

György Lukács, *Arte e società*, a cura di E. Alessandroni, Pgreco, Milano, 2020, pp. 468, Isbn 8868022923

La riflessione di Lukács su arte, dialettica e ideologia

In un'intervista autobiografica pubblicata postuma negli anni Ottanta, Lukács definisce il proprio come un *Gelebtes Denken* [*Pensiero vissuto*, Editori Riuniti, Roma 1983]. Che ogni pensiero sia in un certo senso "vissuto", e in quanto tale mai soltanto individuale, non poteva certamente sfuggire all'autore dell'*Ontologia dell'essere sociale*. Il senso di quest'espressione sta nel carattere militante del pensiero lukacsiano, che ha attraversato le vicende storiche del movimento comunista nel Novecento. È pensiero militante quello di Lukács anche, e forse a maggior ragione, quando non si occupa direttamente di problemi politici, come nel caso dei testi raccolti in questa antologia, *Arte e società*, uscita per la prima volta nel 1967 e ora resa di nuovo disponibile grazie a Pgreco, arricchita da un lungo saggio introduttivo di Emiliano Alessandroni.

Lukács scriveva nella prefazione che la chiarificazione delle «questioni fondamentali del marxismo», compiuta nel periodo 1918-1930, lo aveva portato insieme a Michail Lifšits, al «riconoscimento dell'esistenza di un'estetica marxista autonoma e unitaria», un'idea che aveva allora bisogno di una notevole opera di precisazione perché si scontrava con il giudizio opposto espresso da due pesi massimi del marxismo primonovecentesco come Plechanov e Mehring (vol. I, p. 11). L'elaborazione di tale estetica marxista restò lo sforzo più importante di tutta la produzione lukacsiana, culminato con la pubblicazione dell'opera del 1963, concepita come la prima parte di un lavoro di estetica, destinato nelle intenzioni dell'autore a fondare filosoficamente la posizione specifica e autonoma dell'estetica, e che si intitolava non casualmente «Die Eigenart des Ästhetischen», ossia "La peculiarità dell'estetico". In quest'opera Lukács riusciva a completare il progetto di una vita, precedente anche la sua adesione al movimento comunista nel 1918. Occorre infatti ricordare che, già durante il suo soggiorno a Heidelberg degli anni Dieci, dopo il periodo dei saggi de *L'anima e le forme*, aveva tentato di stendere un lavoro sistematico di estetica, sulle basi teoriche di un neokantismo *sui generis*, già molto imbevuto di un'aspirazione hegeliana alla totalità. Il tentativo però, scriverà Lukács proprio nella prefazione all'*Estetica* matura, «fallì completamente» nonostante l'interesse e gli apprezzamenti di Bloch, Lask, Weber (*Estetica*, Einaudi, Torino, 1970, vol. I, p. XXXIII). Qui afferma inoltre che la sua reiterata presa di posizione contro l'idealismo filosofico è sempre diretta anche contro queste proprie tendenze giovanili. Nonostante questo, è senz'altro vero però quanto scrive di se stesso nella conclusione della prefazione ad *Arte e società*, e cioè che i suoi stessi primi lavori «si ponevano, pur se su un fondamento teorico sbagliato e manchevole, in un certo senso gli stessi problemi» degli ultimi (*Arte e società*, cit., p. 24). Erano quello dell'esistenza dell'arte come forma di comunicazione autonoma – quindi del suo carattere a un tempo individuale e sociale – e quello dell'opera d'arte come totalità. Questioni, cioè, che Lukács riteneva di aver risolto in maniera compiuta soltanto attraverso una profonda assimilazione della logica dialettica e del marxismo.

Il saggio introduttivo di Alessandroni dedica ampio spazio a questi problemi, mostrando la struttura dialettica di alcuni punti cruciali della critica marxista di Lukács.

Consideriamo la concezione di «totalità dell'opera d'arte», tra le più note dell'estetica lukacsiana. Alessandroni afferma che Lukács intende non già una «totalità estensiva», ma una «totalità intensiva» (p. XLVIII). L'opera d'arte aspira a essere una totalità onnicomprensiva, una totalità conchiusa, che nel riprodurre mimeticamente un frammento del reale, ne coglie i nessi dialettici che lo costituiscono. In tal senso, parlando di totalità del Kunstwerk si intende infatti una «totalità concreta», che risponde al problema hegeliano, disquisito nella *Fenomenologia dello Spirito*, circa la conoscenza dell'intero, dove quest'ultimo termine non può che intendersi, dialetticamente, come una singolarità che sappia racchiudere in sé tanto l'universalità astratta dell'intelletto quanto la particolarità del momento negativo. L'opera d'arte costituisce, da questo punto di vista, una totalità che racchiude in sé i nessi, ovvero la «rete di contraddizioni» del reale.

Occorre chiarire tuttavia la rielaborazione in senso materialista che Lukács compie di questa fondamentale impostazione hegeliana: l'arte non è, come per l'idealismo di Hegel, «intuizione concreta» (Cfr. ad es. G. W. F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, par. 556, UTET, Torino, 1981-2005, vol. III, p.413), bensì *rispecchiamento* del reale. Lukács estende anche all'arte la teoria leniniana del rispecchiamento [*Widerspiegelungstheorie*], esposta in *Materialismo ed empiricriticismo*, considerandola il punto centrale di ogni gnoseologia materialista, e la sua critica artistica è collegata all'idea fondamentale di questa concezione: quella dell'«oggettività del mondo esterno, cioè della sua esistenza indipendente dalla coscienza umana» (*Arte e società*, cit., vol. I, p. 143).

Il compito teorico consisteva dunque per lui nell'«elaborare lo *specifico* del rispecchiamento artistico nell'ambito della teoria generale del rispecchiamento». Si vuole con ciò mettere in evidenza il limite di ogni teoria estetica che recida il rapporto dinamico tra l'uomo e il mondo, che perda la ricchezza delle connessioni molteplici del reale. Solo un'arte che sappia mettere a tema il legame dialettico tra individuo e società può rappresentare il reale senza rischiare di cadere nel soggettivismo o nel vuoto formalismo. Un tema che ricorre frequentemente nell'opera lukacsiana è proprio la critica al formalismo e al suo opposto apparente, il naturalismo, oltre all'importante differenziazione fra il *narrare* e il *descrivere*. Il fondamento di queste critiche risiede nel fatto che Lukács osservi come la «realtà» non sia propriamente la «realtà consueta». L'opera d'arte, al contrario, aspira proprio a rompere i vincoli di una concezione meramente fotografica, statica, del reale, in cui tende invece a ricadere il naturalismo. È pertanto importante far risaltare che il rispecchiamento artistico risponde alla necessità di «rispecchiare» la trama profonda del mondo, il suo nesso tutto-parti, individuo-società, che resterebbe inespresso proprio da uno sguardo documentaristico. E pertanto anche il *realismo critico* che caratterizza la grande arte non va inteso nel senso di una determinata corrente letteraria, visione questa che sarebbe sì dogmatica e riduttiva. Lukács vuole precisamente affermare il carattere di totalità concreta di tutte le grandi produzioni artistiche, ben differenziando il *realismo* dalla *letteratura di tendenza*, come egli chiarisce nel saggio «Letteratura di tendenza o letteratura di partito?» (pp. 99-114) contenuto nella presente raccolta, e senza risparmiare critiche al metodo di scrittori dall'orientamento socialista come Ernst Ottwalt (p. 115 ssgg). Il tema dell'insufficienza della letteratura di tendenza era d'altro canto già presente nei suoi scritti politici del 1919-1921, seppur inteso, risentendo ancora molto della sua precedente coscienza filosofica neokantiana, come una battaglia per una *neue Kultur*, che potesse soppiantare la pura Zivilisation

capitalistica (cfr. G. Lukács, *Vecchia Kultur, nuova Kultur*, in id., *Cultura e rivoluzione*, Newton Compton, Roma, 1975, pp. 157-171). Tuttavia ora viene elaborato a un livello più compiuto, attraverso l'assunzione di una logica dialettica che gli permette di affrontare in maniera più precisa il rapporto tra *caso* e *necessità*, il quale nelle opere naturalistiche tende a rimanere meccanico, tanto che in Ottwalt rassomiglia a una sequenza di mosse di scacchi per forzare un matto (p. 131). Lukács vuole con quest'immagine gettare luce sulla schematicità di un rispecchiamento troppo immediato, che finisce per astrarre da quella stessa realtà che pure vorrebbe descrivere, finendo per perdere di vista proprio i nessi essenziali del tessuto del reale.

Alessandroni mostra che le critiche al dogmatismo di Lukács mancano di bersaglio anche laddove sembrerebbero avere gioco facile, ossia a proposito dell'opinione lukacsiana secondo cui uno scrittore trarrebbe vantaggio dal non avere pregiudizi nei confronti di una «prospettiva socialista» (Alessandroni, cit., pp. X-XI). E ricorda come certi *topoi* critici accompagnino da sempre la ricezione di questo autore in Italia, basti pensare all'«antologia» dei suoi critici che Cesare Cases, a cui si deve forse gran parte della prima ricezione nel nostro paese, abbozzava in «Lukács e i suoi critici» (C. Cases, «Lukács e i suoi critici», in *Su Lukács. Vicende di un'interpretazione*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 51-87). Quanto abbiamo finora riportato dovrebbe metterci in guardia dalla vulgata di un Lukács come un autore che appiattisce l'arte alla propaganda socialista più spicciola. Non si capirebbe invece il senso profondo di questa presa di posizione senza aver presente quanto già detto su *totalità*, *rispecchiamento* e *realismo critico*. Avere una prospettiva socialista significa non chiudere alla prospettiva del socialismo e cessare pertanto di considerare la propria situazione immediata in maniera irriflessa.

Lukács ha in mente qui in parte la polemica contro quell'intellettualità borghese che, rinchiusa nei limiti della propria posizione di classe, rimane avvolta in una prospettiva cupa e decadente (G. Lukács, *Grand Hotel "Abisso"*, in *La responsabilità sociale del filosofo*, Pacini Fazzi, Lucca 1989). Il motivo di questo atteggiamento disperante è dovuto proprio al rifiuto del futuro o a una fuga dal mondo che finisce per fare, anche involontariamente, «i più grandi servizi al mantenimento di forme sclerotizzate di sfruttamento e di dominio». Alessandroni scrive a tal proposito che la questione del tempo, avere un approccio volto a cogliere le opere umane in quanto storicamente individuate, è quello che realmente permette di avere un'immagine non imbalsamata e statica, unilaterale, ideologica, del presente. È molto adeguata, quindi, la citazione scelta in esergo del suo saggio introduttivo: «l'ideologia non è forse mai stata così importante come per l'appunto nell'epoca della deideologizzata manipolazione raffinata degli uomini» (G. Lukács, *Ontologia dell'essere sociale*, Editori Riuniti, Roma 1981). Una rilettura di quest'antologia fornisce un approccio critico e gli strumenti necessari per riflettere sul carattere sociale di ogni produzione artistica. Nel ricordarci che l'uomo è, per l'appunto, un essere sociale, ci invita anche a interrogarci sul carattere storico e determinato delle nostre rappresentazioni; a diffidare tanto dalle crasse concezioni del progresso quanto dalle cupe profezie di apocalissi.

Sabato Danzilli