

Roma, seminario IGS, 5 novembre 2021

Marco Gatto

Lukács e Gramsci: un confronto su temi letterari ed estetici

Una premessa

Mi sembra che il punto di arrivo di una possibile bibliografia sul confronto tra Lukács e Gramsci sia costituito da un articolo di Carlos Nelson Coutinho, *Lukács e Gramsci: un'analisi comparativa*, pubblicato su «Critica marxista» nel 2012 e tradotto da Antonino Infranca, che insiste su convergenze e differenze fra i due, riuscendo a chiarire i motivi della loro reciproca e specifica centralità nell'ambito del marxismo dialettico del Novecento.

Da questo scritto di Coutinho farò derivare gran parte del mio ragionamento. Non prima di aver esplicitato una doverosa premessa. L'oggetto della mia comparazione sarà sbilanciato su temi letterari ed estetici, nella convinzione che su questo terreno si giochi una partita assai interessante per la definizione delle posizioni di entrambi i pensatori. Il fazzoletto di tempo che contiene i propositi di questo confronto è limitato ma significativo: una sostanziale convergenza di pensiero, ovviamente non dichiarata per le ragioni già indicate da Lelio La Porta, si realizza infatti nei primi anni Trenta, quando per Lukács si apre la stagione che, per convenzione, gli studiosi indicano come risolutamente marxista e per Gramsci si intensifica in carcere il lavoro teorico depositato nei *Quaderni*.

Questa simultaneità permette di rilevare alcuni tratti identitari e alcuni punti di arrivo in comune: entrambi – come notano ad esempio Guido Oldrini e lo stesso Coutinho – polemizzano con il marxismo volgare della Seconda Internazionale, poi accolto anche dalla Terza, di cui il manuale di Bucharin rappresenta l'epitome massima, approdando così all'idea di un necessario rinvigorimento della dialettica soggetto-oggetto, a favore di un'oggettività che non sia quella meccanica del marxismo più elementare, ma che sia, nel caso di Lukács, esito di un rispecchiamento ricco di mediazioni e, nel caso di Gramsci, risultato di un complesso dinamismo processuale; entrambi, inoltre, arrivano a una concezione del materialismo molto più sofisticata rispetto a quella incorporata nell'idealismo soggettivistico degli anni giovanili, che pure, come nota Coutinho, fu il loro modo per opporsi, almeno in partenza, al marxismo positivisticamente egemone. L'elaborazione filosofica e politica dei *Quaderni* si dirige in modo maturo verso di una ricca dialettica delle soggettività in campo e pone le basi per una riflessione strategico-politica sull'emancipazione delle masse popolari, tutta tesa alla conquista di una consapevolezza oggettiva dei processi sociali più complessi; per il filosofo ungherese, allo stesso modo, si tratta di depurarsi dalle istanze metafisiche della filosofia romantica, di fare i conti con la sua formazione a Heidelberg (e dunque

di affrancarsi dalla dicotomia ‘scienze dello spirito *versus* scienze della natura’, dal pensiero di Kierkegaard e da una lettura proto-esistenzialistica di Hegel), di confrontarsi criticamente con gli influssi di Weber e Simmel e con la cultura mitteleuropea della crisi (riflessa nello straordinario esordio de *L’anima e le forme*): e decisivo è l’incontro, a Mosca, nei primi anni Trenta, presso l’Istituto Marx-Engels diretto da D.B. Rjazanov, con i *Quaderni filosofici* di Lenin e con i *Manoscritti economico-filosofici* del giovane Marx. I primi anni Trenta sono dunque il momento nevralgico di un approfondimento dialettico e materialistico per entrambi i pensatori. Su Lukács, tuttavia, grava ancora un’interpretazione abbastanza diffusa che assimila la svolta del ’30 a una *reductio* della sua statura intellettuale, quasi che l’autore hegeliano e premarxista di *Teoria del romanzo* (1920) si fosse trasformato, passando dall’“errore” rappresentato da *Storia e coscienza di classe* (1923), in un algido burocrate del marxismo ufficiale e in un oggettivista dimentico della sua polemica con Bucharin e altri.

In realtà, il percorso è molto più ricco e complesso di quanto sembri. E il mito dei “periodi” o delle “fasi”, come ha scritto Fredric Jameson in *Marxism and Form* (1971), è servile a un’interpretazione di Lukács non certo innocente (perché in larga misura tesa a spoliticizzarlo e nello stesso tempo a stalinizzarlo), considerato che rende frammentario il pensiero di un filosofo che ha posto *da sempre* l’autoverifica della propria coerenza unitaria al centro delle sue riflessioni. Se accettiamo questa visione frammentistica – ovvero quella di un Lukács freddo oggettivista, incapace di muovere da una dialettica complessa dei fenomeni culturali e sociali (il che corrisponde a un falso storico), da opporre a un Lukács intellettuale della crisi e della modernità mitteleuropea (quale, del resto, fu) – ci sfugge anche la possibile relazione – pur nel rispetto delle loro differenze, che sono ovviamente considerevoli – con il percorso filosofico di Gramsci. Dobbiamo pertanto rifarci a una visione diversa, che predilige l’unità e concepisce le rotture come progressioni.

Sono gli scritti su temi letterari ed estetici degli anni Trenta che permettono di chiarire i limiti di una simile visione frammentistica e di concepire il punto d’approdo della grande *Estetica* come il risultato di un potenziamento della dialettica marxista. I saggi che Lukács compone tra il 1930 e la fine del Secondo conflitto mondiale – tutti tesi a confrontarsi col grande tema del realismo – esaltano quella “discontinuità nella continuità” che appartiene a ogni grande autore e che non mette certo in ombra, bensì la valorizza, l’intima coerenza di un cammino di pensiero assai articolato e complesso. L’ultima avvertenza riguarda un dato inaggirabile: Gramsci non ebbe le possibilità di leggere Lukács, mentre quest’ultimo potette accedere ai *Quaderni* (nell’*Ontologia dell’essere sociale* cita l’edizione Einaudi del volume che raccoglie gli scritti su Croce e il materialismo storico), decidendo però di non occuparsene intensamente (forse anche in ragione della barriera linguistica). Il confronto tra i due pensatori risulta però prolifico, come ha già detto Lelio La Porta, se solleviamo le reciproche traiettorie a un livello dialettico superiore e le poniamo nel comune svolgimento di un marxismo che vede nella dialettica e nella processualità dinamica, nello storicismo materialistico, un’arma indispensabile per la lotta di classe e per la comprensione dei conflitti.

Ripartendo da Coutinho

Il saggio di Carlos Nelson Coutinho rappresenta, come detto, la nostra rampa di lancio. L'intento è quello di integrare le sue riflessioni con una considerazione critica di alcuni fra i più significativi scritti estetici degli anni Trenta, ai quali Coutinho accenna solo nelle battute finali del suo saggio. Saggio che presenta un articolato confronto tra i pensatori sotto il rispetto di due grandi temi: da un lato, l'idealismo giovanile e i diversi modi di uscirne; dall'altro, l'ideologia.

Fermiamoci al primo, perché si lega alle questioni culturali ed estetiche; del secondo ha già parlato La Porta. Al netto di un decisivo dato circostanziale («entrambi – scrive Coutinho – divennero comunisti sotto l'impatto della Rivoluzione d'Ottobre e continuarono a essere comunisti fino alla fine delle loro vite»), li accomuna, negli anni della formazione, una «tendenza all'idealismo volontarista». In Gramsci questo idealismo si esprime accordando un peso all'io interiore, alla coscienza e alla volontà – Coutinho cita il celebre articolo *La rivoluzione contro "Il Capitale"* del 1917 –, capaci di trasformare la realtà e di oggettivarla secondo una direzione vieppiù consapevole. In un articolo di poco precedente e parimenti notissimo, *Socialismo e cultura* (1916), Gramsci cita un nume tutelare della cultura romantica, Novalis, e arriva a concepire la cultura come «disciplina del proprio io interiore», «conquista di coscienza superiore, per la quale si riesce a comprendere il proprio valore storico, la propria funzione nella vita, i propri diritti e i propri doveri», dal momento che «L'uomo è soprattutto spirito, cioè creazione storica, e non natura». Accentuati del genere saranno ovviamente presenti anche nei *Quaderni*, ma all'interno di una riflessione più sistematica e consapevole. In Lukács, invece, i furori soggettivistici sono sicuramente più marcati (è lo stesso filosofo a farli emergere nelle ricusazioni di cui si farà protagonista), perché si legano alla particolare geografia della formazione lukácsiana, tutta centroeuropea e tutta intrisa di fermenti postromantici dai quali l'intellettuale ungherese prova a uscire con fatica. Basti pensare alle pagine di *Teoria del romanzo*, pubblicate in rivista nel 1916 e poi in volume nel 1920, pagine legate alla crisi della cultura europea di fronte al massacro della Prima Guerra mondiale, ma già premonitrici di un cambiamento imminente. Nella Premessa del 1962 a una ristampa di quest'opera, Lukács verbalizzerà chiaramente la sostanza di questa mutazione epocale: «Solo l'anno 1917 mi portò a risposta alle questioni che fino allora mi erano parse insolubili», ovvero alla necessaria mediazione col concreto storico che mancava nella fenomenologia delle forme letterarie messa in piedi dalla sua *Teoria del romanzo*, descritta da Lukács stesso come «la prima opera ispirata alle scienze dello spirito in cui i risultati della filosofia hegeliana vengono concretamente impiegati in seno a problematiche di tipo estetico», eppure già sentita come parziale, al netto del suo innovativo impulso indirizzato verso la «storicizzazione delle categorie estetiche», che lasciava preludere all'approdo marxiano. E non sarà inutile ricordare – è un aspetto che spesso sfugge e

che mi auguro di poter approfondire in futuro – che dietro *Teoria del romanzo* risulta assai presente la figura di Dostoevskij (e dei *Karamazov*), dal momento che l'assillo del giovane Lukács si riassume nella necessità di trovare una ragione storico-filosofica alla scomparsa di una totalità precostituita e garantita, alla morte di Dio, alla fine di una trascendenza regolativa (morto Dio, tutto è lecito!, per riassumere con le parole del romanzo dostoevskijano). Hegel e Dostoevskij condurranno a Marx – e in *Teoria del romanzo*, checché ne pensino i detrattori di Lukács, Marx è già presente come necessità («le categorie costruttive del romanzo ineriscono costitutivamente allo stato del mondo»: così chiude Lukács la prima parte del suo libro).

Ora, è senza dubbio vero che questo *coté* soggettivistico e idealistico, diciamo pure spiritualista, seppure in modi differenti, ha permesso loro, come scrive Coutinho, di vedere con intelligenza tutti i limiti del positivismo marxista incarnato dalla Seconda Internazionale e da Bucharin. Ma, nello stesso tempo, ha rappresentato un dato essenziale della loro proposta politica: vale a dire la necessità di inserire il soggetto in un quadro dialettico più ampio di mediazioni storico-concrete, al fine di conseguire una conoscenza oggettiva dei processi certamente non meccanica e non plastica. Nel caso di Lukács, mi spingerei a dire che l'estetica, tolte le incrostazioni metafisiche e idealistiche, si candida a rappresentare quel terreno privilegiato d'azione in cui la soggettività si media con l'oggettività per mezzo del "particolare", allestendo una sorta di campo di battaglia in cui le mediazioni, sempre differenti, vengono infine colte nella totalità. Direi, anzi, che la nuova oggettività dialettica che Gramsci e Lukács pongono in essere senza rinunciare al ruolo del soggetto, assume un significato più perspicuo se adottiamo in sua vece il termine di "totalità", non a caso battuto problematicamente già in *Teoria del romanzo*. In ciò dissento parzialmente da Coutinho, che ritiene vi sia una divergenza notevole sul piano della teoria della conoscenza e in materia di "rispecchiamento" (un termine che è stato fin troppo manualisticamente legato al nome di Lukács): nella sua ricostruzione, se per Gramsci la conoscenza oggettiva passa sempre da un momento storicamente soggettivo e risulta dialetticamente dalla mediazione tra soggetto e oggetto, per Lukács la realtà oggettiva sarebbe indipendente dalla coscienza. In verità, proprio il rispecchiamento estetico dimostra, in funzione anti-meccanicistica, la non-assolutezza di questa tesi (che può essere valida, al limite, nel caso del rispecchiamento scientifico): il dato coscienziale o, per meglio dire, la soggettività umana può giocare un ruolo attivo nella rappresentazione dell'oggettività, come avviene nel caso del realismo, che infatti Lukács oppone alla mera riproduzione fotografica e meccanica del *reportage* o al naturalismo descrittivo. Si consideri inoltre che la teoria del rispecchiamento nasce dal ripensamento delle tesi esposte in *Storia e coscienza di classe*, dove la soggettività del proletariato veniva intesa come unica dispensatrice di totalità, in ossequio a una metafisica del soggetto rivoluzionario che non dava conto di tutta una serie di mediazioni concrete da attraversare, ma che conduceva trionfalisticamente a un'unione appunto metafisica tra soggetto e oggetto.

Ma tornerò a breve su questo punto. Mi limito a dire che anche sul piano della teoria della conoscenza persistono non poche affinità, per quanto Coutinho giustamente mostri che in Gramsci, proprio in virtù del suo storicismo umanistico, sia possibile un'apertura alla mediazione politica, alla costruzione concreta dell'intersoggettività, al lavoro sociale, condiviso, emancipativo, o a una politica della subalternità. È vero quel che dice lo studioso brasiliano: «è facile osservare che, mentre Gramsci elabora concetti fondamentali sul terreno di ciò che egli chiama “scienza politica della filosofia della prassi”, Lukács sviluppa e sistematizza preferenzialmente le categorie estetiche del marxismo». Tuttavia, offrendoci, in tal modo, l'unica grande estetica marxista della filosofia occidentale, e forse trascurando la teoria politica, che pure sarà ampiamente recuperata (se di mero recupero possiamo parlare) nell'*Ontologia* o negli scritti sulla democrazia della vita quotidiana. Ma se l'estetica o la critica letteraria diventano un modo specifico di ripensare la dialettica marxista, vale la pena capire quale sia il motivo di questa scelta, senza cedere a una storiografia che mira al mito del “ritiro” nella dimensione non conflittuale dell'arte.

Una dialettica materialistica della letteratura

Si resta sorpresi nel constatare che le convergenze tra Gramsci e Lukács si realizzino, assai proficuamente, proprio sul terreno della riflessione letteraria ed estetica. Un sondaggio parziale lo conferma. A patto di leggere questo dialogo a distanza come una testimonianza del percorso dialettico intrapreso dal marxismo occidentale in una fase specifica della sua esistenza storica. Il fatto che Gramsci e Lukács si trovino a ragionare sugli stessi nessi e in modi che spesso riflettono approcci simili e contigui conferma la loro appartenenza a un campo comune di indagine, che può considerarsi florido di interesse (Coutinho dice giustamente «che non si tratta scegliere tra Gramsci o Lukács, ma – senza dimenticare le loro divergenze – di provare a trovare i punti di convergenza che ci permettano di superare i limiti di entrambi per mezzo di una integrazione dialettica tra i loro punti forti, che sono molti»).

Prendo come esempi paradigmatici due celebri saggi lukácsiani degli anni Trenta: *Narrare o descrivere?* (1936) e *Lo scrittore e il critico* (1939), la cui traduzione italiana si deve a Cesare Cases. I temi snocciolati da Lukács trovano una sponda effettiva in non pochi luoghi della riflessione di Gramsci (mi riferisco, senza dubbio, ai Quaderni 21 e 23, ma anche ad altre note depositate nel miscelaneo Quaderno 14 o alla lettura del Canto decimo dell'*Inferno* dantesco). Basti osservare questo elenco tematico, che si espunge facilmente dai due interventi di Lukács.: la funzione dello scrittore “progressivo”; l'elaborazione di un punto di vista anti-specialistico; il valore della prassi come preconditione dell'attività letteraria; i limiti insiti in una concezione contenutistica o meramente formalistica della letteratura; la partecipazione attiva dello scrittore al suo tempo; l'eteronomia della letteratura; la lotta a una visione elitaria della cultura (nello specifico, al mito dell'*art pour l'art*); il tentativo di mettere in campo una dialettica tra forma e

contenuto e di leggere il testo letterario come la sede di un rapporto dialettico tra il particolare e l'universale; la critica del testo come critica della totalità. Sono, questi, temi che in vario modo Gramsci affronta nei *Quaderni*. Vediamo in dettaglio alcune convergenze tematiche.

In *Narrare o descrivere?* Lukács muove dall'opposizione tra realismo e naturalismo e la sintetizza in una dicotomia assai suggestiva: *partecipare* contro *osservare*. Vi approda valutando una serie di testi letterari, ripartiti secondo una collocazione che sceglie come data simbolica di discrimine il 1848, termine oltre quale per Lukács inizia, in virtù di un consolidamento del suo potere politico, la decadenza della borghesia europea (da cui discende una più accentuata decadenza artistica). In Scott, Balzac o Tolstoj, che scrivono *partecipando* alla costruzione attiva di un mondo sociale nuovo, i personaggi *vivono* di quella stessa partecipazione attiva e permettono al lettore un coinvolgimento nelle loro vicende. Qualsiasi particolare, qualsiasi dettaglio, incide profondamente sull'intreccio (che è inteso come lo svolgimento di una totalità vista nel suo farsi) perché la parte è strettamente legata al tutto. Il personaggio *partecipa*; lo scrittore *narra* (scrive Lukács: «Tolstoj non descrive una “cosa”, ma narra vicende umane»). In Zola e in Flaubert la “cosa” prende il sopravvento: il dettaglio è irrelato, indeterminato, non incide sull'intreccio. Il romanzo diventa un deposito di digressioni: «la casualità nuda e cruda» del dato non si eleva «sul piano della necessità». Il personaggio *osserva* un mondo nel quale non è coinvolto; lo scrittore *descrive*. Siamo di fronte a due modalità assai differenti di rappresentare la totalità, che riassumono «la posizione di principio assunta dagli scrittori verso la vita, verso i grandi problemi della società». I principi della struttura compositiva corrispondono, insomma, a quella che Gramsci definisce come «forma di contatto» (Q. 21, 2113) tra scrittori e realtà sociale: parlando di Dostoevskij, che chiaramente sta dalla parte dei *narratori*, Gramsci dice che nello scrittore russo si manifesta «la coscienza di una missione degli intellettuali verso il popolo» (Q. 21, 2112), ovvero si concretizza «il sentimento nazionale-popolare» (*ibidem*). È significativo che nel saggio del 1939 su *Lo scrittore e il critico* Lukács utilizzi la stessa espressione: lo specialismo (ossia la perdita della totalità, per dirla con Cases) implica la «perdita del contatto con la vita sociale del popolo».

Si badi: a quest'altezza, la necessità di tenere assieme un discorso sulla struttura compositiva, ossia sulle modalità tecniche di rappresentazione, e un discorso sulla partecipazione attiva dello scrittore ai problemi del suo tempo è vivissima in Lukács, come lo è in Gramsci, che infatti, sempre nel Quaderno 21, afferma: «La letteratura deve essere nello stesso tempo elemento attuale di civiltà e opera d'arte» (2113). Ciò ci autorizzerebbe da subito ad aprire un discorso sul legame dialettico tra forma e contenuto, capace di neutralizzare le posizioni di chi parteggia per l'uno o l'altro polo (i parnassiani, per dirla con Gramsci, e i contenutisti). Ma andiamo per gradi.

È opportuno affidare alla voce di Lukács il primo esito di questo ragionamento:

Balzac, Stendhal, Dickens, Tolstoj rappresentano la società borghese che si sta definitivamente consolidando attraverso gravi crisi; rappresentano le complesse leggi

che presiedono alla sua formazione, i molteplici e tortuosi passaggi che dalla vecchia società in sfacelo conducono alla nuova che sta sorgendo. [...] sono uomini che partecipano attivamente a in varia guisa alle grandi lotte sociali del loro tempo e che diventano scrittori attraverso le esperienze di una vita ricca e multiforme. Non sono ancora “specialisti” nel senso della divisione capitalistica del lavoro. / Flaubert e Zola hanno iniziato la loro attività dopo la battaglia di giugno in una società borghese già fissata e costituita. Non hanno più attivamente partecipato alla vita di questa società; né volevano parteciparvi. [...] Perciò, come soluzione della tragica contraddizione del loro stato, essi non possono scegliere che la solitudine, e diventano osservatori e critici della società borghese. / Ma con ciò diventano al tempo stesso scrittori di mestiere, scrittori nel senso della divisione capitalistica del lavoro. Ora il libro si è trasformato completamente in merce, e lo scrittore in venditore di questa merce, a meno che per caso non sia nato con una rendita.

Nel riassumere questa trasformazione storica dei compiti dello scrittore e dell'intellettuale alla luce dell'egemonia acquisita dalla divisione capitalistica delle competenze, Lukács non perde di vista il necessario punto d'arrivo della sua argomentazione. Che è duplice:

a) l'alternativa tra partecipare o osservare corrisponde sia a due «atteggiamenti socialmente necessari assunti dagli scrittori in due successivi periodi del capitalismo», sia «ai due metodi fondamentali di rappresentazione propri di questi periodi»;

b) qualsiasi stile o qualsiasi modalità di rappresentazione della realtà – diremmo: qualsiasi forma di rispecchiamento estetico – non sorge «mai da una dialettica alle forme artistiche, anche se si riallacciano sempre a forme e stili del passato. Ogni nuovo stile – continua L. – sorte, con necessità storico-sociale, dalla vita, ed è il necessario prodotto dell'evoluzione sociale».

Pertanto, la prassi, ossia la partecipazione alla vita sociale, accanto alla conoscenza dei processi che rendono quest'ultima possibile, viene a rappresentare un imprescindibile terreno di verifica anche per lo stile. Ed è, questo, uno dei fondamenti dell'estetica marxista e materialistica che L. prova a mettere in campo.

Cito ancora da *Narrare o descrivere?*:

Le parole degli uomini e i loro pensieri e sentimenti puramente soggettivi si rivelano veri o non veri, schietti o menzogneri, grandi o limitati, solo quando sono tradotti nella prassi; quando gli atti e le azioni degli uomini li confermano oppure mostrano il loro fallimento alla prova della realtà. Solo la prassi umana può esprimere concretamente l'essenza dell'uomo. [...] E solo attraverso la prassi gli uomini divengono degni di essere oggetto della rappresentazione letteraria.

La letteratura fondata sull'osservazione, e quindi priva di contatto con la realtà sociale, mira a relativizzare il valore umano della prassi. Si predispone cioè a una modalità di rappresentazione che *stacca* i dati rappresentati dalla loro appartenenza a un universo più generale e che conduce, pertanto, a una valorizzazione del dettaglio autonomo (come avviene per Lukács nel naturalismo), cui corrisponde un tracollo della totalità. O, se si vuole, a una reificazione nel particolare letterario e stilistico, nell'eldorado della forma, a scapito del legame reciproco con l'universale. È l'attenzione sociologica verso la produzione letteraria e la sua fruizione – come accade per Gramsci – a costituire una cartina al tornasole di questo processo di erosione della dialettica tra particolare e universale:

La letteratura basata sull'osservazione e sulla descrizione – scrive L. – elimina in misura sempre maggiore lo scambio reciproco tra prassi e vita interiore. E non c'è forse mai stata un'altra epoca in cui, come nella nostra, accanto alla grande letteratura ufficiale pullulasse tanta vacua letteratura di avventure pure e semplici. E non ci si illuda che questa letteratura sia letta soltanto dalla “gente incolta”, mentre l'*élite* si atterrebbe alla grande letteratura moderna. Per lo più è vero il contrario. Per lo più i classici moderni si leggono in parte per senso del dovere, in parte per interesse verso il contenuto in quanto riflette, seppure in fiacchiti e attenuati, i problemi del tempo; ma per distrarsi, per divertirsi, si divorano i romanzi polizieschi.

Credo di possa stabilire in questo caso un parallelismo col modo in cui Gramsci procede nel ragionare su un'altra fondamentale opposizione, che troviamo nel Quaderno 21, tra ‘intellettuali-scrittori di casta’ e ‘intellettuali-scrittori legati al popolo-nazione’ (un'opposizione che serve a enfatizzare l'assenza dei secondi). Il passo è notissimo, ma vale citarlo:

In Italia il termine “nazionale” ha un significato molto ristretto ideologicamente e in ogni caso non coincide con “popolare”, perché in Italia gli intellettuali sono lontani dal popolo, cioè dalla “nazione” e sono invece legati a una tradizione di casta che non è mai stata rotta da un forte movimento politico popolare o nazionale dal basso: la tradizione è “libresca” e astratta e l'intellettuale tipico moderno si sente più legato ad Annibal Caro o Ippolito Pindemonte che a un contadino pugliese o siciliano (Q. 21, 2116)

Occorre ovviamente differenziare gli oggetti polemici (assai diversi per caratura e qualità letteraria): in Lukács è viva l'ammirazione per Zola e Flaubert, per quanto siano i rappresentanti più insigni di una decadenza; in Gramsci il sarcasmo nei confronti degli intellettuali italiani e degli scrittori di «romanzacci» (dai nipotini di padre Bresciani a D'Annunzio) assume certamente toni polemici più consistenti e radicali. Tuttavia, la risultante politica degli uni e degli altri ha tratti identitari comuni: il restringimento

dell'orizzonte sociale, dovuto a un ripiegamento autonomistico nel mondo della letteratura-letteratura, della lingua artificiosa o della rappresentazione belletteristica, non consente di assolvere un compito di conoscenza più universale (tale è la letteratura anche per il Lukács di *Teoria del romanzo*: una modalità gnoseologica di interrogazione della realtà). Ad esempio – ed è il caso di uno scrittore che Lukács apprezza –, «Flaubert confonde la vita con la vita quotidiana del borghese medio», annullando la dialettica di classe e producendo una deformazione soggettivistica del “rispecchiamento letterario”. In questa sede è opportuno soffermarsi anzitutto sulle risultanti artistiche di questo “atteggiamento” non partecipativo dell'intellettuale “decadente” nei confronti della realtà sociale: l'invadenza dei romanzi d'appendice o dei molteplici generi di letteratura da consumo, che determina il carattere non-nazionale della letteratura socialmente diffusa in Italia, si spiega in ragione di un distacco perdurante dalla prassi: la classe colta, scrive Gramsci, «è staccata dal popolo-nazione» (21, 2117) e non riesce a interpretare di quest'ultimo le aspirazioni, i bisogni, i conflitti interni, tant'è che il popolo è costretto a ricorrere a libri scritti altrove (o a calchi di libri scritti altrove: in Francia, soprattutto) e a subirne l'egemonia, a intercettare giocoforza una produzione letteraria del tutto slacciata dalla contingenza («l'elemento intellettuale indigeno è più straniero degli stranieri di fronte al popolo-nazione», chiosa Gramsci). Nello stesso tempo, la rappresentazione stessa del popolo o degli “umili”, quando c'è (specie nelle letterature regionali, come nota Gramsci), segue una direzione «essenzialmente folcloristica e pittoresca» (2110) oppure paternalistica.

I *Quaderni* offrono molteplici spunti in tal senso. Mi preme però giungere al punto forse più interessante di questo ragionamento sorto attraverso una comparazione tra Lukács e Gramsci. Il bersaglio reale, sul piano filosofico, mi sembra comune – ed è l'autonomia del fatto estetico. Per Lukács il pericolo basilare della deriva naturalistico-descrittiva è certamente il disimpegno, ma ancor prima la possibilità che «i particolari si rendano autonomi», sia nel verso del principio compositivo dell'opera (il disintegrarsi di quest'ultima in momenti slegati tra loro), sia nel verso di una frammentazione della totalità (specie sul piano della teoria della conoscenza), de-totalizzazione di cui il rispecchiamento estetico darebbe traccia evidente. A proposito della scrittura (cioè della specificità estetica del materiale letterario), l'autonomia dei particolari produce un effetto bifronte: da un lato, «gli scrittori si sforzano di descrivere i particolari della vita nel modo più completo, plastico e pittoresco possibile, e conseguono in ciò un'eccezionale perfezione artistica»; dall'altro, «la descrizione delle cose non ha nulla a che fare con le vicende dei personaggi»: è cioè riflesso di un'operazione di isolamento – e la sua destinazione è precisamente la sede esclusiva del laboratorio linguistico: «nella descrizione – dice L. – [si trova] la massima ricercatezza propria di un'arte raffinata, da laboratorio». È forte la tentazione di allestire un collegamento (a mio parere fruttuoso) con quella particolare “patologia” dei letterati italiani che Gramsci indica col termine «neolalismo culturale» (Q. 21, 2193), vale a dire la tendenza a «scrivere in un linguaggio personalmente arbitrario» in virtù di un isolamento autoreferenziale nella piccola patria della letteratura per colti.

Tuttavia, dietro le preoccupazioni di L. dobbiamo scorgere una diagnosi più generale sui duri colpi inferti dalla specializzazione della vita capitalistica alla pensabilità dell'Intero. Ed è forse il momento di *forzare* Lukács e Gramsci e, come vorrebbe Coutinho, di porli dialetticamente in un luogo ulteriore (che coincide con la loro attualità), conservandone però il valore dell'intuizione, perché il rilievo di una destrutturazione del campo culturale e di una manomissione della totalità assume una dimensione più corposa nel corso del Novecento per mezzo dell'esaltazione del concetto di autonomia linguistica che prima le avanguardie e poi la postmodernità hanno posto a fondamento di un'ampia svolta culturale, antropologica e sociale. Per dire che la reificazione della letteratura entro se stessa, il suo rinchiudersi all'interno di un ambito ristretto – un processo chiaramente indicato dai nostri due pensatori – non è che il sintomo di (o il preludio a) un sovradimensionamento del linguaggio e di un suo innalzamento a *prius* regolativo dell'intero agire culturale e sociale, come le filosofie strutturaliste e post-strutturaliste hanno tematizzato, per tentare un'attualizzazione, che chiaramente va estesa all'insidiosa penetrazione di tale logica nel corpo di un infiacchito marxismo occidentale, più disposto ad accogliere codici provenienti da altre latitudini di pensiero che a rivedere e aggiornare gli strumenti della sua tradizione. E per dire inoltre che da queste intuizioni di Gramsci e Lukács, poste in essere lungo gli anni Trenta, possiamo ricavare temi e motivi, problemi e questioni ancora all'ordine del giorno, anzitutto per chi, non rassegnandosi a un pensiero partizionato, voglia legare dialetticamente l'estetica alla politica, la riflessione sull'immaginario culturale alla critica della società ipercapitalistica. Fra questi, non solo l'autonomia del particolare, le sue pervasive assolutizzazioni, che coincidono con una destoricizzazione e depoliticizzazione della particolarità, ma anche il “creazionismo linguistico” come modello di azione intellettuale (qualcosa che estenderei anche a una buona parte del pensiero sociale e filosofico attuale), il paternalismo delle rappresentazioni (che viene ora dall'alto del potere capitalistico, ossia dal mercato), il depotenziamento della negazione per mezzo di una sua collocazione nello spazio istituzionalizzato del risentimento. Segni di ciò che Lukács bollava come decadenza ideologica.

Il logoramento della ragione critica

Ora, abbandonando queste modestissime pretese di attualizzazione, va detto che il collasso della totalità, proveniente da un'amplificazione dello strappo tra cultura e vita sociale, dimostra, già per il Lukács degli anni Trenta, un'incipiente destituzione della ragione critica. La quale risulta indebolita dall'incapacità, determinata dalla divisione capitalistica del lavoro (o, per dirla con Franco Fortini, dalla conversione della sua *funzione* in preregolato *ruolo*), di stabilire nessi, mettere in campo ricostruzioni generali, alimentare l'ottica del conflitto, sottrarsi alla dittatura del particolare. Nelle pagine de *Lo scrittore e il critico*, composte nel '39, Lukács non solo anticipa un discorso sull'industria culturale che sarà poi tematizzato, su più fronti, dai francofortesi (e si ricorderà che Adorno non fu certo tenero col pensatore

ungherese), ma verbalizza in modo assai netto una diagnosi sul destino della ragione critica, suggerendo che gran parte del suo logoramento si deve a una simultanea e paradossale conquista di libertà (in nome di un vizio antico di estetizzante autolegittimazione). Vorrei citare un passo perché assai ricco di suggerimenti ancora utili:

Il carattere decisivo di questo margine di libertà è la sua limitazione a questioni puramente estetiche. La fisionomia sociale e politica dei giornali e delle riviste borghesi è rigidamente definita; perché i giudizi sulla letteratura e sull'arte vengano lasciati liberi, occorre che queste siano considerate come isolate *a priori* dalla società e dall'esistenza delle lotte di classe. / Questo requisito, per lo più non enunciato apertamente, indispensabile alla pubblicazione di una critica, incontra in generale, da parte dei critici, una resistenza minore di quanto ci si aspetterebbe: lo sviluppo generale della critica e della teoria e della storia letteraria viene ampiamente incontro a tale esigenza. La "purificazione" della critica da punti di vista sociali e politici si compie spontaneamente, per intima coerenza, in forza della sua propria evoluzione e indipendentemente da ogni diretta pressione capitalistica.

Lukács coglie una sorta di voluttuoso nichilismo della critica, che avrebbe poi condotto, del resto, ad un logorante isolamento o a un suo definitivo addomesticamento. È interessante il modo in cui il filosofo ungherese interpreta l'egemonizzarsi di tale autonomia, perché gli accenti, potremmo dire, sono gramsciani:

queste [...] tendenze [all'autonomia della critica o all'autonomia dell'estetica] sono tutti indizi del fatto che teorici e storici letterari hanno perso il contatto con la vita sociale del popolo. Calcando un po' la mano, si può dire che essi offrono un riflesso caricaturale di certi fenomeni superficiali della divisione capitalistica del lavoro, trattando la letteratura come un territorio in sé conchiuso, completamente autonomo, da cui si può uscire, per trovare un contatto con la vita, solo attraverso la porta troppo angusta della biografia psicologica dei singoli scrittori.

A un livello di analisi interna, questa tendenza autonomistica mostra i suoi effetti più deleteri. È la concezione dell'opera d'arte che muta, a beneficio di una specializzazione analitica che manomette, come si diceva, l'esigenza di porre nessi e relazioni. Si ricade in un binarismo ideologico o in una meccanica polarità che esclude il rimando all'universale: le due tendenze teoriche, mutuamente scambievoli, che si contendono la scena sono, non a caso, il formalismo autoreferenziale degli scienziati del testo e il sociologismo spicciolo dei "contenutisti" o, potremmo dire, dei "riassuntisti". Nel primo caso si valuta la letteratura come fatto tecnico e si annulla la necessità del giudizio estetico e politico; nel secondo, come

scrive Lukács, si valuta «la letteratura semplicemente alla stregua del suo contenuto politico, trascurando la sua essenza artistica».

Anche Gramsci arriva a diagnosticare la separazione tra «contenuto politico e valore estetico», per dirla ancora con le parole di Lukács. Mostrando, in una nota del Quaderno 14 (*Letteratura popolare. Contenuto e forma*), che dietro questo binarismo, che appunto scinde il contenuto dalla forma, c'è una forte, anzi fortissima, pulsione anti-dialettica. Per quanto sia utile, talora, da un punto di vista metodologico, il dualismo contenuto/forma rappresenta una costrizione. Invece, hegelianamente, per Gramsci, «l'opera d'arte è un processo» e «i cambiamenti di contenuto sono anche cambiamenti di forma» (1737). Fissarsi sull'uno o l'altro polo del processo significa assolutizzare una parzialità, ma anche de-storicizzare l'opera d'arte: significa ricadere in una logica dei distinti che scinde l'opera in partizioni arbitrarie e distrugge la sua uni-totalità. E ho detto “hegelianamente” perché «il convertirsi della forma in contenuto» e «il convertirsi del contenuto in forma», in una dialettica della reciprocità, è un luogo teorico importante dell'*Enciclopedia* (§ 133), che non a caso Lukács pone come modello dei suoi *Prolegomeni a un'estetica marxista* (lo cita a p. 163 dei *Prolegomeni*).

È, infatti, nel cammino verso la grande *Estetica* che la relazione tra contenuto a forma, tra particolarità e totalità, e di nuovo tra soggettività e oggettività, diventa il principale banco di prova per la costruzione di un'estetica marxista, alla ricerca di quello specifico modo che l'opera d'arte possiede di rispecchiare la realtà oggettiva. E anche in tal caso, ragionando sulla riproduzione creativa di tale realtà, Lukács riconsegna la soggettività a una dialettica assai ricca di mediazioni, che se da un lato delimita la sua «funzione organizzatrice» e relativizza le sue pretese centralistiche, dall'altro ne garantisce la fecondità e la ricchezza. L'opera d'arte è, gramscianamente, un processo perché nel rispecchiamento estetico, nota Lukács, è in gioco un «rapporto dialettico» di continua, dinamica e permanente conversione di tre macro-categorie (entro le quali vediamo mediate quelle di forma e contenuto, di dettaglio e insieme): singolarità, particolarità e universalità. L'insistenza sulle mediazioni permette di non ricadere nel meccanicismo fotografico di un rispecchiamento privo di passaggi intermedi: la singolarità – il gesto artistico e il suo fissarsi su una forma particolare – deve appunto mediarsi, nel rispecchiamento estetico, con i condizionamenti imposti dalla realtà; ma questo percorso non termina in un'oggettività plastica (nella quale il soggetto o il particolare si annullano), ma si dirige verso il “medio”, come Lukács lo chiama, ossia verso la particolarità, che è la cifra distintiva dell'opera. La critica è la ricerca di questo punto intermedio, in virtù del quale singolarità e universalità, particolare e totale, trovano una sintesi. L'*Estetica*, fra l'altro, proverà a risolvere questo problema insistendo sul concetto di *mimesi*. La critica diventa pertanto, a tutti i livelli, *conoscenza della mediazione*.

Da questo breve confronto, che senza dubbio può essere arricchito da molteplici altri spunti, è utile ricavare la presenza, nella riflessione sull'arte, sulla letteratura e sulla critica letteraria, di temi e questioni che legano, pur nella ricca e complessa diversità delle loro proposte, Gramsci e Lukács. Fra

quelli già enunciati, è tuttavia proprio la questione della totalità come processo (e la concezione dell'opera d'arte come riflesso di una totalità nel suo farsi) a rappresentare, anche e soprattutto oggi, un campo di riflessione a mio parere urgente per le sorti del marxismo e del pensiero dialettico. Ma su questo occorrerà ritornare con più calma prossimamente.