi dell'intellettuale nel diverso procedere del tempo ha pesato, nella lettura italiana, più della considerazione di una figura, ritratta 'in piedi', che sa battersi in ogni momento se-

condo un irresoluto senso di dignità. Sembra lecito pensare che l'accendersi delle polemiche lukáciane in Italia abbia corrisposto ad una situazione, più italiana che lukáciana, di ripercorrimiento simulato di quelle situazioni storiche, di una sorta di loro prima o seconda acquisizione, e sembra altrettanto legittimo supporre che gli anni a venire possano aprire ad una diversa disposizione di fruizione; i motivi che, contraddistinguendo la situazione italiana, hanno animato le polemiche su Lukács, devono malgrado tutto venire dati come acquisti, oggi, e il discrimine ideologico appare di gran lunga meno preponderante nella definizione della chiave di lettura di un autore. Di certo, prima di consentire l'affermazione di un nuovo interesse per Lukács, questa situazione giustifica la caduta dell'interesse per lui avvenuta in questi ultimi anni, tanto accentuata da rendere all'insegna dell'inattualità ogni studio condotto oggi su di lui. Tuttavia è vero che un nuovo atteggiamento caratterizza i nuovi studi italiani su Lukács, e che proprio una minore tensione ideologica ed una maggiore volontà analitica ne fanno da principale contrassegno. L'augurio, espresso da Oldrini nelle pagine sopra ricordate, di una maggiore attenzione ermeneutica e di un inspessimento della capacità di ricostruzione sembra in certo modo realizzarsi. La lettura più recente di Lukács, sotto l'insegna di un ricambio generazionale, sembra avere abbandonato il discrimine ideologico, e si muove con una più larga disposizione di apparato. C'è, come dimostrano bene testi come quelli di Laura Boella e Elio Matassi che in certo modo hanno aperto questo nuovo orientamento, una maggiore volontà di ricostruzione del contesto storico, ed un ordine di motivazioni radicato nella ricerca storico-culturale.

Anche se chi scrive appartiene ad una generazione per la quale i conti condotti con *Storia e coscienza di classe* non si possono mai dire abbastanza conclusi, il presente lavoro nasce nel nuovo ordine di interesse che caratterizza questi ultimi anni di rare letture lukáciane, e segue la principale attenzione per la stagione pre-

marxista del giovane Lukács, colta nell'appassionata partecipazione al muoversi di un'epoca.

Nato come introduzione ad una raccolta di scritti giovanili di Lukács e poi ampliato per sviluppo interno, questo saggio ha alle spalle un precedente interesse per la cultura dell'avanguardia primonovecentesca, intesa come fenomeno europeo e di significato storico unitario. Il giovane Lukács sembra potersi inserire in quel flusso storico, secondo una linea di partecipazione che caratterizza buona parte della cultura mitteleuropea, che, chiusa nell'orizzonte di un universo in declino, vive da questa china il sopravanzare di una cultura a venire, e trova modo di rendersene partecipe. Si tratta della situazione descritta da Stefan Zweig nella sua rara ricostruzione dell'ultima stagione mitteleuropea: nel giovane Lukács sembra ricorrere lo stesso furor di acquisizione del nuovo e insieme il medesimo, forte senso del valore di una tradizione, che anima la generazione austriaca di Zweig, così come, negli scritti fino al '18, si avverte quel senso di partecipazione alla rifondazione del mondo da un lato, e di collocazione sovranazionale delle proprie idee dall'altro, che anima tanto l'attività delle avanguardie artistiche occidentali che le ultime generazioni dell'intelligenza dell'impero. Questo atteggiamento, poi violentemente deluso dall'esperienza lacerante della guerra, è raccolto in una atmosfera culturale a cui sembra appartenere anche il piccolo esempio adottato come immagine per la copertina di questo volume: l'anonimo artista dipinge, ispirato dall'arte sovrana della morte, e una scritta in ceco definisce questa condizione come l'essenza della poesia. Si tratta di uno schizzo a penna tirato rapidamente su di un foglio di carta da lettere, che porta ancora i segni della doppia piegatura. Si direbbe uno schizzo fatto al tavolino di un caffè, da uno sconosciuto praghese, e poi finito fra le cartelle di una libreria dell'usato sulla Národní, dove un viaggiatore occidentale ha potuto acquistarlo con poche corone. Si tratta di un frammento occasionale, ma il clima cul-

turale che lo sollecita è sostanzialmente lo stesso in cui, in queste pagine, viene letto il giovane Lukács. C'è la stessa assoluta assegnazione di valore all'arte, la medesima drammatica estensione della dimensione estetica a misura del reale, e insieme il senso ancora vivo della compresenza di una imponente tradizione, che l'inquieto alito espressionista ha alimentato più che distrutto.

novembre 1982

Delle tre parti in cui è diviso il presente saggio, la prima è già stata pubblicata, con il titolo, *Dai giardini di marzo al maggio operaio*, come introduzione al volume G. Lukács, *Sulla povertà di spirito*, Bologna, Cappelli, 1981. Qui viene ripresa con lievi modifiche nel testo.

INDICE

- p. 7 Una filosofia espressionista
57 Estetismo e storia
97 Sguardo formale
137 *Nota a posteriori*