

Sul lungo periodo. Breve storia di Lukács

Di Matteo Marchesini

A metà della *Montagna incantata*, Thomas Mann introduce il personaggio di Naphta, un ebreo gesuita che da lì in poi si contende col massone Settembrini il ruolo di pedagogo del protagonista Castorp. Mentre Settembrini descrive con passione la razionalità del progresso umano, Naphta esalta con razionalità implacabile le passioni più oscure e diaboliche. In lui l'anima reazionaria coincide con quella rivoluzionaria: Mann lo definisce appunto "un rivoluzionario della conservazione", un rivoluzionario "aristocratico". Naphta è loico, ascetico e spietato. I suoi "poiché" chiudono ogni dimostrazione in una griglia di ferrea causalità, e la riaprono su vertiginose ambiguità dialettiche. Ha come bestia nera la borghesia, contro cui difende il Medioevo e annuncia il comunismo. Secondo lui lo "spirito vivente" del primo Novecento "fonde in sé gli elementi del passato col più lontano avvenire per una vera rivoluzione". Una rivoluzione in cui il carattere sanguinoso delle epoche teocratiche incontrerà quello delle dittature proletarie: "se vogliamo che venga il regno", spiega, "il dualismo di bene e male, di aldilà e aldiquà, di spirito e potere, deve annullarsi temporaneamente in un principio che unisca asceti e dominio. Ecco quella che io chiamo la necessità del terrore".

Alcuni tratti di questo personaggio hanno fatto pensare a un intelligentissimo amico del narratore, il filosofo ungherese György Lukács. Il devastante decennio in cui Mann elabora *La montagna incantata*, tra i primi anni Dieci e i primi anni Venti, è un periodo cruciale per la formazione di Lukács. A quel tempo, come in Naphta, si agitano in lui una malata, kierkegaardiana ansia d'assoluto, e un sempre più definito estremismo dialettico. All'inizio della Grande Guerra, appena trentenne, ha già steso due capolavori come *L'anima e le forme* (1911) e *Teoria del romanzo* (edito nel '20). Con la rivoluzione d'ottobre si precisa il suo marxismo, che nel '19 lo porta a partecipare al governo di Béla Kun: e il primo frutto teorico di questa militanza è *Storia e coscienza di classe*, uscito nel '23, un anno prima della *Montagna incantata*.

Fin qui la vicenda del Lukács giovane: l'unico, pare, di cui si abbia ancora notizia. Anzi, ormai da decenni, quando si parla di lui ci si ferma alla *Teoria del romanzo*. Crollato il mastodontico edificio marxista, sul resto della sua storia è caduto il silenzio. Pesa sul Lukács maturo una *damnatio memoriae* che non è toccata nel nostro secolo a nessun pensatore della sua statura, e che è stata favorita dalla stessa genialità con cui ha legato la propria sterminata cultura al grigiore sovietico. Così, oggi che massima è la seduzione esercitata dalla Mitteleuropa austroungarica, dei molti Lukács che hanno attraversato il Novecento fino alla soglia degli anni Settanta sembra salvarsi solo il giovane cittadino dell'Impero che discettava su Destino, Anima e Forme. E' un'ottica esattamente rovesciata rispetto a quella degli intellettuali italiani del secondo dopoguerra, che conobbero l'ungherese proprio a partire dai suoi trattati tardi, il cui marxismo è molto più disadorno di quello euforicamente dialettico sul quale si fonda *Storia e coscienza di classe*. D'altra parte, la moda di quel Lukács durò poco: durante la crisi ideologica degli anni Sessanta, col dilagare delle vispe e petulanti scienze umane, i volumoni della sua *Estetica* sembravano già lo scheletro di un dinosauro.

Ma questo ribaltamento di prospettiva ha lasciato intatto il problema del rapporto tra le diverse fasi dell'opera lukacsiana. Oggi come allora, si tende infatti a identificarla con una serie di segmenti separati, irriducibili a quella totalità umana che gli stava tanto a cuore. Eppure, basterebbe mostrare un po' più di *pietas* davanti al Lukács 'sovietico' per ritrovare in quest'opera le tracce di un unico organismo in continua tragica evoluzione, la 'storia di un'anima' che segue con lucidità rara e quasi romanzesca la storia del secolo XX. E forse è proprio il periodo di passaggio tra l'idealistico pessimismo giovanile e il marxismo, il periodo in cui Lukács si agitava nelle contraddizioni di Naphta, la chiave di volta di questa storia. Proviamo a ricostruirne le tappe essenziali.

L'anima e le forme si regge come una bilancia su due piatti: la *Lettera a Leo Popper* che apre il libro, e la *Metafisica della tragedia* che lo chiude. Quest'ultimo brano è già quasi esistenzialista. Il tragico vi è definito come una vita più vera di quella reale, una vita vissuta "fino in fondo" con una pienezza e un'essenzialità che l'esistenza quotidiana non può sopportare se non per brevi lampi. Ciò significa che voler vivere sempre all'altezza "delle proprie possibilità estreme", rifiutando la mediocrità del quotidiano, equivale a voler annullarsi, a voler morire. Teoria molto simile a quella contemporaneamente elaborata da Carlo Michelstaedter, altro giovane cittadino austroungarico quasi coetaneo di Lukács, che con coerenza atroce si suicidò appunto per andare "fino in fondo" (il

diario lukacsiano del 1910-'11 insiste sui pensieri suicidi, e suicida muore anche Naphta...).

Ma mentre nell'ottobre del '10 Michelstaedter si uccideva nella sua Gorizia, l'ungherese, nella Firenze dove il goriziano aveva studiato, firmava la *Lettera a Leo Popper*, che come ha visto Franco Fortini fa da contrappeso alla *Metafisica della tragedia*, e indica una via di sopravvivenza. Questa via è la forma del "saggio", che all'estremismo fatale del tragico contrappone la mediazione dell'ironia. La lettera definisce il saggio come quella scrittura che indaga i rapporti tra Vita e Forma, i modi in cui l'una si trasforma nell'altra. E' una scrittura "afigurativa", che a differenza della poesia non può rappersersi nell'immagine di un destino; una scrittura che anela alla totalità senza raggiungerla, e che rappresenta quindi una Sehnsucht, una aspirazione e nostalgia del Sistema. Tuttavia nessun sistema la può "superare": perché la sua essenza e legittimazione sta nel fissare non un sapere esauriente, bensì lo stato d'animo attraverso cui lo si cerca, non una "sentenza" ma un "processo" intellettuale.

L'anima e le forme è il libro di un giovane passato attraverso la filosofia della vita e dei valori, di un kierkegaardiano che ha meditato Dilthey e Simmel e insegue l'Assoluto sapendo di non poter catturarne altro che l'ombra, di non poterlo guardare in faccia senza schermi. Spunta già qui quello che resterà sempre il leitmotiv di Lukács: la ricerca di una pienezza irraggiungibile, di una Totalità Perduta dell'esperienza.

Nella *Teoria del romanzo*, geniale filosofia della storia letteraria paragonabile nel Novecento solo agli studi di Peter Szondi, questo leitmotiv è filtrato da un idealismo hegeliano. Ogni forma poetica viene inchiodata a un apriori storico-filosofico. La funzione che nel primo libro aveva il saggio ora l'ha il romanzo, altro genere misto o "arte a metà", somigliante più a una forma in fieri che a una forma compiuta, più a un "processo" instabile che al frutto certo di un modello trascendente. Infatti il romanzo nasce quando muore l'armonia tra individuo e cosmo tipica della civiltà greca: quando l'essere umano non si sente più a casa nel mondo, quando anziché come una totalità omogenea la realtà si presenta dolorosamente scissa, e quando l'arte non è più pura presa di coscienza del senso immanente della vita ma creazione di una coscienza estetica separata. Tra l'autosufficiente epica greca e il romanzo, che è un'epopea problematica, lirico-ironica e mai conclusa, a far da medio c'è Dante, che tiene insieme i suoi personaggi già romanzeschi con un significato onnicomprensivo della vita collocato non più sulla terra ma nell'aldilà. Nell'età moderna, invece, essere e dover essere, realtà e personaggio non coincidono più in nessun modo. Se l'anima del protagonista è "più ristretta" del mondo esterno con cui si scontra, si ha l'idealismo astratto di Don Chisciotte. Se invece, come nel romanzo ottocentesco, "l'anima è più ampia (...) dei destini che la vita può offrirle", ne consegue un'amara disillusione. A volte si dà anche uno sforzo per riconciliare l'io e il mondo, come nel goethiano *Wilhelm Meister*, ma gli esiti sono incerti. Le uniche vere eccezioni vengono per Lukács dalla Russia, i cui spazi sterminati sembrano modificare le possibilità del romanzo. Di Tolstoj analizza ad esempio lo speciale rapporto con la natura. A volte pare quasi che riesca a farne un luogo dove l'uomo può tornare a integrarsi, un frammento della totalità perduta. Più spesso, però, è solo un'utopia della "vita semplice", che non regge davanti alle esigenze culturali moderne. Del resto - conclude questo Lukács hegeliano - non spetta al singolo scrittore creare le condizioni per uscire dall'impasse, ma alla storia. E forse queste condizioni stanno maturando, se è vero che Dostoevskij non scrive più romanzi, ma libri indefinibili che annunciano un "nuovo mondo" di cui non si può ancora dire se sia il Dante o l'Omero.

Al di là dei temi, tra la *Teoria e Storia e coscienza di classe* la distanza non è grande. Il libro del '23 tenta di strappare il marxismo al positivismo e di riportarlo nell'alveo della dialettica hegeliana. Per farlo Lukács restaura il concetto di "totalità", vista come unione di teoria e praxis, di soggetto e oggetto, entrambi finalmente fusi in quello "spirito" che è il proletariato. Da ciò deriva un marxismo paradossalmente 'idealista'. Non solo: nelle analisi sulla "reificazione", sulla riduzione a cose degli uomini e del loro lavoro, si sente ancora l'influsso di una decadente filosofia della vita. La polemica contro la parcellizzazione capitalistica del lavoro e del tempo (qui spunta Bergson) fa tutt'uno con quella contro il metodo "atomizzante" delle scienze naturali, metodo che perde di vista appunto la "totalità" umana. Lukács arriva perfino a identificare l'alienazione con la inevitabile oggettivazione che ogni conoscenza e ogni prassi impongono. E sarà proprio una tale radicalità a esercitare un'influenza decisiva sui filosofi novecenteschi che stigmatizzeranno la moderna "ragione calcolante" in nome di un sapere più integro: da Sartre al detestato Heidegger, fino a quei francofortesi il cui aristocratico pessimismo sarà definito da Lukács una filosofia dell'"Hotel Abisso".

Perché l'ungherese, quando l'Internazionale condanna il suo libro come una mistificazione idealistica del marxismo, imbecca invece la via delle autocritiche. Da qui in poi, nel periodo di Mosca, nel dopoguerra di

Budapest, e fino ai suoi ultimi anni, si sforza di tenersi sulla strada sempre più stretta che schiva da una parte l'eresia, dall'altra la volgare propaganda zdanovista. Con tenacia quasi sovrumana, tenta di portare a un grado accettabile di complessità il materialismo sovietico e la sua elementare teoria sul rispecchiamento della realtà nella coscienza; rischiando a volte, nota Adorno, di doversi adattare agli scantinati della dottrina ufficiale, anziché far salire la dottrina ai piani alti della filosofia. La scelta, insomma, è drastica: Lukács riconosce l'Assoluto inseguito in gioventù in una certa piega della Storia, e lo schermo attraverso cui si concede di osservarne l'ombra è adesso il Partito. George Steiner ha parlato a questo proposito di patto col diavolo. Certo è che una tale scelta costa a Lukács una continua lotta per la sopravvivenza (anche fisica) e l'uso di una lingua spesso generica o cifrata, "esopica". Malgrado ciò, da pochi concetti schematici spremi non di rado un succo critico di prim'ordine. Come è noto, il cardine della sua matura teoria estetica è un "realismo" che prende a modelli Balzac e Tolstoj. Realismo: non naturalismo. Il realismo infatti, là dove, come in Balzac, trionfa anche sulla ideologia reazionaria dell'autore, crea caratteri nel cui profilo "particolare" si riassumono le tendenze "universali" e fondamentali di un'epoca, ossia caratteri "tipici"; mentre quelli dei naturalisti come Zola non sono tipici bensì solo "medi": restano alla superficie del reale, senza diventare emblemi delle forze che sotto questa superficie si agitano. Inaccettabili sono poi per Lukács l'arte decadente e le avanguardie, le quali assolutizzano in modo arbitrario quella deformazione angosciata della realtà che è solo un aspetto del tardo capitalismo. La stessa cosa, sul piano teorico, fanno le filosofie irrazionalistiche, che dall'ultimo Schelling ai fiancheggiatori del nazismo offrono una copertura ideologica ai timori della classe borghese: classe non più progressiva, com'è stata fino al 1848, ma ormai impegnata solo a contrastare l'avanzata del proletariato.

Questo schema però pone un problema. Può il realismo ottocentesco restare un modello buono per il Novecento? Quando deve fare esempi di arte realista contemporanea, Lukács è in difficoltà: o cita epigoni dell'Ottocento, o si aggrappa all'olimpica eccezione di Thomas Mann, per lui ultimo grande frutto di una letteratura borghese che passerà linearmente in eredità al "realismo socialista". Ma questo realismo, frutti non sembra darne. Così, per tenere in piedi il suo schema, Lukács è costretto a elaborare quelle che Fortini ha definito "nozioni-salvagente": ad esempio la nozione di "realismo critico". La spiega in un saggio scritto a cavallo della rivolta ungherese del '56, che lo vede ministro del governo Nagy e che gli costa una deportazione in Romania. Il realismo critico è un realismo "crepuscolare", possibile in autori contemporanei che pur non abbracciando il socialismo comprendono la sua centralità, e la necessità di una coesistenza pacifica dei due blocchi. Campione di un tale realismo è appunto Mann, contrapposto a Kafka. Dell'allegorismo di Kafka (e di Benjamin) Lukács fa un'analisi molto sottile. Riconosce che lo scrittore praghese seleziona i dati essenziali come un vero realista. Solo che la sua selezione, anziché avvenire in base a una "prospettiva" storica, avviene in base all'astratto "punto di vista del nulla". Meglio un antikafkiano così di molti critici kafkisti, anche se non ci sentiamo di tacere la battuta attribuita a un Lukács appena uscito dalle carceri rumene: là dentro pare abbia capito che Kafka era proprio e integralmente "uno scrittore realista". Ma nello stesso saggio ci sono altre associazioni acute. Ad esempio, vi si nota come spesso il genere della novella s'imponga quando tramonta un mondo e ne sorge un altro. Ultimi fuochi borghesi sarebbero allora i racconti marini di Hemingway e Conrad, che secondo Lukács "esportano" nella natura un conflitto sociale ormai occultato dall'imperialismo; mentre l'alba di un socialismo ancora non realizzato si scorgerebbe in *Una giornata di Ivan Denisovic?* di Solženitsyn, testo in cui gli aspetti manuali e fisiologici della vita riacquistano un'importanza che hanno solo nell'epica e in Tolstoj.

Ma malgrado questo acume, non si capisce l'ostinazione di Lukács a chiudersi in confini estetici e politici così angusti se non si considera la sua incrollabile fiducia nella "dialettica dei lunghi periodi". Bisogna attendere con pazienza un socialismo migliore, e nel frattempo interpretare la realtà attraverso lo schermo di "conflitti laterali" che possono però divenire strategici: frontismo contro fascismo, coesistenza contro pericolo atomico... Il passo dell'ungherese resta insomma quello lungo e stoico del filosofo della storia; e il suo storicismo rischia sempre di oscillare tra le invenzioni tattiche e un'immutabile "*philosophia prima*". A questo proposito Cesare Cases, il suo "agente in Italia", nota che Lukács ha costruito il proprio pensiero (come Naphta!) sul mito delle tre fasi di civiltà: l'età statica in cui il privilegio è di pochi; il periodo dinamico dell'egemonia borghese, con la sua "coscienza scissa"; l'epoca socialista del "privilegio" di tutti. E' un mito che presuppone esistente fin dall'inizio, sebbene solo per una élite, quella "interezza umana" che dovrebbe risultare invece, materialisticamente, come un frutto finale del processo storico. Questo punto debole mostra la quasi commovente fiducia lukácsiana in un umanesimo 'eterno', e nella razionalità hegeliana della storia. Lo stesso Cases riporta due esempi illuminanti di un simile atteggiamento. Quando a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta chiede al maestro se non si debba metter tra parentesi lo schema del realismo e dare cittadinanza estetica a Brecht e Beckett, dato che la Storia, proprio come

le loro opere così poco dialettiche e così semplificatorie, sembra condurre a un effettivo e casuale aut-aut tra cambiamenti rivoluzionari e apocalisse atomica, Lukács ribatte che non bisogna farsi del Caso un'idea metafisica, perché è solo una variabile neutralizzata da tendenze di più vasta portata. Se accadesse un incidente atomico, sostiene, non ne nascerebbe un *casus belli*, perché le potenze maggiori puntano ormai sulla coesistenza. Altrove Cases nota che Lukács mostra scarsa carità nei confronti delle vittime staliniane, convinto che durante le bufere storiche “chi ha la tempra morale necessaria troverà quasi sempre il modo di resistere”. Per questo motivo esalta *Il grande viaggio* di Jorge Semprun, che per Cases è invece un libro penoso, perché “sembrava che a Buchenwald l'autore avesse trovato la forza di sopravvivere nel ricordo delle aule della Sorbona” e che “l'esaltazione della cultura fosse l'unica alternativa alla cancellazione dell'umano”. Ma a Lukács piace appunto che Semprun si opponga “alla 'leggenda di Auschwitz' per cui esistono situazioni estreme di fronte alle quali ogni resistenza spirituale è impossibile”. Però questa “resistenza”, nota Cases, è privilegio dei soli intellettuali. E infatti l'intellettuale Lukács, pur avendo preso i voti marxisti, conserva la borghese e privilegiata fede nelle idee del ragazzo che lungo gli anni Dieci uscì dalla Crisi per calarsi nella Storia. Ma quel ragazzo, insieme alla fede comune a tanti colleghi, portava con sé un'abilità dialettica così temibile da spingere Thomas Mann a dire di lui che “finché parlava aveva ragione”.

[2012]