

Michael Löwy, Robert Sayre

Il romanticismo (anticapitalista) nella Teoria del romanzo (traduzione di Antonino Infranca)

In questo saggio affronteremo *La Teoria del romanzo* dalla prospettiva di una concezione del romanticismo che abbiamo elaborato nel corso di molti decenni e in un certo numero di scritti, particolarmente in *Rivolta e malinconia. Il Romanticismo contro la Modernità*¹. La nostra concezione va contro le idee tradizionali del Romanticismo come una corrente puramente letteraria o un periodo limitato all'inizio del XIX secolo. Lo concepiamo in termini ben più larghi, come una visione del mondo – nel senso che dava a questo termine il sociologo marxista della cultura Lucien Goldmann – che si dispiega in diversi ambiti: la letteratura e l'arte, ma anche la filosofia, la religione, le scienze umane, la teoria politica. Questa vasta corrente culturale si caratterizza come una protesta in nome di valori sociali e culturali del passato, contro la civiltà capitalistica moderna. La visione romantica costituisce, dunque, una forma specifica di critica della “modernità”, cioè la civiltà globale, multiforme, che si sviluppa con il capitalismo. La specificità della critica romantica si basa su valori e ideali appartenenti a un passato precapitalistico, premoderno, così come altre critiche possono fare in nome del “progresso”.

Se si può porre la nascita del Romanticismo alla metà del XVIII secolo, nello stesso periodo in cui il capitalismo si costituisce come sistema, esso non termina nel corso del XIX secolo come vorrebbero certe nozioni convenzionali, ma continua, sotto forme sempre nuove, fino ai nostri giorni. All'interno di questa nebulosa culturale si trovano una pluralità di orientamenti socio-politici, dopo il Romanticismo conservatore o reazionario, che aspira alla restaurazione delle gerarchie dell'*Ancien Regime*, il romanticismo rivoluzionario, per il quale lo scopo non è un ritorno indietro, ma una svolta dal passato comunitario verso un avvenire utopico.

La sensibilità romantica si fonda sull'esperienza della perdita, la convinzione dolorosa che nella realtà moderna qualcosa di prezioso è anda-

¹ M. Löwy, R. Sayre, *Révolte et Mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Payot, Paris 1992; tr. it. di M. Botto, Neri Pozza, Vicenza 2017. Cfr. anche il nostro studio complementare *Esprits de feu. Figures du romantisme anti-capitaliste*, Éd. du Sandre, Paris 2010. Sulla genesi e lo sviluppo del nostro lavoro sul Romanticismo, cfr. Robert Sayre, *Romantisme et modernité : parcours d'un concept et d'une collaboration*, in V. Delecroix, E. Dianteill (a cura di), *Cartographie de l'utopie. L'œuvre indisciplinée de Michael Löwy*, Éd. du Sandre, Paris 2011, pp. 61-71.

to perduto, alle volte al livello dell'individuo e dell'umanità. Il presente manca di certi valori umani essenziali che sono stati alienati: i valori qualitativi, in opposizione al valore di scambio che predomina nella modernità. Questa alienazione, vivamente provata, e spesso vissuta come un esilio, una nostalgia, dunque, è al centro della visione romantica. Ciò che manca nel presente, esisteva in un passato più o meno lontano, reale o immaginario/mitico, spesso idealizzato, quando è reale. Il tratto determinante di questo passato è la sua differenza in rapporto al presente; era un'epoca dove le alienazioni del presente non esistevano ancora.

La nostalgia per questo paradiso perduto è accompagnata, molto spesso, da una ricerca di ciò che è stato perduto, un tentativo di ricreare il passato ideale, benché spesso non ci sia alcun desiderio di riprodurlo letteralmente, e si trovi anche una forma "rassegnata" di romanticismo. L'opposizione romantica alla modernità consiste raramente in una messa in questione del sistema sociale nel complesso, ma reagisce molto spesso contro certi suoi aspetti vissuti come insopportabili. Dei temi che apparvero in maniera ripetuta nelle opere romantiche sono: il disincanto (*Entzauberung der Welt*) – concetto introdotto da Max Weber –, la quantificazione, la meccanizzazione, l'astrazione razionalista – elementi analizzati anche da Weber – e, infine, la dissoluzione dei legami comunitari nella modernità capitalistica.

Il romanticismo negli scritti giovanili di Lukács

Questa concezione del romanticismo, come l'abbiamo sviluppata, infatti, va presa come punto di partenza di una nozione che lo stesso Lukács, più tardi nella sua carriera, quanto era diventato marxista, ha applicato a una certa forma di opposizione al capitalismo che egli giudicava superata dal marxismo: l'"anticapitalismo romantico". Egli includeva certi suoi stessi scritti giovanili in questa categoria. In effetti, il romanticismo, così come l'abbiamo definito, è al centro dei suoi primi scritti, nel corso degli anni 1911-1917, nel momento in cui scrive la *Teoria del romanzo*. È la visione del mondo dominante nei circoli intellettuali, ai quali egli partecipa, sia in Ungheria, con la "Scuola libera delle scienze dello spirito" e con il "Circolo della domenica" (Karl Mannheim, Béla Balász, Béla Fogarasi), che in Germania, con il "Circolo Max Weber" di Heidelberg (Georg Simmel, Robert Michels, Ernst Bloch). Uno dei partecipanti di quest'ultimo, il sociologo Paul Honigsheim – all'epoca giovane studente – ha descritto, molti decenni più tardi, l'atmosfera culturale in questo gruppo di amici che si riunivano tutte le domeniche presso Max e Marianne Weber: "Una tendenza ad allontanarsi dal modo borghese di vita, la cultura della città, la razionalità strumentale, la quantificazione,

la specializzazione scientifica [...]. Questo neoromanticismo, se si può chiamarlo così, era collegato ai vecchi romantici da molteplici [...] piccole correnti d'influenza. [...] Il neoromanticismo, sotto le sue forme diverse, era rappresentato ad Heidelberg [...] e i suoi aderenti sapevano a quale porta bussare: la porta di Max Weber”.

La letteratura russa occupava un posto essenziale in questi scambi informali: “Io non mi ricordo di una sola discussione della domenica in cui il nome di Dostoevskij non sia stato menzionato. Forse più presente ancora, più ardente ancora, era il bisogno di un impegno con Tolstoj”. La *Teoria del romanzo* sembra direttamente in continuità con queste discussioni. Quanto a Lukács, Honigsheim lo descrive come un giovane intellettuale “totalmente opposto alla borghesia, al liberalismo, allo Stato costituzionale, al parlamentarismo, al socialismo revisionista, ai Lumi, al relativismo e all'individualismo”².

Uno dei primi scritti importanti del giovane Lukács *A Modern drama fejlődésének története* (*Storia dell'evoluzione del dramma moderno*), scritto nel 1909, è stato pubblicato integralmente soltanto in ungherese (1912), ma un capitolo è apparso in tedesco nella rivista di Max Weber, *Archiv für Sozialwissenschaft*, nel 1914. Questo testo riprende la problematica romantica della scienza sociale tedesca, prendendo in lui una piega più radicale. È qui che appare per la prima volta sotto la sua penna il concetto di reificazione (*Versachlichung*)³ – che occuperà un posto centrale nella sua opera marxista – per descrivere “un'identica tendenza: la spersonalizzazione, uno sviluppo cioè tendente a ridurre la categoria qualitativa a quella quantitativa» nella società borghese. Egli critica così la razionalizzazione, “il desiderio di ridurre tutto a cifre e formule”, e l'intellettualismo borghese che “cela inevitabilmente in sé la tendenza fortissima a disgregare la collettività, a isolare gli uomini evidenziandone la inconfrontabilità”⁴.

Queste riflessioni sociologiche, a metà strada tra Simmel, Weber e Marx, sono assenti nella sua raccolta di saggi del 1910, *L'anima e le forme*. La gran parte degli autori di cui egli si occupa – Novalis, Kierkegaard, Theodor Storm, Stephan George, Paul Ernst – appartengono alla corrente romantica, ma l'argomentazione di Lukács si pone su un terreno piuttosto metafisico. Il romanticismo (antiborghese) prende qui la forma di un'opposizione tragica tra i valori (premoderni) autentici e il mondo

² P. Honigsheim, *On Max Weber*, Free Press, New York 1968, p. 79.

³ La traduzione esatta di *Versachlichung* è “cosificazione”.

⁴ G. Lukács, *Zur Soziologie des modernen Dramas*, in “Archiv für Sozialwissenschaft”, vol. 38, 1914, riprodotto in G. Lukács, *Schriften zur Literatursoziologie*, Luchterhand, Neuwied 1961, pp. 271, 283, 287, 288; tr. it. di L. Coeta, G. Lukács, *Il dramma moderno*, Sugarco, Milano 1967, pp. 122, 123, 79, 80.

empirico, dove “tutto scorre e si trasforma”⁵. Il suo principale rimprovero a Novalis è di non avere compreso l’abisso incolmabile tra l’universo univoco e chiaro delle forme poetiche e l’universo equivoco e corrotto della realtà empirica; i romantici “crearono un mondo omogeneo, unitario e organico, e lo identificarono con quello concreto”⁶.

Dal punto di vista delle idee sociali e politiche, il giovane Lukács si interessa già al marxismo, che egli considera come una grandiosa sintesi: “La sintesi più crudele e rigorosa dopo il cattolicesimo medioevale”⁷, che attende ancora di trovare i suoi Giotto e Dante! – un confronto audace, che solo uno spirito romantico poteva immaginare. Ma queste simpatie profonde vanno piuttosto verso le correnti romantiche rivoluzionarie più radicali, come l’anarco-sindacalismo di Georges Sorel e del suo discepolo ungherese Erwin Szabó.

La *Teoria del romanzo* è un’opera complessa, a molte facce, “ambiguo” (un termine utilizzato da Lukács nella sua “Premessa del 1962”), che non può essere ridotta a una sola idea, a un solo principio estetico o filosofico, o spiegata da una sola chiave d’interpretazione. Siamo coscienti che il romanticismo – nel senso che attribuiamo a questo termine – non è la sola dimensione di questo scritto pluridimensionale e che certi momenti del tema sembrano sfuggire alla nostra griglia di lettura. Siamo anche coscienti che il termine “capitalismo” non appare affatto nel saggio, e ciò che egli designa come “romanticismo” non ha che un rapporto parziale e indiretto con ciò che noi intendiamo con questo concetto.

Se insistiamo, nel nostro articolo, sulla dimensione romantica (anticapitalistica) del saggio, è perché esso ci sembra essenziale per comprendere la sua struttura significativa. Ci sembra – è la nostra ipotesi di lavoro – che questa sensibilità romantica presieda alla costruzione del testo, alla sua logica globale, alla dialettica tra il passato, il presente e il futuro, che costituisce la sua ossatura principale. Come abbiamo suggerito più sopra, questa sensibilità si ritrova nell’insieme degli scritti di gioventù di Lukács. Pensiamo anche che il giudizio retrospettivo di Lukács sulla sua opera e le analisi proposte da Lucien Goldmann tendano a confermare questa ipotesi.

⁵ G. Lukács, *L’Âme et les Formes*, tr. fr. di G. Haarscher, Gallimard, Paris 1974, p. 16; tr. it. di S. Bologna, Se, Milano 1991, p. 59.

⁶ Ivi, pp. 56-59; tr. it. cit., p. 85.

⁷ G. Lukács, *A Modern drama fejlődésének története*, Franklin, Budapest 1911, vol. II, pp. 156-157; tr. it. di L. Coeta, G. Lukács, *Il dramma moderno dal naturalismo a Hoffmannsthal*, Sugarco, Milano 1980, p. 110.

I commenti tardivi di Lukács sulla *Teoria del romanzo*

Nella sua “Premessa del 1962” alla ripubblicazione della *Teoria del romanzo*, Lukács descrive il suo stato d’animo al momento della sua redazione – l’inizio della Prima Guerra Mondiale – come “permanente disperazione sulle sorti del mondo” e un “veemente, globale [...] rifiuto” insieme della guerra e della società borghese dell’epoca. Se egli considerava con una certa soddisfazione la probabile caduta dello zarismo e anche degli Hohenzollern e degli Asburgo – le monarchie dell’Europa centrale – non poteva trattenersi dal porre una domanda ironica: “Chi ci avrebbe salvato dalla civilizzazione occidentale?”⁸.

Retrospectivamente, l’autore definisce il punto di vista della *Teoria del romanzo* come un pessimismo a colorazione etica d’ispirazione kierkegaardiana, comparabile a certi scritti di Sorel, di Karl Löwith o di Thomas Mann. Come definire questa visione sociale del mondo? “Le basi socio-filosofiche di queste teorie sono rintracciabili nell’atteggiamento politicamente e filosoficamente ambiguo dell’anticapitalismo romantico”⁹. La valutazione, da parte di Lukács nel 1962, di questo romanticismo è lungi dall’essere puramente negativa: esso è all’origine – per esempio nel giovane Carlyle o in Cobbett – “di una critica effettiva delle atrocità e dell’anticulturalismo connaturati al nascente capitalismo, e talvolta persino della prefigurazione di una sua critica sociale”¹⁰. Ma in Germania esso si è trasformato poco a poco in un’apologia reazionaria degli Hohenzollern. Questo non è il caso – Lukács si affretta ad aggiungere – dell’autore della *Teoria del romanzo*: la sua opposizione al carattere barbarico del capitalismo non ha nulla di conservatore. Egli rileva piuttosto un utopismo “altamente ingenuo”: “La speranza che dalla dissoluzione del capitalismo, e segnatamente dalla dissoluzione di quelle categorie socio-economiche inerti e ostili alla vita con cui esso viene identificato, possa scaturire

⁸ G. Lukács, *Avant-propos* (1962), in *La Théorie du roman*, tr. fr. di J. Clairevoye, Gonthier, Paris 1963, p. 5; tr. it. di G. Raciti, *Premessa del 1962*, in *Teoria del romanzo*, SE, Milano 1999, p. 11. Utilizzerò anche la traduzione di Saba Sardi, Nuova Pratiche, Parma 1994, a secondo se la traduzione è più vicina alle citazioni dalla traduzione francese. Abbiamo modificato la traduzione, perché il traduttore, Jean Clairvoye, ha commesso un errore molto buffo mettendo: “Chi salverà la civilizzazione occidentale?”. Ciò che dice Lukács è, ben inteso, l’esatto contrario: “Wer retter uns vor der westlichen Zivilisation?” (G. Lukács, *Vorwort*, in *Die Theorie des Romans*, Luchterhand, Neuwied, 1971, p. 5). È semplicemente la differenza tra due visioni del mondo, il liberalismo borghese da una parte, il romanticismo anticapitalistico dall’altra.

⁹ G. Lukács, *Avant-propos*, *op. cit.*, p. 14; tr. it. di G. Raciti, p. 17. Nuovo errore del traduttore: la parola “romantico” è scomparsa dalla frase. Peraltro, il termine tedesco *schillern*, che corrisponde pressappoco a *chatoyante* in francese, è stato tradotto con *equivoque*, che non è affatto la stessa cosa. Cfr. G. Lukács, *Vorwort*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰ *Ibidem*; tr. it. di G. Raciti, p. 18.

un'esistenza genuina e conforme all'umana dignità"¹¹. La speranza di un "mondo nuovo" è proprio il tema della conclusione del libro, a proposito di Tolstoj e Dostoevskij.

Provando a rilevare più da vicino il contenuto di questo romanticismo utopico, Lukács lo definisce con una formula un po' maldestra: una fusione tra un'etica di "sinistra", "improntata a una percezione radicale della rivoluzione", e un'epistemologia di "destra", cioè "un'interpretazione tradizionale e assolutamente convenzionale della realtà"¹². Egli cita come esempi di questa posizione ibrida alcuni autori degli anni Venti come Ernst Bloch, Walter Benjamin e Theodor E. Adorno. Lukács ha ragione nella misura in cui questi autori sono dei "marxisti romantici", ma la caratterizzazione del loro metodo o "epistemologia" come "di destra" non ha molto senso. La differenza tra loro e il giovane Lukács della *Teoria del romanzo* è che egli non era ancora marxista. D'altra parte, il Lukács marxista del 1962 si è allontanato dal suo romanticismo giovanile e rimprovera a Ernst Bloch di essere rimasto, in seguito, «senza cedimenti nella sua sintesi tra un'etica di sinistra e una gnoseologia di destra» – nei fatti, alla sua visione romantica del mondo – e, peggio ancora, di appoggiarsi sulla *Teoria del romanzo* nel corso del dibattito sull'espressionismo degli anni Trenta, quando "polemizzava contro il marxista György Lukács"¹³.

I commenti di Lucien Goldmann

Nell'edizione francese della *Teoria del romanzo* è apparso, con la premessa di Lukács, un testo di Lucien Goldmann sui primi scritti di quest'ultimo – un allievo di Lukács ma che interpreta l'opera del maestro in una maniera molto originale. Allorché il Lukács del 1962 getta uno sguardo retrospettivo sugli scritti premarxisti che ha tuttavia rinnegato da lungo tempo, sforzandosi di porli e di differenziarli in rapporto alla sua prospettiva marxista attuale, Goldmann, egli stesso marxista, ma indipendente ed eterodosso, cerca di mostrare la pertinenza e la grande utilità del Lukács premarxista per una sociologia non dogmatica della letteratura e della cultura.

Goldmann si indirizza subito a *L'anima e le forme*, sottolineando la sua importanza come rottura in rapporto alla filosofia universitaria tedesca, divenuta abbastanza sterile; la sua analisi la inserisce in una filiazione filosofica della visione del mondo tragica, che va da Pascal all'esistenzialismo contemporaneo, passando per Kant. Tornando in seguito alla *Teoria*

¹¹ Ivi, p. 15; tr. it. di G. Raciti, p. 18.

¹² Ivi, pp. 16-17; tr. it. di G. Raciti, p. 19.

¹³ Ivi, p. 18, 13; tr. it. di G. Raciti, p. 16.

del romanzo, Goldmann nota che essa si apparenta a *L'anima e le forme* “dal punto di vista metodologico”, poiché l'opera introduce una nuova dimensione cruciale nell'abbordare i differenti generi epici. Perché “nella letteratura epica le “Forme” sono l'espressione dei rapporti multipli e complessi che l'anima intrattiene col mondo, il quale diviene, quindi, accanto all'anima e allo stesso livello di essa, il fondamento essenziale e indispensabile delle ‘Forme’ stesse”¹⁴.

La natura del “mondo”, nella quale l'epico si sviluppa, è dunque costitutiva allo stesso titolo dell'“anima” del soggetto – gli “eroi” e l'autore – che li incontra. Nel romanzo – forma moderna dell'epica – “in rapporto ai valori autentici, il mondo è convenzionale e radicalmente degradato, straniero a tutto ciò che potrebbe essere una patria, un focolare per l'anima”. L'eroe del romanzo, al contrario, è un essere “problematico”, perché macchiato dal mondo degradato, resta legato ai veri valori «in modo degradato, mediato e indiretto» o “demoniaco”¹⁵. L'autore, quanto a lui, è il portatore positivo di questi valori, ma solamente in quanto “dover-essere” e la sua “ironia” (il termine utilizzato da Lukács nel suo testo) deriva dalla sua coscienza dell'“insufficienza” dei suoi eroi, così come “l'aspetto concettuale dei valori, quali esistono nella sua coscienza”¹⁶.

Goldmann sviluppa, poi, il suo argomento principale, che è di fare valere il rapporto ontologico tra i tratti strutturali del romanzo chiariti dal giovane Lukács e l'analisi marxista della “reificazione” o del “feticismo della merce” nella società capitalistica. Nei suoi propositi, non si trova menzione del romanticismo, né di una visione romantica, e certi aspetti della sua argomentazione potrebbero escluderla – in particolare l'idea che la società capitalistica tende a ridurre la coscienza degli individui “in semplice riflesso passivo dell'infrastruttura”¹⁷. Tuttavia, le analisi di Goldmann in questo saggio sono più complesse e smentiscono un'interpretazione semplicistica di quest'ultima affermazione. Perché per lui, lo scrittore – questo autore del romanzo che è guidato dal “dover-essere” – rimane legato al “valore d'uso” a causa del suo mestiere di artista e postula l'esistenza “di un certo strato sociale, che ancora dev'essere determinato mediante ricerche sociologiche concrete”, che soffra, come scrittore, un “disagio affettivo” nella società reificata moderna¹⁸. Questo disagio, si potrebbe dire, assomiglia sorprendentemente alla coscienza infelice romantica, illustrata, tra gli altri, dal giovane Lukács nella *Teoria del romanzo*.

¹⁴ L. Goldmann, *Introduction aux premiers écrits de Georges Lukács*, in *La Théorie du roman*, op. cit., p. 169, 170; tr. it. di F. Saba Sardi, Id., *Introduzione a G. L.*, in *Teoria del romanzo*, Garzanti, Milano 1974, pp. 21 e 22.

¹⁵ Ivi, p. 174; tr. it. cit., p. 27.

¹⁶ Ivi, p. 175; tr. it. cit., p. 29.

¹⁷ Ivi, p. 181; tr. it. cit., p. 36.

¹⁸ Ivi, pp. 182-183; tr. it. cit., pp. 37-38.

La modernità e il romanzo nella *Teoria del romanzo*

In che consiste, dunque, il romanticismo della *Teoria del romanzo*? Cerchiamo di mostrare che la sua struttura essenziale si costruisce attorno alla proposizione seguente, eminentemente romantica (nella sua variante utopica): il mondo moderno borghese è radicalmente decaduto in rapporto alle società o culture che l'hanno preceduto, e l'essere umano che resta sensibile ai veri valori incarnati nel passato non può che aspirare a una società rinnovata nell'avvenire che le re-instaurerà sotto una nuova forma.

In primo luogo, come si definisce questo mondo moderno nel testo di Lukács? Goldmann rimarca che questo “a malapena si ricollega alle condizioni storiche»¹⁹, ed è vero che si trova poco di caratterizzazioni positive dell'epoca moderna. Ma quelle che sono date sono nondimeno eloquenti. Alla fine del libro, Lukács cita la frase di Fichte: “L'epoca della assoluta peccaminosità”²⁰, definendo così la modernità come una caduta nel male allo stato puro. Alcuni passi indicano la sua natura globale: “Estranea alla cultura, meramente frutto di civilizzazione, [...] mancanza di spiritualità”²¹, è la forma della società che si trova in Europa occidentale (in opposizione alla Russia, che conserva certi tratti premoderni). Essa si caratterizza così per la sua “prosaica viltà”²², e in un passaggio specifico che si tratta della “odierna società borghese”²³.

Ma la modernità si definisce soprattutto negativamente nella *Teoria del romanzo* e in essa si rivela la prospettiva romantica del suo autore. Perché essa è l'epoca dell'assenza, della perdita e della nostalgia. Non è che una “realtà vuota e inessenziale”²⁴, ciò che a lui manca, ciò che lui ha perduto, è primordiale: la “totalità” e la “comunità”²⁵. Il mondo nel quale l'uomo moderno vive non è dunque “più una casa natale, bensì un carcere”²⁶ – una formulazione che ricorda la “gabbia d'acciaio” di Max Weber. Senza comunità e senza dio, l'uomo moderno è interamente solo²⁷, in preda alla nostalgia (espressa tra gli altri dai filosofi) e condannata a partire alla ricerca di quello che, nel mondo moderno, non c'è più²⁸.

Il romanzo mette in scena questa ricerca, che ha la sua sorgente nel carattere radicalmente inospitale all'uomo dell'ambiente moderno. È vero

¹⁹ Ivi, p. 177: tr. it. cit., p. 31.

²⁰ G. Lukács, *La Théorie du roman*, op. cit., p. 155; tr. it. di F. Saba Sardi, p. 186.

²¹ Ivi, p. 146; tr. it. di Saba Sardi, p. 178.

²² Ivi, p. 100; tr. it. di Saba Sardi, p. 131.

²³ Ivi, p. 103; tr. it. di Raciti, p. 99.

²⁴ Ivi, p. 89; tr. it. Raciti, p. 85.

²⁵ Ivi, p. 25 e p. 37; tr. it. di Raciti, p. 28 e p. 38.

²⁶ Ivi, p. 58; tr. it. di Saba Sardi, p. 91.

²⁷ Ivi, pp. 28 e 84; tr. it. di Raciti, p. 30 e p. 81.

²⁸ Ivi, p. 20 e p. 32; tr. it. di Raciti, p. 23 e p. 34.

che più spesso Lukács utilizza il termine “romantico” in relazione con una sola variante del romanzo – il “romanticismo della delusione” –; in un passo importante, egli suggerisce che questa sorgente del romanzo lo identifica con il romanticismo in un senso più largo. Rilevando che il romanticismo tedesco ha “posto in stretta relazione i concetti di romanzo e di romanticismo”. Aggiunge: “E ciò a buon diritto, dato che la forma del romanzo esprime, come nessun altra, lo spaesamento trascendentale”²⁹. “L’eroe del romanzo nasce da questa estraneità al mondo esterno”³⁰, insiste in un altro passo.

La ricerca che ne risulta è fondata su “la nostalgia dell’uomo che tende a un’utopica perfezione e trova, quale vera realtà, soltanto se stessa e il proprio desiderio”³¹. Una ricerca votata all’insuccesso, dunque, a causa del decadimento radicale del mondo moderno. L’eroe che intraprende la ricerca è “demoniaco”, cioè deformato dalla situazione disperata nella quale si trova e termina, a volte, in eccessi spaventosi, cioè “crimine e follia sono l’obiettivazione dell’esilio dalla patria trascendentale”³². Il romanziere è cosciente del carattere ineluttabile dell’insuccesso – del “paradiso eternamente perduto, la cui vana ricerca, in uno con la rassegnazione rinuncia, ha reso perfetto il cerchio della forma”³³. Da dove “la malinconia più profonda di ogni vero e grande romanzo”³⁴.

Lukács distingue tre grandi tipi di romanzo e ciascun tipo di questo paradigma in maniera differente: “L’idealismo astratto”, il cui esempio più riuscito è *Don Chisciotte*, il “romanticismo della delusione” illustrato, tra gli altri, dall’*Educazione sentimentale* di Flaubert, infine il *Bildungsroman*, con l’esempio del *Wilhelm Meister* di Goethe. L’ultimo tipo è, contrariamente agli altri due, il solo che tenta una “sintesi” o “compromesso” tra le due forze totalmente opposte negli altri tipi: l’eroe e il mondo. Non è sicuro che Lukács veda ciò come un difetto in Goethe, ma alla fine del capitolo sul *Wilhelm Meister* insiste che il romanzo, per essere valido, deve mostrare la realtà moderna tale e quale è, senza abbellirla: “La realtà non può essere spinta di forza fisica [...] non v’ha ancora un’arte della raffigurazione [...] che permetta di colmare quest’abisso”³⁵.

²⁹ Ivi, p. 32; tr. it. di Raciti, p. 34.

³⁰ Ivi, p. 60; tr. it. di Raciti, pp. 58-59.

³¹ Ivi, p. 65; tr. it. di Saba Sardi, p. 97.

³² Ivi, p. 55. tr. it. di Saba Sardi, p. 88. Abbiamo modificato la traduzione riferendoci all’originale: G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, Cassirer, Berlin 1920, p. 51.

³³ G. Lukács, *La Théorie du roman*, cit., pp. 80-81; tr. it. di Raciti, p. 77.

³⁴ Ivi, p. 80; tr. it. di Raciti, p. 77.

³⁵ Ivi, p. 144; tr. it. di Saba Sardi, p. 175.

Il paradiso perduto del passato

In opposizione assoluta all'“abisso” del presente – e l'oggetto della nostalgia di coloro che vivono nella modernità, restano al culmine dei veri valori umani –, si trovano certe grandi civiltà del passato. La *Teoria del romanzo* si apre con un'evocazione di queste “civiltà chiuse” e le prime frasi, ditirambiche, danno il tono: “Tempi beati quelli in cui è il firmamento a costituire la mappa delle vie praticabili e da battere, e le cui strade illumina la luce delle stelle. Tutto è nuovo, per essi, e insieme familiare [...] Il mondo è ampio e tuttavia come la propria casa, giacché il fuoco che arde nell'anima e della stessa sostanza delle stelle”³⁶.

In queste civiltà, dunque, l'alterità del mondo in rapporto all'essere umano, che vi vive, è abolita; questi si sente in lui, poiché non c'è differenza di natura tra la sua anima e l'ambiente dell'anima. Questo ambiente comprende, d'altronde, in primo luogo, la “natura” extraumana – il cielo stellato. In un altro passo³⁷, Lukács parla di due “nature” che si trovano separate nella modernità: la “natura umana”, costituita dal mondo dei rapporti intra-umani, e quella che esiste fuori degli esseri umani, questa “natura selvaggia”, ricercata spesso dai poeti romantici. Secondo Lukács, è soltanto nella modernità, quando il mondo dei rapporti umani si corrompe, che una seconda natura distinta – quella dei rapporti sociali – si trova esclusa dalla totalità universale. Nelle civiltà “chiuse”, queste due nature ne formano una e costituiscono un vero “focolare” per l'uomo.

Il “cielo stellato” suggerisce anche la presenza divina immanente, quella che dà un senso ultimo alla vita e mostra, in maniera trasparente, il cammino agli uomini, gli rivela direttamente come vivere. Ciò rende inutile la filosofia: in questi tempi, non ci sono filosofi, o piuttosto tutti lo sono, naturalmente³⁸. Quanto alle relazioni degli uomini tra loro, esse fanno parte di una comunità unita, una “organica, concreta totalità”³⁹. Il primo aggettivo, beninteso, si riferisce a un concetto fondamentale del romanticismo: l'unicità dinamica degli esseri viventi, in opposizione al meccanismo e all'astrazione dei rapporti tra le cose morte e le entità quantitative. Nel seno della comunità organica, dunque, l'uomo non è più solo: “Le sue relazioni con gli altri, e le concrezioni che ne derivano,

³⁶ Ivi, p. 19; tr. it. di Saba Sardi, p. 57. In questo passaggio, la frase “*et cependant ils s'y trouvent à l'aise*” è proposta per tradurre “*und doch wie das eigene Haus*” nel testo originale tedesco (G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, cit., p. 9). Senza essere errata, questa traduzione non trasmette la nozione di focolare, o dimora, che è di grande importanza nella cultura romantica tedesca. Questo senso forse rende meglio una traduzione letterale: “*et cependant il est comme leur propre maison*”.

³⁷ G. Lukács, *La Théorie du roman*, cit., p. 58-59; tr. it. di Saba Sardi, pp. 89-91.

³⁸ Ivi, p. 20; tr. it. di Saba Sardi, p. 57.

³⁹ Ivi, p. 61; tr. it. di Raciti, p. 60.

possiedono, addirittura sostanza pari alla sua, anzi esse ne sono più veramente ricolme, in quanto più universalmente [...] prossime e affini alla patria originaria: amore, famiglia, Stato”⁴⁰.

La forma della letteratura epica che traduce questo universo del passato è l’epopea. O, conformemente alla natura di questo ambiente antico, l’eroe dell’epopea non è un individuo isolato; il suo “non è un destino personale, ma il destino di una comunità”⁴¹. Integralmente unito a una collettività umana e rappresentante di quella, l’eroe è anche intimamente legato al cosmo più grande, impregnato del divino: in un’altra frase, lirica come quella che apre la *Teoria del romanzo*, Lukács proclama che i protagonisti dell’epopea “sono gli dei a indicare il cammino”⁴².

La pienezza perduta del passato si manifesta, infatti, in due epoche differenti: la Grecia antica e il Medioevo. La frase di Lukács, che si è citata, prende come oggetto specificamente la prima, ma si applicherebbe bene anche alla seconda, se si sostituisse “gli dei” con “Dio”. È all’inizio della *Teoria del romanzo* che Lukács evoca la prima età della Grecia: “Il segreto della grecità: il suo compimento, impensabile dal nostro punto di vista, la sua insuperabile estraneità rispetto a noi”⁴³. È soprattutto l’epoca che ha prodotto Omero, “l’inimitabilità, l’irraggiungibilità di Omero – e a rigor di termini solo i suoi poemi sono epici”⁴⁴, ma anche quella delle grandi tragedie. Le due forme letterarie, radicate in ciò che Lukács – come molti altri intellettuali moderni – concepivano come la “gioventù” luminosa dell’umanità, incarnano una totalità organica, ciascuna alla sua maniera: nell’“Iliade, – azione senza principio e senza conclusione – un cosmo concluso fiorisce a una vita che abbraccia tutto”⁴⁵ e nella tragedia greca, dove “il protagonista e il coro emergono dal medesimo fondale essenziale, essi sono del tutto omogenei tra loro”⁴⁶.

Il Medioevo costituisce un altro periodo privilegiato del passato: “Dalla chiesa si formò una nuova *polis* [...]. Con Giotto e Dante, Con Wolfram e Pisano, con Tommaso e Francesco il mondo tornò ad essere pregno e perspicuo – tornò alla totalità”. Malgrado la tensione tra il mondo del peccato qui in basso e il regno di Dio, si creò “un equilibrio nuovo, ma non meno cromatico e compiuto di quello greco”⁴⁷. Dante, alla fine di questo periodo, rappresenterà, con l’epopea cristiana che è la *Divina Commedia*, la sua più grande espressione artistica. Ma secondo Lukács si

⁴⁰ Ivi, p. 24; tr. it. di Raciti, p. 27.

⁴¹ Ivi, p. 60; tr. it. di Raciti, p. 59.

⁴² Ivi, p. 82; tr. it. di Raciti, p. 78.

⁴³ Ivi, p. 21; tr. it. di Saba Sardi, p. 58.

⁴⁴ *Ibidem*; tr. it. di Saba Sardi, p. 58.

⁴⁵ Ivi, p. 48; tr. it. di Saba Sardi, p. 82.

⁴⁶ Ivi, p. 34; tr. it. di Raciti, p. 35.

⁴⁷ Ivi, p. 29; tr. it. di Raciti, p. 31.

tratta già di un'opera di transizione verso la modernità: "In Dante c'è ancora la perfetta, immanente assenza di distanze, l'isolamento tipico della vera epopea, ma le sue figure sono già individui, che consciamente ed energicamente, si oppongono a una realtà che li esclude"⁴⁸.

È chiaro, beninteso, che la Grecia antica e il Medioevo europeo, evocati da Lukács, sono altamente idealizzati. Ma ciò che importa, in ciò che concerne la visione romantica del mondo, non è il grado di realismo con il quale i tempi passati di riferimento sono rappresentati, ma piuttosto la qualità dei valori umani che essi simboleggiano. Identificando i valori di ricchezza vitale e di comunità con questi momenti storici, valori che egli vede come impossibili da realizzare nella modernità, Lukács fa mostra di una sensibilità profondamente romantica. Ed è importante anche notare, come riconosce il Lukács maturo della "Prefazione", che l'autore della *Teoria del romanzo* non è un romantico conservatore o reazionario, ma piuttosto "utopico". Ciò appariva chiaramente in un'osservazione fatta all'inizio dell'opera: "La vita metafisica dei Greci si svolge entro un cerchio più piccolo del nostro: sicché non potremmo mai trasferirci in esso plasticamente; per meglio dire, quella compiutezza circolare [...] è per noi spezzata; non potremmo più respirare in un mondo conchiuso"⁴⁹. Questo commento valeva certamente anche per il mondo medievale e significa che, per il giovane Lukács, la trascendenza della modernità si ispirava solamente al passato, per creare un nuovo mondo.

La speranza utopica: l'ultimo capitolo della *Teoria del romanzo*

Nel 1914-15, Lukács comincia a redigere note per un libro su Dostoevskij. Questo progetto fallisce e arriverà a concluderne solo il primo capitolo, che è proprio il testo che è divenuto la *Teoria del romanzo*. Ciò che resta del progetto iniziale è un insieme di note sparse, abbandonate nel 1917 da Lukács nella celebre "valigia di Heidelberg". Scoperto nel 1973, questo materiale non sarà pubblicato che nel 1985, sotto il titolo *Notizie e abbozzi su Dostevskij*.

Si trova in questo manoscritto incompleto e spesso enigmatico una sorta di anarchismo romantico religioso, che si richiama a Sorel e a Kierkegaard, per denunciare lo Stato, la Chiesa e tutte le forme di potere istituzionale. In questi frammenti, Lukács si dissocia dal nazionalismo germanico così influente tra i suoi contemporanei: alla sua attesa romantica "che viene alla luce" (l'aurora che sorge) si rivolge soprattutto verso la Russia. Ai suoi occhi, l'universo religioso del mondo russo si oppone

⁴⁸ Ivi, p. 62; tr. it. di Raciti, p. 61.

⁴⁹ Ivi, p. 24; tr. it. di Raciti, p. 27.

all'individualismo del mondo occidentale (Germania inclusa): dato che in Germania l'anima individuale è in rapporto con Dio, in Russia l'anima di ciascuno vive nella "comunità [che] è creatura infinita [...] ed ha per fratelli o vicini identiche o simili creature"⁵⁰.

L'abbozzo contiene molti riferimenti a Dostoevskij, senza che una visione di insieme si costituisca. È questione di differenti personaggi delle sue opere – Ivan Karamazov, il principe Myskin, Raskolnikov –, ma manca un argomento coerente sullo scrittore. Lukács pensa che Dostoevskij non abbia scritto romanzi e che la sua opera costituisca una sorta di "epopea terrestre", simile a quella di Dante. Più frammenti confrontano il pensiero russo, in generale, e Dostoevskij, in particolare, con il pensiero occidentale. D'altronde, in un articolo sulla cultura russa pubblicato nel 1916 nella rivista di Max Weber, Lukács scrive così: "I grandi poeti storico-universali di Russia, anche Solovjeff intende trarre le mosse dall'individualismo 'europeo' (e con esso dall'anarchia, dalla disperazione e dall'ateismo che ne derivano), oltrepassando dall'interno e porre, nel luogo così dischiuso e conquistato, un uomo nuovo e con esso un mondo nuovo"⁵¹. Questo "mondo nuovo" sarà proprio l'orizzonte utopico dell'ultimo capitolo della *Teoria del romanzo*.

La *Stimmung*, lo stato d'animo del giovane Lukács nel momento in cui scrive la *Teoria del romanzo*, associa il rifiuto categorico del presente e l'acuta coscienza dell'impossibilità di un ritorno al passato. Proietta, dunque, con l'energia della disperazione, la nostalgia dell'età dell'oro perduta in un'utopia dell'avvenire. È esattamente questa dialettica utopica tra il passato e il futuro che definisce il romanticismo rivoluzionario dell'ultimo capitolo del saggio.

Il suo punto di partenza è l'insoddisfazione dei limiti di ciò che egli designa come "la visione romantica del mondo" – per esempio Rousseau – in cui la critica della cultura europea occidentale resta, ai suoi occhi, "puramente polemica, cioè retorica". Il superamento di questo atteggiamento di semplice rifiuto non è possibile in Europa occidentale. Questa contestazione non diviene creatrice che nella letteratura russa del XIX secolo, cioè in Tolstoj e Dostoevskij, i due scrittori favoriti del Circolo di Max Weber ad Heidelberg. Questi autori, contrariamente a quelli dell'Occidente, hanno "maggior vicinanza alle condizioni primordiali organico-naturali" (*organisch-naturbften Urzuständen*) – una formula un po' enigmatica che designa probabilmente le comunità contadine russe⁵².

⁵⁰ Ivi, p. 35, pp. 58-60; tr. it. di Raciti, p. 38 e p. 60.

⁵¹ G. Lukács, *Solovieff*, in "Archiv für Sozialwissenschaft", 42, 1916-1917, p. 978; tr. it. di P. Pullega, in Id., *Sulla povertà di spirito*, Cappelli, Bologna 1981, p. 160. [Nella ed. it. non sono indicate le fonti da cui è tratta la traduzione, NdT].

⁵² G. Lukács, *La Théorie du roman*, cit., p. 146-147; tr. it. di Saba Sardi, p. 178. La parola

La grandezza di Tolstoj è che in lui “si rendeva evidente il presentimento dell’irruzione in una nuova epoca del mondo”, ma ancora “questo presentimento è rimasto polemico, al livello della nostalgia, astratto”. È soltanto in Dostoevskij “che non ha scritto alcun romanzo”, che “questo nuovo mondo, lungi da ogni lotta contro quello sussistente, viene indicato quale una realtà semplicemente osservata”. Dostoevskij è, dunque, confrontato da Lukács agli autori epici del passato, come una sorta di bardo moderno: “Egli sia già l’Omero ovvero il Dante di questo mondo [...] una cosa che soltanto l’analisi formale delle sue opere potrà rivelare”. L’interpretazione storico-filosofica della sua opera e dei suoi prolungamenti nel XX secolo avrà il compito “di dire se noi siamo davvero sul punto di abbandonare la condizione dell’assoluta peccaminosità, ovvero se son soltanto mere speranze ad annunciare l’avvento del nuovo”⁵³.

Queste righe, le ultime del libro, sono molto discutibili. Si può difficilmente negare che le opere di Dostoevskij siano romanzi, nei quali “la lotta contro il sussistente” occupa un posto essenziale; d’altronde, il confronto con l’*Iliade* o *La Divina Commedia* appare discretamente artificiale. Non impedisce: questa conclusione della *Teoria del romanzo* è un documento impressionante, per “il presentimento dell’irruzione in una nuova epoca del mondo” – la Rivoluzione d’Ottobre del 1917! Come se Lukács, a proposito degli scrittori russi Tolstoj e Dostoevskij, nel 1915-1916, in piena “Unione Sacra” guerriera in tutti i paesi europei, quando i rivoluzionari più rigorosi non sfuggivano all’angoscia, se non alla disperazione, abbia formulato, non la previsione, beninteso, ma il presentimento della rivoluzione che si avvicinava e del suo progetto gigantesco di fondazione di un “mondo nuovo”? Si trova un’intuizione analoga, non meno detonante, in Lucien Goldmann, quando scopre nel 1966 (due anni prima del maggio 68), nel teatro di Jean Genet, “il sintomo di una svolta storica”, “la prima rondine che annuncia la primavera”⁵⁴.

Nostalgia dell’età d’oro – largamente mitica – del passato; rifiuto etico del presente (borghese); aspirazione a un “mondo nuovo”: la struttura significativa della *Teoria del romanzo* è proprio quella del romanticismo utopico, che rinuncia all’illusione di un ritorno al paradiso perduto e por-

“*Urzustände*”, “condizioni primordiali” o “arcaiche” o “originarie”, manca nella traduzione francese, cfr. G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, cit., pp. 157-158. La nostra copia dell’edizione originale è appartenuta a Lucien Goldmann, che aveva sottolineato il passo sull’impossibilità di un superamento del rifiuto puramente polemico in Occidente. G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, cit., pp. 157-158.

⁵³ G. Lukács, *La Théorie du roman*, cit., p. 155; tr. it. di Saba Sardi, p. 186.

⁵⁴ L. Goldmann, *Le théâtre de Genet. Essai de lecture sociologique* (1966), in *Structures mentales et création culturelle*, Éditions Anthropos, Paris 1970, p. 339.

ta le sue speranze alla “luce che viene”. Senza dubbio, certe forme di sviluppo del libro riguardano il romanzo in generale, la tipologia della forma romanzesca o la trama di certi romanzi (per esempio il *Wilhelm Meister* di Goethe) non sono che un rapporto indiretto con questa struttura. Non c'è dubbio, a nostro avviso, che la visione del mondo che si esprime in questo saggio sia quella del romanticismo utopico. Questo utopismo – in cui il solo fondamento storico-filosofico era la letteratura russa moderna, le opere di Tolstoj e Dostoevskij – può essere, come sottolinea con insistenza Lukács nel 1962, “del tutto infondata”, “astratta”, nel suo rifiuto della società borghese dell'epoca, e senza alcuna mediazione con la realtà oggettiva⁵⁵, il che non costituisce affatto una sorprendente premonizione degli eventi rivoluzionari in Russia, due anni più tardi.

Bibliografia

- Goldmann L., *Le théâtre de Genet. Essai de lecture sociologique* (1966), in *Structures mentales et création culturelle*, Éditions Anthropos, Paris 1970.
- Honigshiem P., *On Max Weber*, Free Press, New York 1968.
- Löwy M., Sayre R., *Révolte et Mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Payot, Paris 1992; tr. it. di M. Botto, Neri Pozza, Vicenza 2017.
- Löwy M., Sayre R., *Esprits de feu. Figures du romantisme anti-capitaliste*, Éd. du Sandre, Paris 2010.
- Lukács G., *A Modern drama fejlődésének története*, Franklin, Budapest 1911, vol. II; tr. it. di L. Coeta, G. Lukács, *Il dramma moderno dal naturalismo a Hoffmannsthal*, Sugarco, Milano 1980.
- Id. *Solovieff*, in “Archiv für Sozialwissenschaft”, 42, 1916-1917; tr. it. di P. Pullega, in Id., *Sulla povertà di spirito*, Cappelli, Bologna 1981.
- Id., *Schriften zur Literatursoziologie*, Luchterhand, Neuwied 1961; tr. it. di L. Coeta, G. Lukács, *Il dramma moderno*, Sugarco, Milano 1967.
- Id., *Die Theorie des Romans*, Cassirer, Berlin 1920.
- Id., *Die Theorie des Romans*, Luchterhand, Neuwied, 1971.
- Id., *Vorwort*, in *Die Theorie des Romans*, Luchterhand, Neuwied, 1971.
- Id., *La Théorie du roman*, tr. fr. di J. Clairevoye, Gonthier, Paris 1963; tr. it. di G. Raciti, *Teoria del romanzo*, SE, Milano 1999.
- Id., *Avant-propos* (1962), in *La Théorie du roman*, tr. fr. di J. Clairevoye, Gonthier, Paris 1963; tr. it. di G. Raciti, *Premessa del 1962*, in *Teoria del romanzo*, SE, Milano 1999.
- Id., *Zur Soziologie des modernen Dramas*, in “Archiv für Sozialwissenschaft”, 38, 1914.
- Id., *L'Âme et les Formes*, tr. fr. di G. Haarscher, Gallimard, Paris 1974; tr. it. di S. Bologna, Se, Milano 1991.

⁵⁵ G. Lukács, *Avant-propos*, cit., pp. 6, 15; tr. it. di Saba Sardi, p. 44 e p. 52.

Goldmann L., *Introduction aux premiers écrits de Georges Lukács*, in *La Théorie du roman*, op. cit.; tr. it. di F. Saba Sardi, Id., *Introduzione a G. L.*, in *Teoria del romanzo*, Garzanti, Milano 1974.

Sayre R., *Romantisme et modernité : parcours d'un concept et d'une collaboration*, in V. Delecroix, E. Dianteill (a cura di), *Cartographie de l'utopie. L'œuvre indisciplinée de Michael Löwy*, Éd. du Sandre, Paris 2011.