



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA E PSICOLOGIA APPLICATA

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN SCIENZE FILOSOFICHE

Arte e romanzo come relazione a Dio: una prospettiva tra Hegel, Lukács e Dostoevskij

Relatore:

Ch.mo Prof. Gaetano Rametta

Laureanda:

Maria Maddalena Tommasi

Matricola n. 1238193

ANNO ACCADEMICO 2021- 2022

INDICE

Introduzione.....	7
Parte I. Arte e realtà contingente.....	13
Capitolo 1. Hegel e l'arte: l'assoluto nel sensibile.....	13
1.1. Cosa è arte?.....	13
1.2. L'idea.....	23
1.3. Il bello artistico o ideale.....	25
Capitolo 2. Lukács: l'io e il mondo.....	29
2.1. «L'epoca della compiuta peccaminosità».....	31
2.2. La ricerca del senso.....	34
2.3. 1 [^] e 2 [^] etica.....	38
Parte II. Il romanzo.....	41
Capitolo 1. La morte dell'arte.....	41
1.1. La dissoluzione della forma d'arte romantica.....	41
1.2 Poesia ed epos.....	49
a. La poesia e il suo svolgersi nell'interno dello spirito.....	49
b. Anatomia dell'epos.....	51
1.3. Il romanzo: la moderna epopea borghese.....	57
Capitolo 2. Alla scoperta del romanzo.....	61
2.1. La totalità.....	61
2.2. Romanzo dell'idealismo astratto, romanzo del romanticismo della disillusione e romanzo pedagogico.....	71
2.3. Accenni conclusivi.....	76
Parte III. Dostoevskij.....	79

Capitolo 1. Il senso nel non senso del mondo.....	81
1.1. La terra trema, Dio è tra noi.....	81
1.2. L'io e l'altro: fratelli.....	88
1.3. La rivolta, il Grande Inquisitore.....	97
Capitolo 2. Il miracolo della relazione.....	105
2.1. L'uomo.....	106
2.2. L'altro.....	115
2.3. Il bene, il male, la libertà.....	118
Capitolo 3. Hegel, Lukács e Dostoevskij.....	127
3.1. Dostoevskij e la sua polifonia.....	127
3.2. Le tre prospettive.....	136
Conclusione.....	145
Bibliografia.....	151
Ringraziamenti.....	157

Ai miei genitori

*Vi conobbi come dei
vi riscoprii come uomini:
con gli sbagli di tutti,
con le rughe del tempo,
con la vostra preziosa e sacra intimità,
con l'amore che ogni giorno
rinnova quel "sì".*

*Siete così i miei primi
maestri delle bellezze dell'umano.*

*Io ora
sorridente nelle lacrime
ho spiccato il volo...
ma voi sarete sempre
gli unici grandi eroi
della mia vita.*

INTRODUZIONE

Sono tanti gli elementi che ci hanno meravigliato nel senso proprio di *θαῦμα* e che ci hanno permesso di condurli e unirli insieme in questa trattazione.

Innanzitutto il disagio che attanaglia il nostro tempo è stato la miccia che ha scatenato il pensiero, la riflessione, ci siamo sentiti in dovere di dare un piccolo contributo, una possibile via per affrontare questo male, non per nasconderci dietro le teorie quanto per mostrare il pensiero e far vedere come esso possa essere davvero d'aiuto.

Viviamo in una società in cui il male imperversa, in cui l'egoismo fa da padrone e in cui le divisioni sociali stanno diventando sempre più granitiche, perché come un virus letale la solitudine (non nel senso di dialogo interiore con il proprio sé ma nel senso di isolamento dell'anima) infetta gli uomini, isolandoli gli uni dagli altri.

Le guerre continuano, che siano esse di religione, di potere o di territorio; lo sfruttamento dell'uomo da parte dell'uomo non è ancora cessato: i ricchi sottomettono i più poveri, rubando loro i diritti e la vita. Le contraddizioni si susseguono una dietro l'altra: si dice che le tragedie avvenute nel passato non devono più verificarsi ma allo stesso tempo ci si trova a far parte di un sistema in cui i crimini più efferati non si sono ancora fermati. E quanti bambini soffrono, quanti innocenti, dopo essere stati gettati nel mondo, subiscono ogni sorta di ingiustizia e abuso. Allora il cambiamento che da secoli aspettiamo come fa ad arrivare se ciò che ci circonda è il male e l'insensatezza di ogni cosa? La violenza, le ingiustizie, il male, infatti, portano a non avere più fiducia in niente, a non credere più in un futuro migliore e a non vedere più un senso nelle cose che ci circondano. L'uomo quindi si rinchiede in se stesso poiché è l'unico rifugio che trova ma così facendo si ottengono ancora più divisioni ed egoismi.

La sfiducia nell'Assoluto, in Dio era già cominciata in epoca moderna, quando l'individuo, piano piano, ha iniziato a credere che un senso nel mondo, nel suo esistere non ci potesse più essere e oggi ci trasciniamo dietro quel morbo.

Come uscire da questo isolamento? Come tentare di fare il bene? Un senso c'è in questo mondo? A queste domande nel corso di questa trattazione cercheremo di dare una possibile risposta, perché tutte loro saranno collegate al tema principale: la

relazione tra l'uomo e Dio analizzata all'interno del rapporto tra l'arte e la vita in particolar modo nel rapporto romanzo-vita.

Gli autori che ci staranno accanto in questo viaggio saranno Hegel, Lukács e Dostoevskij, dei quali non considereremo il pensiero *in toto* poiché faremo riferimento solo a una piccola parte.

La prospettiva di Hegel sarà in particolar modo quella dell'*Estetica*, quella di Lukács soprattutto la *Teoria del romanzo* e quella di Dostoevskij le opere principali.

Il campo su cui andremo a lavorare, come già accennato, sarà quello dell'arte, e non solo l'arte in generale ma l'arte in relazione alla vita. Ma perché si è scelta l'arte? Perché l'arte è la custode del sentimento umano, delle emozioni dell'uomo, essa innalza il sensibile alle vette più alte che quest'ultimo può raggiungere, come Hegel stesso ci mostrerà. E come faremo a tenere uniti l'arte, la vita, Dio e l'uomo?

Si cercherà, in questa trattazione, a partire dal pensiero hegeliano secondo cui l'arte è la prima manifestazione sensibile dell'Assoluto, di mostrare la connessione inevitabile, necessaria tra l'arte e la vita, la realtà contingente e far vedere come l'arte la rielabora. Restringeremo poi l'arte al solo romanzo per addentrarci nella prospettiva lukácsiana che vede il romanzo come l'espressione dell'epoca moderna. Da qui riusciremo a collegarci a Dostoevskij, il quale forse ci aiuterà a trovare una possibile via d'uscita al buio che ci stringe e ci soffoca.

Dostoevskij nelle sue opere si è immerso nelle forme più svariate che l'uomo possa assumere, e grazie a lui guarderemo da vicino l'essere umano nella sua solitudine, nell'angoscia della sua anima e mentre ci inoltreremo negli infiniti anfratti dell'umano riusciremo allo stesso tempo a riemergere nell'infinità dello spirito.

Dal momento che ciò che *in primis* ci hanno colpito sono stati il dolore dell'uomo e la sua solitudine, nell'arte abbiamo trovato il perfetto interlocutore con la vita perché vicina ad essa. L'uomo vive in un'epoca di sfiducia nell'Assoluto ma allo stesso tempo, come avremo modo di vedere, non riesce a farne a meno, non riesce a fare a meno di ricercare Dio, di ricercare la verità cioè il senso di tutto ciò che è. L'individuo, però, non può compiere da solo questa ricerca verso la verità, quindi cercheremo di mostrare come ogni singolo ha bisogno dell'altro da sé, con cui si completa, per poter incamminarsi verso Dio. Sarà attraverso questo rapporto tra l'io e l'altro che proveremo a mostrare come si possa produrre il bene e come viceversa il distacco dagli altri esseri umani

produca il male e ci allontani dal vero senso.

Quindi il dialogo tra l'arte e la vita ci servirà per innalzare in qualche modo la vita stessa e dare avvio all'analisi tra l'umano e il divino: l'uomo, che vive nel male e nel tormento, grazie alla sua natura di ricercatore della conoscenza, non può stare senza l'altro, che è parte di lui, e così produce il bene nel tentativo di raggiungere Dio.

Vediamo ora brevemente e più da vicino il contenuto delle tre parti di cui è costituita la nostra trattazione e i loro capitoli corrispondenti.

Prima di tutto l'idea è che ogni parte sia contenuta nella successiva e che il tema alla base di tutto il percorso sia appunto il rapporto tra l'uomo e Dio.

Nella prima parte, costituita di due capitoli, si metterà in evidenza il rapporto tra l'arte e la vita dal momento che, come si è detto, tale rapporto sarà il campo della nostra riflessione. Questa prima parte andrà a porre le basi per l'intera analisi.

Il primo capitolo si concentrerà sul concetto di arte, cosa essa sia, partendo dalle considerazioni di Hegel sull'*Estetica*, e l'importanza che ha sia per il sensibile sia per lo spirito. Cercheremo di far vedere in che senso c'è una stretta connessione tra il sensibile, l'arte e lo spirito; in che modo l'arte possa essere vera, come lo spirito abbia necessità di farsi altro, di estraniarsi da se stesso per poter poi tornare a sé e come l'uomo debba riconoscersi in essa.

Il secondo capitolo, invece, rivolgerà la propria attenzione, sempre all'interno della relazione arte-vita, all'epoca moderna, avente come propria espressione il romanzo, alla mancanza di senso e quindi alla ricerca di un senso alternativo. Un paragrafo sarà dedicato ad analizzare brevemente l'espressione di Fichte «epoca della compiuta peccaminosità» che il filosofo tedesco aveva usato nella sua opera *I tratti fondamentali dell'epoca presente* e che Lukács se ne avvale per mettere in evidenza le crepe del suo tempo. L'ultimo paragrafo, invece, aprirà una parentesi sul concetto di prima e seconda etica che ci permetteranno di introdurre uno temi forti di questa nostra trattazione: il bene.

La seconda parte, invece, anch'essa formata da due capitoli, sarà il momento in cui il campo dell'arte verrà ristretto al solo romanzo. Il capitolo uno attraverso la prospettiva hegeliana, prima di giungere a considerare il romanzo, però, dovrà prima dedicare l'attenzione a un concetto molto importante nell'*Estetica* che è la 'morte dell'arte' dal momento che questa è collegata col finire della vera arte. Vedremo dunque il percorso

dell'arte nella storia indirizzandoci soprattutto verso l'arte classica con l'epos e verso l'arte romantica (meditando sulla sua dissoluzione) con appunto il romanzo.

Nel secondo capitolo, invece, guarderemo attraverso gli occhi di Lukács lo scenario che egli ci presenta sul romanzo. Vedremo che alcune idee si accostano al pensiero di Hegel mentre altre se ne allontanano. La realtà è un insieme di cocci sparsi in mezzo ai quali l'individuo non trova più il significato delle cose e il romanzo, cercando di creare un nuovo senso, una sorta di mondo parallelo, riesce a esprimere quel non-senso provato dall'uomo. E dopo aver visto le varie forme di romanzo che Lukács individua ci potremo avvicinare così al pensiero di Dostoevskij, la nostra ultima prospettiva e ciò che ci metterà in collegamento sarà il *Manoscritto* di Lukács su Dostoevskij.

La terza parte, costituita da tre capitoli, infatti, si dedicherà al pensiero dello scrittore russo e vorrà essere il risultato delle parti precedenti.

Nel primo capitolo metteremo in evidenza il collegamento tra Lukács e Dostoevskij; il filosofo ungherese infatti vede le opere di quest'ultimo lontane dalla forma del romanzo perché sebbene anche lo scrittore russo mostri il non-senso del mondo tuttavia ricerca una strada diversa rispetto al romanzo dal momento che non indaga il senso del mondo fuori da esso creando nuovi mondi, quanto piuttosto lo fa nel mondo stesso. Per questo Lukács vede in lui la possibilità di una nuova epoca, una nuova speranza, nonostante gli rimanga il dubbio se ciò sia possibile. Nel paragrafo uno, uniti alla ricerca del senso nel mondo, ci sono due concetti fondamentali: il principio di comunità e la seconda etica. Analizzeremo, con questi, altri temi, tra cui il concetto di colpa, di responsabilità, e soprattutto il concetto di fratellanza che, centrale nelle opere di Dostoevskij, ci aiuterà a comprendere meglio il legame esistente tra tutti gli individui: l'io non può stare senza l'altro perché attraverso questo può davvero conoscersi nella sua essenza di uomo. È soprattutto nella vicinanza tra gli uomini che Lukács intravede non solo qualcosa di diverso ma anche una fiducia nel migliorare le cose; ricordiamo che la *Teoria del romanzo* viene scritta allo scoppio della prima guerra mondiale e così gli appunti del *Manoscritto* sono scritti in un momento storico in cui il mondo era completamente allo sbaraglio; il male imperversava, l'uomo combatteva il suo vicino per maggiore potere e il risultato era solo morte e distruzione. Nelle opere di Dostoevskij si è vista una luce fioca in un mondo spento. Dostoevskij non allontana il

male, non riflette al di fuori delle macerie ma ci si butta a capofitto, affronta il male, lo studia, lo analizza. E il suo fascino, la sua meraviglia è l'uomo, in tutto quello che può rappresentare. In questo capitolo, in particolare modo, si prenderanno in considerazione due sue opere *L'idiota* e *I fratelli Karamàzov*. Più precisamente nella prima il dialogo tra il protagonista e Rogòžin di fronte al quadro di Holbein, *Il Cristo morto*, e nella seconda due capitoli fondamentali: *La rivolta* e *Il Grande Inquisitore*.

Nel secondo capitolo della nostra trattazione si continuerà a tessere la trama del primo approfondendo alcuni concetti, l'uomo e l'altro collegati al concetto del bene, del male e della libertà. Ciò che vogliamo portare alla luce è che l'uomo nel legame con l'altro, nella conoscenza di se stesso attraverso gli altri individui, produce il bene e tende a Dio, il senso cioè di tutte le cose, l'Assoluto. Perché viceversa se l'uomo si separa dagli altri uomini ciò che ottiene è l'isolamento: essendo una parte del tutto, precluderà a se stesso non solo la conoscenza del senso ma anche la conoscenza di se stesso perché sarà sempre mancante degli altri uomini, cioè di ciò che è alla base della sua esistenza. La solitudine, intesa appunto come isolamento, e l'egoismo conducono l'uomo al male proprio perché slegato dall'altro e ciò che via via andrà aumentando sarà la sfiducia in Dio. In questo capitolo, le opere che verranno prese in considerazione saranno *Ricordi dal sottosuolo*, *Sogno di un uomo ridicolo*, *Delitto e castigo* e *I demoni*, in queste ultime due verranno prese in considerazione in particolar modo le figure rispettivamente del peccatore redento Raskòl'nikov e del malvagio Stavrogin.

Il terzo e ultimo capitolo, invece, si preoccuperà, prima di tutto, di riportare nel primo paragrafo alcune considerazioni di uno dei maggiori critici di Dostoevskij che è Michail Bachtin, il quale porta avanti la tesi secondo cui le opere di Dostoevskij sono polifoniche. Cercheremo, quindi, di spiegare brevemente cosa afferma Bachtin sulla polifonia per fare in modo che quanto egli dichiara sia in linea con la nostra tesi. Infatti l'ultimo capitolo è anche un capitolo conclusivo, di ripresa e di unione di quanto si è scritto. Dostoevskij facendo arte ci darà modo di scandagliare l'animo umano dal momento che egli fa in modo di scrutare la singolarità di ciascun personaggio, che, come avremo modo di vedere, possiamo considerarli come individui veri e propri, e allo stesso tempo ricomincia la ricerca del senso, che si era interrotta, riprendendola nel mondo, non al di fuori di esso. Infatti Dio è nel mondo, il senso di ciò che è ce l'abbiamo davanti ma dobbiamo cercare di portarlo a manifestazione.

Ecco quindi che forse con Dostoevskij si riesce a resuscitare l'arte che era tramontata proprio perché ingloba quello che lo precede superandolo, cioè a dire che non nega la mancanza di Dio nel mondo anzi la afferma ma affermandola cerca di superarla, mostrando che una possibile via d'uscita può essere la ricerca del senso nel non-senso del mondo. L'uomo si è ribellato a Dio: se prima in epoca classica aveva tutte le risposte già date, con l'età moderna egli le ricercherà a partire da se stesso, lasciando Dio, per conoscere il proprio io, la propria intimità. Vediamo allora che Dostoevskij, proprio facendo arte, considera l'uomo nella sua singolarità, come individuo, ma contemporaneamente, cercando di superare il suo tempo, lega la singolarità alle altre parti che costituiscono l'intero e in questo modo torna alla riscoperta di Dio.

La luce intravista da Lukács sta proprio nel fatto che lo scrittore russo elabora una visione rivoluzionaria per una nuova comunità, per un uomo nuovo, per una nuova epoca, in cui poter tendere a Dio, alla verità, dal momento che cercando di conoscere noi stessi e gli altri non solo potremo produrre il bene ma anche vedere finalmente nell'altro non uno straniero ma nostro fratello.

PARTE I.

ARTE E REALTÀ CONTINGENTE

CAPITOLO 1.

HEGEL E L'ARTE: L'ASSOLUTO NEL SENSIBILE

1.1. *Cosa è arte?*

[...] Sovente in queste rive,
Che, desolate, a bruno
Veste il flutto indurato, e par che ondeggi,
Seggo la notte; e su la mesta landa
In purissimo azzurro
Veggio dall'alto fiammeggiar le stelle,
Cui di lontan fa specchio
Il mare, e tutto di scintille in giro
Per lo vóto seren brillare il mondo.
E poi che gli occhi a quelle luci appunto,
Ch' a lor sembrano un punto,
E sono immense, in guisa
Che un punto a petto a lor son terra e mare
Veracemente; a cui
L'uomo non pur, ma questo
Globo ove l'uomo è nulla,
Sconosciuto è del tutto; e quando miro
Quegli ancor più senz'alcun fin remoti
Nodi quasi di stelle
Ch' a noi paion qual nebbia, a cui non l'uomo

E non la terra sol, ma tutte in uno,
Del numero infinite e della mole,
Con l'aureo sole insiem, le nostre stelle
O sono ignote, o così paion come
Essi alla terra, un punto
Di luce nebulosa, al pensier mio
Che sembri allora, o prole
Dell'uomo? [...]¹

Questo si chiede Leopardi, questo è quanto ogni uomo in maniera diversa si chiede: il senso del proprio esistere in relazione a quanto lo circonda. Questa la domanda dei filosofi; in particolare in questo scritto desideriamo concentrarci su tre grandi autori Hegel, Lukács e Dostoevskij, perché tutti e tre hanno cercato di darsi una risposta sul senso di questa nostra infima esistenza in relazione a Dio, all'assoluto, a quel senso cioè che unisce tutto.

E perché l'arte? Perché l'arte è stato uno dei primi incontri che l'uomo fece con se stesso, il suo popolo, il suo tempo e la ricerca del senso. I primi disegni risalgono a secoli e secoli fa nell'oscurità delle caverne; in quei disegni di uomini "bambini" si percepisce la massima che è a simbolo del tempio di Delfi *γνώθι σαυτόν* (conosci te stesso). Da sempre l'uomo ha cercato di conoscersi e conoscere la propria essenza, cioè ciò che lo fa essere quello che è e cioè l'unità che lo lega al tutto, nel tutto. Ecco perché quando parliamo della sua propria essenza inevitabilmente mettiamo in relazione quel Dio di cui si è sempre parlato in vari modi e quell'uomo finito, quell'universale e quel particolare individualizzato. L'uomo non è qualcosa a sé ma è in relazione con il resto che lo circonda.

L'arte si inserisce appieno in questa relazione perché essa esprime il legame tra l'uomo e dio nel divenire dello spirito, concentrandosi sulle dinamiche della realtà contingente. L'arte, come Hegel ci mostra, si sviluppa in una continua corrispondenza con il divenire storico. Ma come la storia, che non è un semplice susseguirsi di eventi ma il divenire in forma di azione dello spirito, così anche l'arte è la manifestazione dell'Assoluto che si palesa in quello che Hegel definisce «l'universale individualizzato».

¹ G. Leopardi, *Canti Operette morali Memorie e pensieri d'amore*, Magnifica, Roma 2005, pp. 268-269.

La vera arte, cioè, non è una semplice descrizione, né l'astrazione dell'universale, ma è l'universale che si esprime nel concreto e viceversa: cioè il genio artistico, che è parte del suo tempo, elabora il sentimento proprio e/o altrui elevandolo/i al supremo e abbassando il supremo a sentimento umano. Così l'assoluto si manifesta in quella particolare realtà contingente, e quindi si conosce attraverso quel particolare tempo, popolo, luogo, civiltà.

Infatti Hegel nell'*Estetica*, dopo aver mostrato qual è il fine dell'arte e perché essa debba essere considerata contenuta di una trattazione scientifica, indica non solo i vari tipi di arte che cambiano a seconda della realtà contingente, ma anche le varie forme attraverso cui il contenuto è trasmesso².

L'arte intesa come decoro, abbellimento che gira intorno all'illusione non è vera arte perché per Hegel, dal momento che «solo il vero può produrre il vero»³ essendo il fondamento su cui l'arte si sviluppa, lo spirito non può non essere il vero, cioè ciò che essa produce, ciò che essa è: e la stessa illusione, la fantasia, non sono altro che strumenti che permettono al genio di modellare la realtà e l'assoluto, il particolare e l'universale, l'uomo e Dio, ed è in questo incontro e nel susseguirsi delle grandi e vere opere d'arte che lo spirito si manifesta.

Bisogna però prestare attenzione al concetto di parvenza, perché secondo Hegel l'essenza non può fare a meno della parvenza, come a dire che ci deve essere comunione tra l'esterno e l'interno perché solo così la verità può esprimersi⁴.

² Inoltre, Hegel tiene a precisare che l'arte come «tutte le scienze filosofiche particolari» ha un suo antecedente che, nell'*Estetica*, non può essere trattato dal momento che si sta considerando solo l'arte non l'intera filosofia, perché solo quest'ultima «è la conoscenza dell'universo come un'unica totalità in sé organica, che si sviluppa dal proprio concetto, e nella a sé rapportantesi necessità ritornando all'intero in sé, si riunisce con se stessa come un unico mondo della verità». G.W.F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, trad. it. N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Milano 1963, p. 32.

³ Ivi, p. 9.

⁴ «[...] la parvenza è essenziale all'essenza; la verità non sarebbe, se non paresse ed apparisse, se non fosse per qualcosa, per se stessa tanto quanto per lo spirito in generale. Perciò non la parvenza in generale, ma solo la maniera particolare di apparire in cui l'arte dà realtà al vero in se stesso, può divenire oggetto della rimostranza. [...] Solo oltre l'immediatezza del sentire e degli oggetti esterni va cercata l'autentica realtà. Infatti, veramente reale è solo ciò che è in sé e per sé, il sostanziale della natura e dello spirito che dà a sé sì presenza ed esistenza, ma in questa esistenza rimane ciò che è in sé e per sé, e così soltanto è veramente reale. L'arte mette in rilievo e fa apparire proprio il governo di queste potenze universali. Nel comune mondo esterno ed interno appare certo l'essenzialità, ma nella forma di un caos di accidentalità, atrofizzata per l'immediatezza del sensibile e per l'arbitrio, in situazioni, eventi, caratteri, ecc... L'arte spazza la parvenza e l'illusione di questo mondo cattivo, caduco, da quel vero contenuto dei fenomeni, e dà loro una realtà più alta, generata dallo spirito. Lungi quindi dall'essere semplice parvenza, ai fenomeni dell'arte è da attribuire, di contro alla effettualità abituale, realtà più alta ed esistenza più vera». Ivi, p. 13.

l'essere, che ha perduto la propria immediatezza nella parvenza [*Schein*], giunge a manifestarsi, secondo il proprio fondamento, come *Erscheinung*, come fenomeno: verità dell'apparire come unità di essenza e manifestazione, come la "cosa stessa" della manifestazione, come il manifestarsi della manifestazione⁵.

L'essenza cioè deve manifestarsi perché solo così esprime la sua vera essenza dal momento che essa non può stare fuori dalla realtà altrimenti la lascerebbe senza verità; per questo possiamo affermare che la realtà è manifestazione della verità⁶.

La verità, per Hegel, è come è, anche perché appare; la realtà contingente non è altro dall'assoluto, il finito non è slegato dall'infinito. E la vera realtà, dice Hegel, è solo ciò che è in sé e per sé; l'essenza, purtroppo, a causa dell'accidentalità, è nascosta, ma l'arte scava in questa confusione sensibile per ripulirla e purificarla dalle illusioni e per mostrare l'apparire esattamente come accade, nella sua più vera realtà, in quell'unità con l'assoluto, ed è così che lo spirito si esprime nella verità.

Nel sensibile l'arte è la rivelazione che fa luce sulla verità⁷; per questo allora possiamo affermare che «Se l'opera è ombra, è perché è l'ombra *della verità*, ombra in cui la verità si manifesta e si fa luce nel sensibile che la può accogliere e *risplenderne*»⁸.

L'arte scava e in questo suo continuo esplorare, scruta gli antri più bui del sensibile, l'animo dei popoli, i sentimenti delle civiltà, per trovare lì lo spirito:

Nelle opere d'arte i popoli hanno riposto le loro concezioni e rappresentazioni interne più valide, e per la comprensione della saggezza e della religione la bella arte è spesso una chiave e presso molti popoli anzi l'unica. L'arte ha in comune questa destinazione con la religione e la filosofia, ma nel modo peculiare ch'essa manifesta sensibilmente anche ciò che è supremo e lo rende quindi più vicino al modo di apparire della natura, ai sensi e al sentimento⁹.

⁵ P. Gambazzi e G. Scaramuzza (a cura di), *Arte e morte dell'arte, Percorso nelle Lezioni di Estetica*, trad. it. G.F. Frigo, Bruno Mondadori, Milano 1997, pp. 39-40.

⁶ Cfr., Ivi, p. 40.

⁷ Cfr., Ivi, p.41.

⁸ *Ibidem*

⁹ G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit, p.12.

Per Hegel l'arte, in qualche modo, è stata ed è, da una parte, una guida per i popoli di generazione in generazione, proprio perché avvicina loro lo spirito, e inoltre è posta al terzo posto del podio insieme alla religione e alla filosofia, questo perché l'arte è «una specie e un modo di portare a coscienza e di esprimere il divino, i più profondi interessi dell'uomo, le verità più ampie dello spirito»¹⁰.

L'arte, quindi, è vicina alla religione e alla filosofia essendo tutte e tre modi di manifestazione dell'assoluto¹¹.

Infatti l'arte è ciò attraverso cui lo spirito si riconosce nella sensibilità: lo spirito, prima di comprendere se stesso nel pensiero (filosofia), ha bisogno di farsi altro da sé, estraniandosi nel sensibile; e la concezione più alta del sensibile è il sentimento prodotto (nel senso di ποιέω) dall'arte.

Le opere d'arte, dunque, sono il pensiero, il concetto, alienato nel sensibile, proprio perché è indispensabile per il processo di conoscenza conoscersi non solo in sé ma anche nell'estraneazione di se stesso, perché solo facendosi altro può ritornare a sé¹². Spiega Hegel «il concetto è l'universale che permane nel proprio particolarizzarsi, che va oltre se stesso e il proprio altro, ed è così la potenza e l'attività di superare l'alienazione a cui procede»¹³.

L'universale del concetto, del pensiero permane anche dopo la sua alienazione, per questo anche l'opera d'arte è l'altro del pensiero concettuale, è quell'altro in cui il pensiero si è alienato e da cui esso ritornerà a sé; inoltre tutto ha una determinazione e niente è lasciato al caso: sia il contenuto che la forma non sono il frutto di una fantasia illimitata ma è lo spirito la guida; il contenuto determina la forma, che lo sostiene, ed esso ha come guida lo spirito.

Dal momento che lo spirito necessita dell'arte per conoscersi, essa, sebbene non

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ «I tre momenti dello Spirito assoluto [...] sono l'arte, la religione, la filosofia. Essi si giustificano sistematicamente in ciò che essi rappresentano i tre aspetti attraverso cui si svolge la coscienza dell'immanenza dell'Assoluto. L'arte e, in generale, la bellezza è la sua rivelazione nella forma dell'intuizione, come mero apparire, idealità che percorre bensì tutto il reale, ma rimane sempre idealità di fronte all'oggettività del mondo etico umano. Nella religione la rivelazione si compie invece nella forma della rappresentazione, riveste concretezza, obiettività che si figura miticamente, e trascende il mondo della natura e dello spirito. Questo dualismo che già l'esperienza religiosa tende a risolvere nelle sue forme più alte, si risolve definitivamente nella filosofia: qui l'Assoluto si rivela nella forma del pensiero, in cui apparenza ed esistenza, idealità e realtà sono conciliate, per cui esso appare quale è, Ragione eterna che circola come vita attraverso tutte le forme del reale e in sé le congiunge.» A. Banfi, *Filosofia dell'arte*, a cura di D. Formaggio, Editori Riuniti, Roma 1962, p. 249.

¹² Cfr., G.W.F. Hegel, *Estetica*, p.18.

¹³ *Ibidem*

sia la sua suprema forma di manifestazione, non può sottrarsi al pensiero, alla filosofia, proprio perché anche l'arte fa parte del processo di conoscenza dello spirito¹⁴.

È per tali motivi che per Hegel l'arte non può sottrarsi a una trattazione filosofica-scientifica (anche se basterebbe solo dire filosofica). Egli dice che ci sono due tipi di trattazioni sull'arte una empirica, una ideale. La prima, parte dal particolare, il cui compito consisterebbe «nella valutazione estetica delle opere d'arte individuali e nella conoscenza delle circostanze storiche che hanno condizionato dall'esterno l'opera d'arte»¹⁵; la seconda, invece, il cui capostipite è Platone considera l'universale, cioè non la singola cosa bella, la particolare cosa buona ma il bello in sé, il buono in sé. Il problema è che questa strada rimane nell'astratto, senza considerare il concreto; ecco che Hegel intraprende una terza via che consiste nell'unione delle due: «Il concetto filosofico del bello, [...], deve contenere in sé mediati i due estremi dati, con l'unificare l'universalità metafisica con la determinatezza della particolarità reale. Solo così esso è concepito in sé e per sé nella sua verità»¹⁶.

L'arte è la strada attraverso cui si esprime lo spirito, il divino; essa unisce il sentimento del singolo artista con quello del suo tempo, del suo popolo, della sua storia, ed è in questa unione che possiamo vedere come l'uomo sia inevitabilmente legato al divino: tutto è determinato dal passaggio dello spirito che in questo divenire si conosce; ma per conoscersi deve inevitabilmente farsi uomo, che, nel senso dell'arte, è quello di alienarsi in sentimento, emozione unendo questo con la realtà contingente di quel tempo, di quel luogo; e mentre l'uomo si conosce ricerca Dio, ricerca il legame con il tutto, con l'Assoluto. Come Dio per essere tale deve farsi uomo, così l'uomo per essere tale deve compiere ciò che la sua natura gli richiede e cioè unirsi all'Assoluto, cercarlo, portarlo a manifestazione attraverso i mezzi che ha disponibili. Uno di questi mezzi è appunto l'arte. Hegel, infatti, ci spiega che l'uomo come le cose della natura è immediato ma a differenza loro egli, avendo una coscienza pensante si pensa ed è per questo che è anche spirito. Egli diventa cosciente di sé in due modi: teoricamente e praticamente. Teoricamente perché deve conoscere sé nel suo interno e sé nel suo rapporto con l'esterno, deve conoscere tanto ciò che ha dentro quanto ciò che è fuori di lui; praticamente, invece, l'uomo, producendo, trasferisce sé nel mondo,

¹⁴ Cfr., *Ibidem*

¹⁵ Ivi, p.27.

¹⁶ Ivi, p.29.

trasformandolo¹⁷. E l'origine dell'arte sta nel fatto che in essa l'uomo unisce il mondo esterno e il mondo interno imprimendo se stesso ed elevando questa unità alla coscienza spirituale. Il bisogno dell'arte è dunque universale perché l'uomo erge a oggetto il mondo esterno e il mondo interno, e in questo modo interno ed esterno si uniscono e si comprendono: l'io interiorizza il mondo esterno, consegnandolo agli altri per fare in modo che essi si riconoscano nel mondo esterno. Questo pensare e agire insieme dell'uomo Hegel lo chiama «libera razionalità»: l'uomo imprime il suo «sigillo» nel mondo ma in modo tale che ciò che produce sia il risultato di un'unione tra ciò che è in lui e ciò che è fuori di lui per far sì che anche gli altri uomini si identifichino nel mondo esterno¹⁸. E in questo continuo riconoscimento lo spirito viene a manifestazione, conoscendosi nella sua alterità; per questo possiamo parlare dell'universalità dell'arte dal momento che ogni cosa non solo trova il suo particolare posto nel processo ma anche si conosce e trova senso in questo stesso processo.

Ciò che muove l'uomo nel mondo, ciò che gli permette di fare ciò che fa ed essere ciò che è, è la conoscenza; essa, infatti, per l'uomo, essere pensante, è una forza motrice, è ciò che gli permette di ricercare. In ciò ritroviamo l'uomo di Aristotele, l'Ulisse di Dante, l'uomo che va oltre il semplice apparire, perché è consapevole che dietro a uno strato caduco c'è l'infinito, c'è ciò che lo salva perché solo lì può essere libero potendo essere finalmente se stesso. Ma come sappiamo, da quanto sempre Hegel ci spiega, la fine non è il fine perché il fine è il viaggio stesso, e se noi ricerchiamo la nostra libertà è nel percorso stesso che la troviamo, poiché è il percorso stesso che porta alla conoscenza; il divenire dell'uomo è in relazione al divenire della storia che è lo stesso divenire dello spirito; nella *Fenomenologia dello spirito*, infatti, Hegel scrive:

Il vero è l'intero. Ma l'intero è soltanto l'essenza che si completa mediante il suo sviluppo. Dell'Assoluto devesi dire che esso è essenzialmente Risultato, che solo alla fine è ciò che è in verità; e proprio in ciò consiste la sua natura, nell'essere effettualità, soggetto o divenir-se-stesso. [...] Se, indubbiamente, l'embrione è in sé uomo, non lo è tuttavia per sé; per sé lo è soltanto come ragione spiegata, fattasi ciò che essa è in sé; soltanto questa è la sua effettuale realtà¹⁹.

¹⁷ Cfr., G.W.F. Hegel, *Estetica*, pp. 39-40.

¹⁸ Cfr., *Ibidem*.

¹⁹ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, 2 voll., trad. it. E. De Negri e intr. G. Cantillo,

L'embrione è uomo in sé ma non per sé perché per essere tale deve riconoscersi nel suo essere altro: l'embrione che diventa bambino non è più embrione in sé ma lo è per sé per questo il bambino contiene ancora l'embrione superato e l'embrione conteneva il non ancora bambino; e lo stesso sarà quando il bambino diventerà uomo; l'essenza dell'uomo è tutto questo divenire, è l'insieme di ogni suo momento; per scoprire la vera essenza dello spirito, lo spirito deve farsi nel divenire. Ecco quindi che il fine non può che essere il processo stesso, soltanto durante la trasformazione di ogni momento, in cui il precedente non si perde mai ma si trasforma nel contenuto del successivo, si ha la manifestazione dello spirito. Come la metafora dell'albero spiegata anch'essa nella *Prefazione alla Fenomenologia dello spirito*: l'albero composto prima dal seme, poi dal fiore e infine dal frutto: ognuno di questi momenti è separato dall'altro, ma al contempo ciascuno contiene gli altri e tutti insieme compongono lo spirito dell'albero. Ecco che se noi provassimo a considerare l'intera umanità e ciò che gira attorno ad essa in questo modo noteremo che esiste una singolarità caratterizzante ma al contempo ciò che fa essere quello che essa è, è il suo spirito, la sua unità.

L'arte allora si colloca anch'essa, necessariamente, nello scorrere dello spirito perché come abbiamo visto, essendo l'unione tra l'interno e l'esterno, è anch'essa espressione di esso. L'arte, ci spiega Hegel:

deve offrire a godimento del sentimento e dell'intuizione ciò che lo spirito ha di essenziale e di alto nel suo pensiero e nell'idea, il nobile, l'eterno ed il vero nella loro maestà; e l'arte deve parimenti far comprendere l'infelicità e la miseria, il male ed il delitto, deve venire a conoscere intimamente ogni orrore ed atrocità come ogni gioia e felicità; e infine deve far perdere la fantasia in oziosi giuochi dell'immaginazione, così come lasciar che si immerga nei seducenti incantesimi di intuizioni e sentimenti sensibilmente attraenti²⁰.

L'arte ricerca il vero (come la religione e la filosofia) e non è una semplice raccolta dei vari sentimenti che i singoli individui provano nel corso di questo viaggio

Edizioni di storia e letteratura, Roma 2008, vol. I, pp. 15-16.

²⁰ G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., pp. 56-57.

alla ricerca della conoscenza. Essa ci pone di fronte il sentimento: la gioia, il dolore, la vendetta, l'amore, l'odio e il desiderio, ce li rappresenta (*darstellen*) e in questo modo non li viviamo nell'immediatezza della loro fugace natura, avendo la possibilità di conoscerli intimamente, di riflettere su di essi senza che ci sfuggano. Ciò che è interno prende luce e viene conosciuto dall'esterno che elabora ciò che ha ricevuto e lo restituisce arricchito. L'arte è una relazione tra il singolo artista, il suo popolo e lo spirito. L'artista elabora ciò che vive, lo restituisce al suo tempo che lo vive e che lo restituisce arricchito al divenire dello spirito dandogli il sapore dell'universale; e ciò che è stato vissuto in un tempo, tornerà in altre epoche.

«Già nelle lacrime, si trova un conforto; colui che finora era immerso e concentrato interamente nel dolore, può almeno estrinsecare in maniera immediata ciò che era solo interiore. Ma ancor maggiore sollievo dà l'esprimere l'interno in parole, immagini, suoni [...]»²¹. L'arte permette di oggettivare ciò che si prova, farlo altro, rifletterci su e, una volta capito, farlo rientrare in noi per essere liberi. L'arte, quindi, aiuta l'uomo ad essere libero attraverso il sensibile, a partire dalla potenza del sensibile stesso, per la forza della riflessione²².

È fondamentale che l'opera d'arte non faccia dell'universale qualcosa di astratto dal momento che verrebbe meno il riconoscimento, la conoscenza tra l'interno e l'esterno; il prodotto dell'arte non sarebbe più il risultato di un'unione ma al contrario sarebbe semplicemente un orpello, un abbellimento senza alcun pensiero, privo di mediazione mancante della fatica di identificarsi nell'altro da sé: il contenuto e la forma non sarebbero più legati perché la forma sarebbe priva di contenuto ma anch'essa, decaduto il suo fondamento, non avrebbe più senso di esistere²³.

L'universale che viene elaborato, cioè, non può essere posto astrattamente perché altrimenti il sensibile sarebbe solo un ornamento; l'universalità deve essere individualizzata, deve entrare nel sensibile, deve essere in comunione con esso. L'arte, quindi, esiste perché è in relazione con la realtà contingente: i sentimenti, le emozioni dei singoli individui in rapporto al loro tempo. Ed è proprio per questo che l'arte è il primo momento del cammino di conoscenza perché a partire dai sentimenti esplora appieno la realtà contingente; è così che Hegel può citare un grande pensiero di

²¹ Ivi, p. 59.

²² Cfr., Ivi, p. 60.

²³ Cfr., Ivi, p. 62.

Terenzio *Homo sum umani nihil a me alieno puto*²⁴: l'arte, infatti, riesce a realizzare *in toto* questa massima dal momento che penetrando le vie più buie dell'uomo e conoscendole, fa vedere l'uomo in se stesso, e così gli altri uomini si possono identificare in ciò che l'arte scopre perché ciò che essa trova appartiene a tutti. In questo modo essi possono comprendere come gli altri non sono estranei, altri da loro ma fatti della stessa cosa, non sono altro da loro quanto parti di loro.

Inoltre l'arte in questo suo infiltrarsi nell'animo umano fa del sentimento la sommità del sensibile ed è per questo che lo spirito, qui, può trovare terreno fertile per conoscersi nel suo altro; di conseguenza possiamo affermare che lo scopo dell'arte è portare a manifestazione la verità dello spirito; il suo fine è la rivelazione dell'assoluto nel sensibile, lo svelamento della verità «sotto forma di configurazione artistica sensibile»²⁵.

Essa stessa diviene, i popoli e Dio si fanno nell'arte e l'arte cresce insieme a loro e non può essere un semplice utile proprio perché possiede un fine in sé che è la verità.

La stessa forma e lo stesso contenuto esprimono l'anima di un popolo, 'del suo Dio' e insieme l'essenza dello spirito e la loro propria essenza che anch'essa diviene. Diciamo allora che la storia è il mezzo dello spirito? No, come potremmo? Lo spirito, infatti, si fa nella storia, ed essa, in questo modo, esprime la sua essenza di divenire, cioè il suo fine.

Essendo il suo contenuto l'idea e la sua forma la sensibile configurazione figurativa, l'arte deve mediare questi due lati in una libera totalità conciliata²⁶.

Ora, poiché l'arte ha come compito di render manifesta l'idea per l'intuizione immediata in forma sensibile, e non nella forma del pensiero e della pura spiritualità in generale, e poiché questo manifestare ha valore e dignità solo nella corrispondenza e nell'unità dei due lati, l'idea e la sua forma, l'altezza ed eccellenza dell'arte, nella realtà conforme al proprio concetto, dipenderà dal grado di intimità e unità in cui idea e forma appaiono l'una nell'altra elaborate.²⁷

²⁴ Cfr., Ivi, p. 56. Si propone una traduzione personale del passo di Terenzio «Credo che niente dell'uomo sia a me estraneo».

²⁵ Ivi, pp. 66-67.

²⁶ Cfr., Ivi, p. 82.

²⁷ Ivi, p. 85.

Ciò significa, secondo Hegel, che quando lo spirito percorre nel suo cammino di manifestazione della verità un determinato contenuto, esso si esprime in una forma determinata a quel contenuto; e maggiore è l'unità tra forma e contenuto e maggiore sarà il grado di verità.

1.2. *L'idea*

L'idea²⁸ è l'unione del concetto e della realtà del concetto. Idea e concetto non sono la stessa cosa. Il concetto che si è fatto presente nella realtà è idea. Dice Hegel: «l'idea è assolutamente in sé concreta, è una totalità di determinazioni, ed è bella solo in quanto immediatamente una con l'oggettività ad essa conforme.»²⁹

Il concetto, invece, è «l'universale, che da un lato si nega a determinatezza e particolarizzazione ad opera propria, e dall'altro viene a togliere questa particolarità come negazione dell'universale»³⁰. L'universale nel particolare ritrova se stesso e si ricrea come universale essendo il particolare solo i lati dell'universale stesso³¹.

Il concetto, quindi, si nega nel particolare, ma in questo modo, si autodetermina, rimanendo così unitario con se stesso³².

Il concetto, cioè, è unità con se stesso nell'ideale: infatti ciò che chiamiamo negazioni non sono altro che le determinazioni che il concetto autocompie; cioè a dire che il concetto è già unito a se stesso e quindi ha già in sé la negazione di sé che per questo viene concepita come determinazione di sé. Ma il concetto è unità solo in astratto; per rendere effettiva l'unità del concetto, esso ha bisogno di estraniarsi concretamente nella realtà dove l'idea è la conservazione dell'unità del concetto fattosi altro nella realtà concreta e tornato a sé.

Il concetto deve uscire fuori di sé e determinarsi nella realtà: nell'uscire fuori di sé

²⁸ «The idea is the unity of Concept and reality, it is Concept as actual, and its immediate manifestation is as 'Life', the form in which subjectivity enters into unity with reality». S Bungay, *Beauty and Truth, A Study of Hegel's Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 1984, p. 41. Si propone una traduzione personale del passo: «L'idea è l'unità del Concetto e della realtà, è il Concetto come reale, e la sua immediata manifestazione è come 'Vita', la forma nella quale la soggettività entra nell'unità insieme con la realtà».

²⁹ G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 124.

³⁰ Ivi, p. 126.

³¹ Cfr. *Ibidem*.

³² Cfr., *Ibidem*.

si oggettiva a reale, si nega come ideale unità e universalità in sé soggettivo; quell'ideale unità e universalità nell'uscire fuori di sé si negano come soggettività e si affermano come oggettività reale e autonoma³³.

L'oggettività considerata è la realtà del concetto. Quindi nel momento in cui il concetto esce nella sua realtà, questa rivela la sua universalità nell'oggettività; ma il concetto non ha propriamente perso la sua soggettività, essendo unità con sé nell'ideale; per cui conservando la sua soggettività può riconoscere se stesso nell'oggettività di sé. Esso, infatti, conserva «nell'altro da sé l'unità con sé»³⁴. E ciò che permette di mantenere uniti soggettività e oggettività del concetto è l'idea, ed è quell'oggettività, in cui appunto il concetto non vede come qualcosa di opposto a se stesso ma come qualcosa che si riferisce a sé. Per questo Hegel può affermare che l'idea è appunto «l'unità mediata di queste totalità. Solo così l'idea è la verità, tutta la verità»³⁵.

L'idea, infatti, essendo ciò che è veramente reale e realizzando in sé il concetto essa è insieme verità e realtà.

E verità, non già nel senso soggettivo, che un'esistenza si mostra conforme alle mie rappresentazioni, ma nel significato oggettivo, che l'Io o un oggetto esterno, un'azione, un'avvenimento, una situazione realizza nella propria realtà il concetto stesso. Se manca questa identità, l'esistente è solo un'apparenza in cui si oggettivizza, al posto del concetto totale, solo un qualsiasi suo lato astratto, che, rendendosi autonomo in sé di contro la totalità e l'unità, può immiserirsi fino ad essere opposizione al vero concetto. Così, solo la realtà conforme al concetto è una vera realtà, e vera e proprio perché l'idea stessa viene ad esistenza in essa.³⁶

Inoltre, Hegel fa notare come per un verso «bellezza e verità [...] sono la stessa cosa»³⁷ per il fatto che il vero come tale esiste anche³⁸ e «in quanto [...] esso è immediatamente per la coscienza in questa sua esistenza esteriore ed il concetto rimane immediatamente in unità con la sua apparenza esterna, l'idea non solo è vera, ma è

³³ Cfr., Ivi, p. 127.

³⁴ *Ibidem*

³⁵ Ivi, p. 128.

³⁶ *Ibidem*

³⁷ *Ibidem*

³⁸ Cfr., *Ibidem*

anche bella.»³⁹ Ecco che allora il bello non è altro che «la parvenza sensibile dell'idea»⁴⁰

Per questo motivo, secondo Hegel, l'intelletto non potrà mai «cogliere la bellezza»⁴¹ poiché

esso mantiene le differenze e per l'intelletto gli opposti non possono essere in unità. «Così l'intelletto si arresta sempre al finito, all'unilaterale e al non vero»⁴². Il bello è sempre il concetto, per questo non si può fermare alla finitezza⁴³.

1.3. *Il bello artistico o ideale*

Secondo Hegel, l'arte non può imitare la natura perché crea un mondo ideale avente come fondamento il sensibile, «ma dove le forme sensibili, divenendo attualità dell'idea, acquistano una propria anima e una propria armonia»⁴⁴. E il bello⁴⁵ nell'arte è la vera realizzazione sensibile dell'idea, la quale si manifesta già nella natura ma solo come una sorta di premonizione; ci spiega infatti Banfi che la

rivelazione sensibile dell'idea traluce già nell'esperienza naturale, ma come qualcosa di accidentale, di estrinseco al processo stesso della Natura, così che il bello naturale è un mero accenno, un presentimento che è destinato a scomparire. La bellezza ha la sua vera realizzazione nella sfera dell'arte che è il regno dell'«ideale», in quanto per «ideale» s'intende non l'idea che appare, ma l'apparire nella sua purezza, la forma sensibile sciolta dal gioco di necessità e accidentalità che domina la esperienza naturale ed equilibrata secondo un'intera legge individuale⁴⁶.

³⁹ Ivi, p.129.

⁴⁰ *Ibidem*

⁴¹ *Ibidem*

⁴² *Ibidem*

⁴³ «[...] what Hegel has done is to relate the Idea of the Beautiful to the Idea of the True, and thereby to the Idea of the Good – to morality, in the widest philosophical sense, as the sphere of practical reason». S. Bungay, *Beauty and Truth, A Study of Hegel's Aesthetics*, cit., p. 43. Si propone una traduzione personale del passo: «ciò che Hegel ha fatto è stato relazionare l'Idea della Bellezza all'Idea della Vero, e così all'Idea del Bene – alla moralità, nel più ampio senso filosofico, come la sfera della ragione pratica».

⁴⁴ A. Banfi, *Filosofia dell'arte*, cit., p. 263.

⁴⁵ «il bello è l'apparire sensibile dell'idea, dell'idea non come astratto universale, ma come universale che ha in sé e in sé muove il particolare, come concreta idealità del reale, sua vita e verità vivente, che nel sensibile si afferma e attraverso di esso commuove ed esalta gli animi». Ivi, p. 262.

⁴⁶ Ivi, pp. 262-263.

Ed Hegel, per mostrarci ancora una volta cosa fa l'arte, essendo colei che porta alla luce la vera bellezza, avendo qualcosa in più rispetto alla natura e non potendo per questo limitarsi a una sua mera descrizione, riporta dei versi meravigliosi tratti dal distico di Platone ad *Astro*: «Quanto tu guardi le stelle, o mia stella, vorrei essere il cielo per guardarti con mille occhi da lassù!»⁴⁷, e li commenta dicendo che

così l'arte fa viceversa di ogni sua produzione un Argo dai mille occhi, perché si veda in ogni punto l'anima interna e la spiritualità. E non solo la forma corporea, la sembianza del volto, i gesti, l'atteggiamento, ma anche le azioni e gli eventi, i discorsi e i suoni, tutto il loro corso attraverso tutte le condizioni dell'apparire, devono diventare in ogni punto, in virtù dell'arte, l'occhio in cui si dà a conoscere l'anima libera nella sua interna infinità⁴⁸

L'arte fa così con l'uomo, ogni sua produzione, ogni sua stella, guarda l'interno e l'esterno; guarda il sentimento e l'azione, il volto e l'evento, il discorso e il corpo, guarda tutto l'apparire nel suo corso per poter guardare meglio l'anima dell'uomo, per ammirare il finito e l'infinito insieme.

Per Hegel l'arte non deve e non può, per poter essere vera, essere solo l'imitazione di ciò che appare dal momento che l'esterno deve armonizzare con l'interno che a sua volta deve concordare con se stesso poiché è l'unico modo per potersi rivelare all'esterno⁴⁹.

L'arte, come il cielo, guarda l'uomo, le sue ferite, le sue conquiste, guarda ogni singolo uomo ma allo stesso tempo non può descrivere solo ciò che vede, deve andare oltre dal momento che l'uomo, nella sua propria singolarità è un tassello del tutto, e per questo l'arte tenta di unire finito e infinito a partire dal sensibile.

E così, essa riconduce al suo concetto la realtà che, per il fatto di essere contaminata dall'accidentalità, la purifica e «solo per mezzo di questa purificazione crea l'ideale.»⁵⁰ Non è compito dell'artista, infatti, imitare la natura; suo scopo è «mettere da parte quel che è il lato solo naturale dell'esistenza indigente, peli, pori, cicatrici,

⁴⁷ G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p.176.

⁴⁸ *Ibidem*

⁴⁹ Cfr., Ivi, p.177.

⁵⁰ Ivi, p.178.

macchie della pella, e cogliere e riprodurre il soggetto nel suo carattere universale e nella sua peculiarità permanente»⁵¹; vedere il finito nel suo rapporto con l'infinito ed è proprio su questo che la nostra ricerca si sofferma: capire meglio il rapporto tra quel singolo uomo e l'infinito di cui è parte, tra l'uomo e l'assoluto, il Dio di cui è frammento.

⁵¹ *Ibidem*

CAPITOLO 2.

LUKÁCS: L'IO E IL MONDO

Nel capitolo precedente abbiamo visto attraverso Hegel come l'arte e la vita siano in comunione tra loro, come tra esse ci sia un legame indissolubile e come attraverso il loro rapporto possiamo analizzare la relazione tra l'uomo e Dio.

In questo capitolo si vorrebbe fare altrettanto, o meglio, si cercherà di assodare lo stretto rapporto tra l'arte e la vita cambiando, però, prospettiva, mettendolo in chiaro, cioè, attraverso gli occhi di Lukács. Vedremo come Lukács abbia inteso tale interdipendenza e come questa gli sia stata necessaria per approfondire la connessione tra l'umano e il divino.

* * *

Le prime parole con cui Lukács inizia il primo capitolo della *Teoria del romanzo* aprono a quello che è uno dei punti essenziali che egli vuole esprimere e cioè la differenza tra il romanzo e l'epos, perché proprio attraverso di essa egli può esplorare la corrispondenza che c'è tra la vita e l'arte.

L'epos, infatti, è determinato dalla presenza del mondo circostante in esso, cioè il mondo espresso nell'epos è lo stesso di quello della realtà contingente, e ciò perché l'uomo greco è guidato dallo stesso Dio a cui l'epos fa da narratore: l'interiorità non è ancora stata scoperta, non ci si è ancora guardati dentro e il mondo non è un abisso sconosciuto ma è la propria casa, un luogo sicuro, un luogo noto. Tutto nell'epos aveva un senso, che era dato dall'unione armonica della vita, dell'*Erlebnis* del singolo individuo con le forme trascendentali che davano significato ai costumi, alla religione, alla politica: c'era armonia tra il singolo individuo e la totalità etica.

A poco a poco, però, tale armonia viene offuscata, ed è attraverso la tragedia che questa crisi viene vissuta, fino a quando la filosofia⁵² non affronterà il problema.

⁵² «Dunque la filosofia, sia come forma della vita che come forma determinante della poesia e del

Infatti, il problema che era emerso solo sullo sfondo nella tragedia, nella filosofia viene pensato in quanto tale e viene risolto con le idee che sono le strutture oggettive e incontrovertibili della realtà. Il mondo greco, in questo modo, attraverso i suoi paradigmi, epos, tragedia e filosofia, fa vedere la sua omogeneità e come riesca ad articolarsi, in maniera compiuta e in un sistema chiuso, passando da un'assenza di problema alla manifestazione di esso e poi alla sua 'risoluzione', in modo tale che alla fine, l'individuo continui a riconoscersi nella totalità etica e continui così ad esserci un senso, continui, cioè, ad esserci un'unione armonica tra interno ed esterno.

Con l'età moderna, però, l'esigenza di cercarsi, di scoprire se stessi si fa sempre più forte e incontrollabile e così piano, piano inizia a ridursi quel proporzionato equilibrio tra l'io e il mondo; l'io, infatti, a seguito del bisogno di conoscersi comincia a non identificarsi più nel mondo a cui precedentemente si era abbandonato: «la pura essenza si sveglia alla vita e la vita come tale, posta di fronte alla realtà di quest'unica vera essenza, sprofonda nel non essere»⁵³. E secondo Lukács, ciò che nel campo dell'arte racconta questo distacco e quindi poi la separazione tra l'io e Dio, è il romanzo⁵⁴.

L'età dell'epos è il periodo di pace e di equilibrio tra l'umano e il divino: l'uomo sapeva che vi era un senso in ogni cosa poiché gli dei potevano spiegarlo;⁵⁵ l'epoca del romanzo, invece, esprime lo smarrimento dell'uomo che dopo aver desiderato andare oltre ciò che la tradizione gli aveva impresso si è sentito solo e abbandonato da Dio. Lukács, infatti, considera il romanzo come l'altra obiettivazione della grande epica⁵⁶, perché a differenza dell'epos «Il romanzo è l'epopea di un'epoca in cui la totalità

suo contenuto, è sempre un sintomo dello strappo tra l'interno e l'esterno, un segno della differenza essenziale tra l'io e il mondo, dell'incongruenza tra l'anima e il fare. Per questo i tempi beati non hanno filosofia, oppure, il che è lo stesso, tutti gli uomini vivono in essi da filosofi, depositari dei fini utopistici di tutte le filosofie. Forse che il compito della vera filosofia non consiste nel tracciare quella mappa originaria? E qual è il problema del luogo trascendentale, se non quello di fissare la correlazione tra i moti rampollanti dell'interiorità più fonda e una forma ad essi sconosciuta ma assegnatagli fin dall'eternità, una forma che involupa tali moti in una simbolica redentrica?» G. Lukács, *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, SE, Milano 1999, p. 23.

⁵³ Ivi, p. 29.

⁵⁴ «La scomparsa della totalità ha portato con sé l'insanabile frattura tra anima e mondo. Perpetuamente sbalottata tra la comunità, di cui conserva il nostalgico ricordo, e l'antagonismo radicale che la ferisce, l'anima cerca col romanzo di riconquistarsi il mondo». H. Arvon, *Lukács, la vita il pensiero i testi esemplari*, trad. it. E. Gasparetto, Accademia – Sansoni editori, Milano 1970, p. 45.

⁵⁵ «Al carattere profondamente lacerato e ai desideri perpetuamente insoddisfatti del mondo moderno il classicismo contrappone l'ingenuità degli antichi, e cioè la loro capacità di godere pienamente e senza pensieri riposti la pienezza della vita così come di creare spontaneamente opere d'arte, e, con ciò, il loro potere di creare un'arte perfetta capace di trovare in se stessa il proprio compimento». Ivi, p. 33.

⁵⁶ Cfr. G. Lukács, *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, cit., p. 49.

estensiva della vita cessa di offrirsi alla percezione sensibile e la viva immanenza del senso diventa problematica»⁵⁷.

Raciti afferma che

uno degli obiettivi della *Theorie*, forse il più importante" è "dimostrare che anche il romanzo può vantare un'oggettività normativa e un'inclinazione universale – segni che attesterebbero la sua appartenenza alla *Kultur*; dimostrare che il radicamento del romanzo è ancora epico.⁵⁸

In altre parole:

L'ultima forma epica rivela il senso della vita rendendo immanente, plastica, effettuale e palpabile la scomparsa di questo senso. Ne deriva un'assenza di pienezza che può essere vissuta pienamente. L'assunzione normativa dell'insostanzialità della *Zivilisation* è così la condizione "negativa" – la condizione dialettica – della sua sostanzialità⁵⁹.

L'assenza di senso è immanente al mondo e diventa determinante nel romanzo che, nonostante tutto, tenta di cercare un nuovo senso. Per questo possiamo dire che il romanzo è l'epopea che configura l'epoca moderna. È quella forma che esprime il disagio del suo tempo nella continua ricerca di un senso, dell'assoluto.

Inoltre in questa mancanza di senso, in questo allontanamento dell'uomo da Dio, Lukács vede la solitudine dell'io, l'isolamento dell'anima, l'egoismo dell'uomo e si ritrova nella definizione di epoca moderna «l'epoca della compiuta peccaminosità» creata dal filosofo tedesco Fichte in *I tratti fondamentali dell'epoca presente*.

2.1. «L'epoca della compiuta peccaminosità»

Cerchiamo ora, attraverso Fichte, di vedere più da vicino cosa egli intendesse con

⁵⁷ *Ibidem*

⁵⁸ G. Raciti, *Il giovane Lukács e i problemi della «Zivilisation»*, in G. Lukács, *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, cit., p. 149

⁵⁹ *Ibidem*

«l'epoca della compiuta peccaminosità» per poi capire meglio il motivo per cui Lukács si è avvalso della sua definizione.

Così, infatti, Fichte definisce l'epoca presente, o anche l'epoca della «libertà vuota»; egli innanzitutto afferma che ci sono cinque epoche fondamentali sulla terra: la prima è quella in cui la ragione è dominata dall'istinto, nella seconda tale «istinto di ragione» si trasforma in una «costrizione esteriore» estorcendo una fede cieca; la terza epoca è l'età «dell'assoluta indifferenza», l'età che si è liberata da quel dominio⁶⁰; la quarta è «l'epoca della scienza della ragione: l'età in cui la verità viene riconosciuta come ciò che è supremo e viene amata nel modo più elevato: *stato della nascente giustificazione*»⁶¹. Infine la quinta «l'epoca dell'arte della ragione: l'età in cui l'umanità con mano sicura e infallibile si erige essa stessa nella copia precisa della ragione: *stato della compiuta giustificazione e santificazione*»⁶². Fichte vede la terza epoca come l'epoca di mezzo, rispetto alle prime due in cui la ragione era soggiogata dall'istinto prima e dall'obbedienza cieca poi, e le ultime due in cui la ragione è riuscita a liberarsi dallo stato di schiavitù; se vogliamo, è esattamente questo che forse Fichte vuole mostrare e cioè il cammino dell'umanità verso la vera libertà che non è altro che il cammino della ragione. Il filosofo, infatti, descrive in modo illuminante la sua epoca diventando così visionario rispetto alla nostra. Lo si ascolti:

Quella, l'epoca della libertà vuota, nulla sa del fatto che solo a prezzo di fatica, diligenza e arte si deve apprendere a concepire, ma ha già pronti e a disposizione una certa quantità di concetti e un determinato intelletto comune, che gli sono appunto innati senza essergli costati il minimo lavoro, e di cui ora ha bisogno in quanto sono la misura di ciò che è ed è valido. Rispetto all'epoca della scienza essa ha il grande vantaggio di sapere ogni cosa senza aver mai appreso qualcosa, e di poter giudicare subito e senza alcuna esitazione su tutto quanto gli si presenta, senza aver mai bisogno di un preliminare esame. Ciò che non concepisco mediante il concetto immediatamente insito in me non è, afferma la libertà vuota; ciò che non concepisco mediante il concetto assoluto e pervenuto in se stesso al suo

⁶⁰ Cfr., J.G. Fichte, *I tratti fondamentali dell'epoca presente*, a cura di A. Carrano, trad. it. A. Carrano, Guerrini e Associati, Milano 1999, p. 89.

⁶¹ Ivi, p. 89.

⁶² *Ibidem*

compimento non è, afferma la scienza.⁶³

L'istinto non c'è più e nemmeno la fede perché al loro posto si sono fatte spazio la pigrizia del pensiero e la dipendenza inerte verso un pensiero già pronto, un 'sapere' già confezionato; la fatica del concetto è sconosciuta, il concetto assoluto che si esprime attraverso la sua mediazione non esiste; ciò che è, è solo ciò che è immediato, l'esperienza è divenuta sovrana! E il problema principale rispetto a questa valanga di errori è credere che l'individuo sia solo, o meglio, che il singolo viva per sé, per il proprio interesse, per il proprio e unico utile:

l'errore più grande, e il vero motivo di tutti i rimanenti errori che si fanno beffe di questa epoca, è se un individuo si immagina di poter esistere e vivere, pensare e agire per se stesso, e se uno crede di essere lui stesso, questa determinata persona, quello che pensa per il suo pensiero, giacché egli non è che un pensato particolare derivante da un solo pensiero, universale e necessario.⁶⁴

Infatti, secondo Fichte, l'uomo vive non a servizio di se stesso ma a servizio del genere, e siccome il genere è espresso nelle idee, la vita dell'individuo è a servizio di queste, e, per questo fatto, la giusta via è quella della ragione. L'individuo, cioè, essendo una parte del tutto, un «pensato particolare» del pensiero necessario e universale, non può pensare solo a se stesso ma al tutto. L'«epoca della compiuta peccaminosità» è l'epoca dell'egoismo, del considerare solo se stessi perché l'attenzione è tutta rivolta al proprio sé.

Dopo che si è cominciato a guardare dentro se stessi, si sono trovate profondità tali che hanno provocato da una parte un timore rispetto a quello che si andava scorgendo e dall'altra hanno mostrato che l'uomo non è solo istinto, non è unicamente dipendente da un Dio a cui affida se stesso, a causa di una fiducia non concepita, ma è un mondo che va scoperto, analizzato e vissuto, senza però fare l'errore di credere, come invece è accaduto, che, non fidandosi più di Dio, ci sia solo l'esperienza che porti nella giusta direzione. Ed è la fede rivolta esclusivamente all'esperienza che porta

⁶³ Ivi, p. 101.

⁶⁴ Ivi, p.103.

l'uomo a credersi Dio: è lui a decidere in quest'epoca, perché tutto è immediato e solo l'io, il singolo individuo per se stesso, diventa importante.

Ecco quanto, in questo paragrafo, abbiamo voluto prendere da Fichte, consapevoli del fatto che non avremmo potuto contenere l'intera sua trattazione anche perché non era nei nostri intenti. Sebbene, infatti, ciò che abbiamo ricavato sia una parte esigua, tuttavia pensiamo possa essere utile per capire meglio cosa Lukács intendesse con epoca moderna e perché avesse ripreso la definizione di Fichte. L'uomo in quest'epoca è solo ed egoista ma non può sfuggire alla sua natura cioè essere un pezzo dell'insieme; e sebbene abbia smesso di credere nell'assoluto, tuttavia continua a ricercarlo, a ricercare quel senso che tiene insieme ogni cosa. Ed ecco a questo punto che Lukács vede come nel romanzo sia espresso il disagio dell'epoca moderna: la perdita di valori, l'egoismo, la ricerca di un senso alternativo a un mondo che ne è privo.

2.2. *La ricerca del senso*

L'io ha scoperto di essere uno straniero nel mondo e quindi di quanto poco lo conosca e quanto profonda possa essere la sua anima. Con la velocità di una folgore, davanti ai suoi occhi, si sono aperte due voragini: da una parte se stesso, dall'altra il mondo, e in quel momento, per la prima volta, l'uomo si è sentito solo e 'abbandonato da Dio'. Dio è assente, le divinità sono scomparse, proprio coloro che riuscivano a unire gli uomini facendosi chiamare assoluto o senso.

Con la loro fuga l'uomo si è innalzato a divinità, cercando esclusivamente se stesso, avendo paura di conoscere quel mondo dal quale si è sentito tradito: egli infatti credeva di conoscerlo ma poi esso si è rivelato per quello che è: l'ignoto. E così, l'io, vestendosi con le vesti di Dio, ha voluto cercare un nuovo senso al mondo; un senso, però, fittizio, illusorio, assurdo: è così che nasce il romanzo.

Da queste ultime parole di Lukács possiamo notare come ad essere determinante in tutto questo sia il rapporto tra l'io e Dio.

Nell'epos abbiamo visto che il senso era l'unione armonica tra l'*Erlebnis* dell'io e le forme trascendentali che davano significato alle istituzioni, ai costumi, alla religione, e l'uomo credeva che tutto ciò che (gli) accadeva trovava senso in loro⁶⁵.

⁶⁵ «Non è certo motivo di biasimo, se per tale donna a lungo/Troiani ed Achei dalle solide

Abbiamo trovato che tutto questo nel romanzo non c'è, perché è assente nell'epoca moderna. Hegel, per esempio, fornisce un'interessante visione di questo mutamento⁶⁶. Egli afferma che l'uomo un tempo era rivolto completamente al divino, e nel cielo trovava rifugio, sicurezza e verità; il divino era qualcosa di staccato dall'esperienza e tutto trovava significato al di là dell'esperienza. Nel momento in cui, però, ha cercato di volgere lo sguardo anche alla realtà, si è completamente focalizzato su di essa, al punto che il divino è scomparso.

E quindi? Da quanto detto sembra che nè prima nè dopo l'uomo stesse cercando nella giusta direzione, o meglio che entrambe le direzioni fossero indispensabili per la ricerca della verità ma, a detta di Hegel, lo potevano essere solo insieme, non separate. È questa ricerca della verità che deve attirare l'attenzione, perché non è forse questa ricerca che dà significato al rapporto tra l'uomo e Dio? Perché, infatti, l'uomo dovrebbe cercare, o persino aver bisogno (cioè non poter fare a meno) di Dio se non per trovare un senso alla sua finitezza, a se stesso e al mondo in cui si è trovato a esistere? A seconda infatti di tempi e luoghi a Dio sono stati attribuiti diversi nomi, diverse funzioni, diversi significati perché tutti questi nomi hanno l'esigenza di poter trovare la gambiere sopportano dolori:/ maledettamente somiglia d'aspetto alle dee immortali;/ ma tuttavia, pur così bella, sulle navi ritorni,/ che a noi e ai nostri figli non resti sventura in futuro!"/ Così dicevano, ma Priamo, a voce alta, chiamò Elena:/ "Vieni qui, figlia mia, siediti accanto a me, per dare uno sguardo/ al tuo sposo di prima e ai parenti e agli amici/ – per me, nessuna colpa tu hai, la colpa ce l'hanno gli dei,/ che m'hanno attizzato la guerra sciagurata degli Achei/ – ed anche per dirmi il nome di quell'uomo poderoso,/ chi è mai quell'acheo, laggiù, forte e d'alta statura./ Certo anche altri ci sono più alti di tutta la testa,/ ma mai ne ho visto uno bello a tal punto/ e tanto maestoso: sembra davvero un uomo regale"/ Elena, divina fra le donne, gli rispondeva così:/ "Venerazione provo per te, suocero caro, e soggezione:/ così mi fosse piaciuto morire in malo modo, quando fin qui/ con tuo figlio sono venuta, lasciando marito e parenti/ e una figlia in tenera età e le mie care coetanee!/ Ma questo non è avvenuto: perciò mi consumo nel pianto./ Ti dirò comunque la cosa che vuoi sapere e mi chiedi/ [...]»». Omero, *Iliade*, intr., trad. G. Cerri, commento A. Gostoli, BUR Rizzoli, Milano 2003, Libro III, vv.156-177, p. 245.

⁶⁶ «Il Bello, il Sacro, l'Eterno, la Religione, l'Amore sono l'esca ritenuta adatta a stuzzicar la voglia di abboccare; non il concetto, ma l'estasi; non la fredda e progressiva necessità della cosa, ma il turgido entusiasmo devon costituire la forza che sostiene e trasmette la ricchezza della sostanza. A questa esigenza corrisponde un certo affannoso e molto zelante lavoro per sollevare il genere umano dall'abbruttimento nel sensibile, nel volgare e nel singolo, e per indirizzarne lo sguardo alle stelle; quasi che gli uomini, del tutto obliosi del divino, siano sul punto di appagarsi, come i vermi, di polvere e d'acqua. Un tempo essi avevano un cielo fatto di vasti tesori di pensieri e di immagini. Il significato di tutto ciò che è, stava nel filo di luce che tutto al cielo teneva attaccato; una volta rifugiatisi in cielo lo sguardo, anziché soffermarsi sulla presenzialità di questo mondo, vi scivolava su verso l'essenza divina, verso, se così si possa dire, una presenza fuori del mondo. L'occhio dello spirito dovette a forza venir rivolto al terreno, e qui venir trattenuto; e c'è voluto tempo assai prima di introdurre, nell'ottusità e nello smarrimento in cui si trovava il senso dell'al di qua, quella chiarezza che solo il sovraterreno possedeva, prima di riconsacrare all'interessamento umano quell'attenzione a ciò che è presente, la quale vien detta esperienza. – Ora sembra che ci sia bisogno del contrario; sembra che il senso sia talmente abbarbicato ai valori terreni, da rendersi necessaria altrettanta violenza a sollevarlo. Lo spirito si mostra così povero, che sembra impetrare, per un po' di ristoro, il magro sentimento del divino, simile al viandante che nel deserto brama una sola goccia d'acqua. Dalla facilità con cui lo spirito si contenta, si può misurare la grandezza di ciò che ha perduto». G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., pp. 6-7.

via della verità. Ma dove nasce questa esigenza da parte dell'uomo? Qui forse Aristotele ci può venire incontro con il primo libro della *Metafisica*: «Tutti gli uomini per natura tendono al sapere»⁶⁷. Per natura indica il fatto che il tendere alla conoscenza fa parte dell'essenza dell'uomo. L'uomo è tale anche per questo. E il romanzo e l'epos fanno vedere le due prospettive.

Cos'è questo assoluto che mi circonda e cosa sono io, finito, rispetto e in quell'assoluto? Da quando l'uomo è nato combatte con queste domande, e non è certo questa la sede per stabilire se sia stato l'uomo a creare Dio o se Dio esista davvero. Ciò che interessa, invece, è analizzare e cercare di capire il perché di questo rapporto e una delle possibili ipotesi è appunto la ricerca della verità e questo perché la conoscenza caratterizza l'essenza dell'uomo e perché l'uomo è per natura ricercatore di sé e di ciò che lo circonda.

A partire da ciò, si vogliono ascoltare le parole di Hegel sull'autocoscienza perché mettono in luce il rapporto tra l'io e ciò che è altro dall'io.

Il medio è l'autocoscienza che si scompone negli estremi, e ciascun estremo è questa permutazione della sua determinatezza, ed è assoluto passaggio nell'estremo opposto. [...] Ciascun estremo rispetto all'altro è il medio, per cui ciascun estremo si media e conchiude con se stesso; e ciascuno è rispetto a sé e all'altro un'immediata essenza che è per sé, la quale in pari tempo è per sé solo attraverso questa mediazione. Essi si riconoscono come reciprocamente riconoscenti⁶⁸

In questa prospettiva hegeliana il rapporto tra l'io e l'altro, tra l'interno e l'esterno è alla base del processo di conoscenza, processo che tende alla verità, all'assoluto, cioè a quel senso che dà significato al tutto: al particolare e all'assoluto. Per questo, forse, l'uomo non può fare a meno di Dio perché in Dio egli si può riconoscere e viceversa. È per questo che anche quando sembra che non ci sia più alcun senso (epoca moderna) l'uomo ha bisogno di trovarlo egualmente e quindi di crearlo.

Ecco dunque che da qui si torna alle considerazioni sul romanzo, sull'epos e all'arte che è legata al reale, che lo esprime e che dalla sua prospettiva mostra la

⁶⁷ G. Reale, *Introduzione, traduzione e commentario della Metafisica di Aristotele*, Bompiani Il pensiero occidentale, Milano 2004, p.3.

⁶⁸ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., p.155.

relazione tra l'uomo e Dio e in questo modo la ricerca della verità. Sopra si diceva che (da quanto detto da Hegel) nell'antichità l'uomo guardava al 'cielo' e poi solo alla 'terra'; ma nell'epos e nel romanzo non si esprime forse questo? E attraverso la loro analisi non si arriva, forse, ad analizzare il cammino dell'uomo nel processo della conoscenza per la verità?

Nell'epica non c'è trascendenza, o meglio il trascendente è immanente all'esistenza, poiché per Lukács l'epica si caratterizza per «l'identità di essenza ed esistenza»⁶⁹, di «assoluto e particolare»⁷⁰; infatti Lukács parla di «insuperabile estraneità» dell'epos: «Non c'è ancora nessuna interiorità, giacché non si dà ancora alcun esterno, alcun altro per l'anima»⁷¹, cioè a dire che l'io non ha ancora cercato se stesso poiché per cercare se stesso avrebbe dovuto percepire il suo esterno, l'altro da sé, così da sentire una scissione, una rottura dal momento che per conoscersi deve conoscersi attraverso l'altro da sé. Quindi, nell'epica, potremmo dire che, se da una parte ci sia identità tra la vita e l'essenza, dall'altra, però, essa non è consapevole del suo altro da sé; per questo l'identità che esprime non è conosciuta, non si è manifestata, perché per manifestarsi l'io deve attraversare il suo contrario, l'altro, l'esterno, il mondo, solo così può davvero esserci identità tra interno ed esterno.

Infatti, come abbiamo visto poc'anzi, l'autocoscienza è il risultato della conoscenza che i due estremi compiono l'uno attraverso l'altro: estraniarsi nell'altro e tornare in sé, solo così possono davvero conoscersi, solo nella consapevolezza di ciò che è interno ed esterno e della loro unità. Ed ecco, quindi, che l'epos aveva trovato la risposta ma la domanda doveva ancora essere formulata, e cioè il problema doveva ancora emergere (i due estremi, l'io e il mondo, non si erano ancora (ri)conosciuti)⁷². L'io è il bambino di fronte al padre che è il mondo: «quando la divinità che domina il mondo distribuisce i doni incogniti e arbitrari del destino e si para dinanzi all'uomo, inconcepibile eppur nota e vicina, come usa il padre di fronte al bambino, allora ad ogni atto corrisponde un acconcio pannello dell'anima»⁷³. Un'anima che non vede eppure che ha già risposto.

⁶⁹ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, intr. G. Di Giacomo, trad. F. Saba Sardi, Pratiche Editrice, Parma 1994, p. 19.

⁷⁰ *Ibidem*

⁷¹ *Ivi*, p.58.

⁷² «L'inimitabilità di Omero, la sua irraggiungibilità – e a rigore solo i suoi poemi sono epici –, siede sul fatto che egli ha trovato la risposta prima che il cammino dello spirito nella storia rendesse esplicita al domanda». G. Lukács, *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, cit., p. 24.

⁷³ *Ibidem*

Questo per quanto riguarda l'epos; con il romanzo invece il bambino è diventato adolescente, l'uomo ha preso consapevolezza di sé e della sua interiorità e così ha visto la sua distanza con il mondo, ma anch'egli deve ancora prendere consapevolezza del legame e dell'appartenenza indissolubile che c'è con il suo altro. Lo scopo è quello di unire 'terra e cielo', assoluto e particolare nella mediazione continua di entrambi, così da mostrarne, nel processo, la verità.

Possiamo vedere, dunque, come l'arte esprima la vita ma anche come questo sia solo l'effetto e il risultato della relazione dell'uomo con Dio e quindi della sua ricerca nella verità.

2.3. 1^a e 2^a etica

In questo paragrafo, apriamo una piccola parentesi sul concetto di etica secondo Lukács, dal momento che ci permette di introdurre uno dei temi rilevanti che affronteremo nel corso di questa trattazione.

Un'opera di Lukács che mette in evidenza il concetto di etica, differenziando cos'è la prima e la seconda etica e insieme cercando di mostrare come la seconda sia superiore alla prima, è sicuramente *Sulla povertà di spirito*.

La prima etica è quella del dovere, che si caratterizza per il fatto che gli uomini che la seguono sono ligi al dovere, «ed è solo la severità del dovere a dare alla loro vita una forma abbastanza stabile e sicura, anche se non profonda e non intima»⁷⁴. Il problema, infatti, che emerge nella prima etica è che la vita non viene vissuta nel profondo; e ciò che viene individuato, con cui poter andare oltre la mera forma è la bontà: «La vera vita è oltre le forme, la vita ordinaria invece è al di qua delle forme e la bontà è la grazia per spezzare queste forme»⁷⁵. La bontà, infatti, viene vista come lo strumento in grado di condurci alla vera vita, alla vita autentica, profonda, non ordinaria che rimane in superficie, ma quella vita che l'uomo cerca di conoscere per tutti i suoi aspetti, non dalla prospettiva del dovere, ma per tutte le sfaccettature che la caratterizzano come tale. E Lukács, per fare degli esempi, prende come riferimento i personaggi cosiddetti "buoni" di Dostoevskij; cosa vuol dire, però, che essi sono buoni?

⁷⁴ G. Lukács, *Sulla povertà di spirito*, a cura di P. Pullega, Cappelli Editore, Bologna 1981, p. 103.

⁷⁵ *Ibidem*

Non so dirlo diversamente che così: la loro conoscenza divenne atto, il loro pensiero si era distaccato dal carattere discorsivo del conoscere, la loro visione dell'uomo divenne una visione intellettuale: essi sono gnostici nel mondo delle azioni. E non c'è e non può esserci spiegazione teorica per questo perché nel loro atto ogni impossibilità teoretica divenne realizzata nella realtà. La bontà è qualcosa come una conoscenza degli uomini che irradia penetrando in tutto e in cui oggetto e soggetto vanno a coincidere. L'uomo buono non spiega l'anima dell'altro ma vi legge dentro come nella propria, egli è divenuto "uno con l'altro"⁷⁶.

Di Giacomo, riprendendo le parole di Lukács, a pagina 105 (nell'*Introduzione alla Teoria del romanzo*) riporta che

la bontà [...] non è una categoria etica – dal momento che l'etica allontana gli uomini tra loro e dalla loro vita – ma è l'espressione della vita vera. Ciò significa che la bontà non è una "garanzia", perché essa non garantisce che si possa concretamente aiutare gli uomini, ma, in quanto è un dono e una grazia, essa è sempre un "rischio"⁷⁷.

Da qui vediamo come Lukács non pensa che la bontà possa essere una soluzione perché rimane fermo sul punto che possa essere una grazia; ma se invece la bontà fosse per natura appartenente all'uomo e non un dono? E se magari fosse qualcos'altro lo strumento in grado di superare quell'epoca tanto buia della compiuta peccaminosità?

Lukács analizza con la filosofia la vita attraverso l'arte; racconta il suo tempo attraverso le opere d'arte, la storia tramite il romanzo e così l'essenza di un uomo nostalgico del senso, della verità; nostalgico a tal punto da dover creare un nuovo senso perché senza non ci può stare. Lukács, in Dostoevskij, che secondo lui non scrisse romanzi (lo capiremo più avanti), vede uno spiraglio, ma rimane il dubbio, perché non si riesce a capire se questo grande scrittore dia una soluzione. Emerge un aspetto nuovo, quindi, che è la bontà ma Lukács non crede che sia una soluzione considerandola una

⁷⁶ Ivi, p. 104.

⁷⁷ G. Di Giacomo, *Introduzione*, in G. Lukács, *Teoria del romanzo*, intr. G. Di Giacomo, cit., p. 15.

grazia. Ma se, appunto, non fosse così?

Sappiamo che Socrate nel *Critone* afferma che l'uomo commette il male perché non conosce il bene; sappiamo poi da Aristotele, nella *Politica*, che l'uomo è un animale sociale e infine (come abbiamo già avuto modo di vedere) che tende alla conoscenza per natura. Cosa deduciamo da qui? Deduciamo il fatto che l'uomo conosce e che non può stare da solo, ma che è legato agli altri.

Fare il bene significa come afferma Lukács 'essere nell'altro' e questo non è altro che l'effetto della conoscenza e uno dei tasselli che conduce l'uomo a Dio, alla verità. Tramite il bene tendiamo le nostre mani all'altro; per fare questo, però, dobbiamo conoscere, perché è nel momento in cui conosciamo che facciamo il bene e così tendiamo a Dio. L'uomo, infatti, per natura tende al sapere perché mira all'unità; ciò implica che l'io ricercatore abbia bisogno dell'altro e nel momento in cui conosce l'altro cercherà di fare il bene capendo che l'altro gli appartiene e viceversa. E così, nell'altro da sé, incontra Dio.

Uno dei modi, forse, per uscire dall'epoca in cui la totalità non è altro che un «paradiso perduto»⁷⁸, quindi, è la conoscenza; il bene è una conseguenza e il fine è Dio, il fine è la verità.

⁷⁸ H. Arvon, *Lukács, la vita il pensiero i testi esemplari*, cit., p. 37.

PARTE II

IL ROMANZO

CAPITOLO 1

LA MORTE DELL'ARTE

1.1. *La dissoluzione della forma d'arte romantica*

L'Estetica di Hegel è un'opera che venne pubblicata dopo la sua morte e fu il risultato delle sue annotazioni e degli appunti degli studenti rielaborati e risistemati da uno dei suoi allievi, H.G. Hotho. Il problema sta nel fatto che i curatori vollero rendere *L'Estetica* un sistema chiuso e completo quando invece per Hegel non era stato così giacché egli cercava di sottoporre le proprie scoperte di fronte all'accadere storico. In questo tentativo di rielaborazione si sottovalutarono molti appunti importanti che solo in seguito hanno aiutato a comprendere meglio le posizioni di Hegel.

Uno dei punti, infatti, che spesso hanno ricevuto diverse considerazioni errate è quello sulla «morte dell'arte», sulla sua dissoluzione⁷⁹. Sebbene Hegel dichiari tale evento, tuttavia esso non è da intendere, come invece è accaduto, che l'arte abbia concluso la sua esistenza e che non possa più esserci arte, ma al contrario che l'arte continua ad esserci ed è inevitabile e necessario che essa ci sia⁸⁰ ma non con la stessa centralità e funzioni che aveva in epoca classica⁸¹.

⁷⁹ Con la morte dell'arte era necessario per Hegel trovare un sistema scientifico che potesse 'pensare' l'arte, fare in modo cioè che l'arte pensasse a se stessa nella sua verità e per questo nasce *L'Estetica*. Cfr., P. Gambazzi e G. Scaramuzza (a cura di), *Arte e morte dell'arte, Percorso nelle Lezioni di Estetica*, cit., p. 72. «Da qui il compito dell'estetica: totalizzare il mondo dell'arte per ricomprenderlo nell'unità delle sue determinazioni storiche e del sistema delle singole arti; dunque, nella realtà della sua idea. L'estetica deve trattare *l'idea* e, dunque, svolgersi *tra* i due estremi» da una parte l'universale e dall'altra il particolare del reale. Ivi, pp. 73-74.

⁸⁰ Dino Formaggio, infatti, ci spiega che: «[...] si deve [...] tenere per fermo che la morte non può affatto finire l'arte: anzi, è proprio essa morte la condizione prima ed assolutamente necessaria del generarsi dell'arte in opera libera, individuata e storica; e dunque, nonché finire l'arte, la morte la genera». D. Formaggio, *L'idea di artisticità, Dalla «morte dell'arte» al «ricominciamento» dell'estetica filosofica*, Casa editrice Ceschina, Milano 1962, p. 54.

⁸¹ Cfr., M. Farina, A.L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, il Mulino, Bologna 2014, p. 222.

Hegel, infatti, considera tre tipi di arte: l'arte simbolica, l'arte classica e l'arte romantica, che sono le «forme particolari dell'arte in quanto sono lo sviluppo di quel che è implicito nel concetto dell'ideale e viene ad esistenza mediante l'arte»⁸². Non dobbiamo pensare che queste forme siano qualcosa di esterno, che viene attribuito all'arte, ma sono il risultato nel concreto dello svolgersi del concetto stesso: «L'universalità della rappresentazione artistica viene quindi determinata qui non esternamente, ma in se stessa ad opera del proprio concetto, cosicché è questo concetto che si viene svolgendo in una totalità di particolari forme d'arte»⁸³. Idea e forma sono legate reciprocamente e trovano significato l'una nell'altra così come sono legate anche dalle insufficienze reciproche⁸⁴:

Quando noi, [...], ci imbattiamo qui in forme d'arte ancora inadeguate in confronto con il vero ideale, non si tratta di opere d'arte mancate, nel senso abituale del termine, le quali o non esprimono nulla o non hanno la capacità di essere all'altezza di ciò che dovrebbero rappresentare; ma per ogni contenuto specifico dell'idea, la forma determinata che il contenuto si dà nelle forme d'arte particolari è ogni volta adeguata, e l'insufficienza o la compiutezza dipende solo dalla determinatezza relativamente vera o no, quale a sé l'idea è per sé. Infatti il contenuto deve essere in se stesso vero e concreto, prima che possa trovare la vera forma bella⁸⁵.

La forma, quindi, è sempre adeguata al contenuto dal momento che è il contenuto stesso che si dà, che si esprime in quella particolare forma; e l'inadeguatezza è in base a che punto l'idea ha raggiunto il suo sviluppo: a seconda del grado di consapevolezza a cui è giunta corrisponde una determinata forma. Ecco perché Hegel ci dice che «è la stessa cosa considerare in questo sviluppo il procedere come un procedere interno dell'idea in sé o come un procedere della forma in cui essa dà esistenza»⁸⁶. Attraverso questo intreccio tra idea e forma, affiora la manifestazione del processo che il concetto compie nella storia.

⁸² G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 339.

⁸³ *Ibidem*

⁸⁴ Cfr. Ivi, p. 340.

⁸⁵ *Ibidem*

⁸⁶ *Ibidem*

Il primo tipo di arte che Hegel individua è l'arte simbolica un'arte che scopriamo essere inadeguata perché «è in se stessa ancora astratta e indeterminata»⁸⁷; essa cerca con «le sue universalità prive di determinazioni di penetrare in un'esistenza concreta»⁸⁸, ma proprio a causa della sua astrattezza «corrompe e falsa le forme già esistenti»⁸⁹. È il primo momento in cui l'idea cerca di farsi visibile ma si è solo agli albori del cammino della conoscenza e lo spirito sta compiendo i suoi primi passi. Il tentativo di compenetrazione tra interno ed esterno rimane un tentativo. Infatti è solo con l'arte classica che si giunge all'unione di soggetto e spirito, perché

l'idea, secondo il suo concetto, non si arresta all'astrazione e all'indeterminatezza di pensieri generali, ma è in se stessa libera soggettività infinita, che essa coglie nella sua realtà come spirito. Lo spirito ora, come soggetto libero, è determinato in sé e ad opera propria, e in questa autodeterminazione possiede anche nel proprio concetto la forma esterna a lui adeguata, a cui può riunirsi come con la sua realtà a lui adatta in sé e per sé⁹⁰.

L'idea quindi è adeguata alla forma; è qui che l'uomo si riconosce nel suo mondo ed è per questo che l'uomo trova il significato della sua esistenza negli dei.

L'importanza che Hegel individua nell'arte classica è il fatto che essa «è incentrata [...] sull'uomo, come sede dello spirito, dove esterno e interno finalmente arrivano a convergere, trovano l'espressione che manifesta la loro adeguatezza; essenza e apparenza letteralmente si conformano, *s'individuano* in una forma comune»⁹¹. L'uomo, nella classicità⁹², quindi, diventa il punto di incontro tra se stesso e lo spirito dal momento che si rispecchia perfettamente nella società. In questa unione che si realizza avviene che l'esterno non ha un'autonomia di significato⁹³, «mentre l'interno mostra solo

⁸⁷ *Ibidem*

⁸⁸ *Ibidem*

⁸⁹ *Ibidem*

⁹⁰ Ivi, p. 341.

⁹¹ M. Farina, A.L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, cit. p. 169.

⁹² «la filosofia hegeliana si accosta alla civiltà greca in una prospettiva totalizzante, nella quale i campi determinati dell'etica, della religione, dell'arte e della politica vivono un'osmosi profonda, si intrecciano in un disegno fortemente unitario». P. Vinci, *Arte e individualità in Hegel*, in *Individuo e modernità, Saggi sulla filosofia di Hegel*, a cura di M. D'Abbiero e P. Vinci, Guerini e Associati, Milano 1995, p. 311.

⁹³ Cfr., G.W.F. Hegel, *Estetica*, p. 341.

se stesso nella sua forma approntata per l'intuizione in cui si riferisce affermativamente se stesso»⁹⁴. Se però «si concepisce l'idea del bello come lo spirito *assoluto* e quindi – come spirito – per se stesso libero, essa non si trova più perfettamente realizzata nell'esteriorità, in quanto ha la sua vera esistenza solo in sé come *spirito*»⁹⁵. Ed è così che giungiamo alla terza forma, l'arte romantica, in cui appunto contenuto e forma si separano nuovamente dal momento che il contenuto è in qualche modo più grande della forma la quale diventa «un'esteriorità indifferente»⁹⁶.

L'unico tipo di arte che era riuscita a legare idea e forma è stata l'arte classica, le altre due, invece, in modi diversi, hanno portato alla separazione di entrambe: «[...] l'arte simbolica *cerca* quella unità compiuta di significato interno e forma esterna, che la forma classica *trova* nella rappresentazione, per l'intuizione sensibile, della individualità sostanziale, e che l'arte romantica *oltrepassa* nella sua preminente spiritualità»⁹⁷.

Inoltre continua a spiegarci Hegel:

Come il naturale nell'arte greca conserva la sua armonia con lo spirituale ed è del pari, sia pure come esistenza adeguata, sottoposto all'interno, così l'interno umano soggettivo si manifesta sempre in solida identità con l'oggettività autentica dello spirito, cioè con il contenuto essenziale dell'etico e del vero. Per questo aspetto l'ideale classico non conosce né la separazione di interiorità e forma esterna, né la scissione del soggettivo e quindi astrattamente arbitrario ai fini e passioni da un lato, e dell'universale del pari astratto, dall'altro⁹⁸.

La base etica, cioè, viene conservata sia dagli uomini sia dagli dei. E questo legame con l'*ethos* fa sì che tutto abbia un senso e che anche i crimini più terribili, per esempio, trovino una spiegazione, niente infatti è lasciato al caso: «se i crimini sono commessi dagli uomini, e in parte per comando e sotto protezione degli dei, tali azioni ogni volta sono rappresentate in qualche modo nella legittimità a loro realmente immanente»⁹⁹.

⁹⁴ *Ibidem*

⁹⁵ Ivi, pp. 341-342.

⁹⁶ Ivi, p. 342.

⁹⁷ *Ibidem*

⁹⁸ Ivi, p. 561.

⁹⁹ Ivi, p. 562.

L'arte classica in questo suo essere l'espressione della simbiosi tra l'idea e la forma è anche considerata come il 'risultato' dell'arte simbolica nella processualità del concetto. Il suo scopo, secondo Hegel, è «quello di dissolvere la differenza tra ciò che è semplicemente naturale e lo spirituale ed essa realizza questo compito trasformando la corporeità esterna in "figura bella"»¹⁰⁰.

Infatti per Hegel l'opera d'arte per eccellenza dell'arte classica è la scultura perché

il lampo dell'individualità piomba in questo caso sulla massa inerte e la penetra completamente, installandosi nella forma sensibile e nel materiale, in modo tale che entrambi questi due lati si plasmano reciprocamente senza che l'uno prevalga sull'altro: per questo l'opera d'arte scultorea è in grado di manifestare la spiritualità come proprio contenuto¹⁰¹.

Nella scultura¹⁰² infatti vediamo come si verifichi proprio quella compenetrazione tra lo spirituale, il materiale, il sensibile, l'individuo e *l'ethos*: l'artista¹⁰³ è le mani del

¹⁰⁰ M. Farina, A.L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, cit. p. 136.

¹⁰¹ Ivi, p. 138.

¹⁰² «Die schöne Göttergestalt der Skulptur gilt dann als "Übersetzung" dieser Götter der Poesie in das Medium der höchsten Vollendung der Kunst wie des Griechentums: in die Anschauung. In den Göttergestalten kommt zwar die anthropomorphistische Deutung der Natur in der poetischen Anschauung an ihr Ziel: sie wird zur Selbstverständigung des Einzelnen über seine geschichtliche Situation in einer Gemeinschaft, einem Volk. Aber auch diese Göttergestalten gelten (wie die Naturgötter) als nur beschränkte Entwürfe eines solchen Verständigungs- bzw. Erkenntnisprozesses. Während die "alten Götter, die der Natur angehören" (Ms. 3a), an die Grenzen der bewußten Welt verdrängt werden, regieren die "lebendigen Geister der Völker" Bewußtsein und Handeln. Aber der Kreis der Götter teilt sich "in so viele Götter Momente, als das sittliche Bewußtseyn sich in seinen Bewegungen bewußt wird" (Ms. 3b). Wo sich Unendlichkeit zur individuellen Göttergestalt konkretisiert, da entfaltet sie sich zugleich in eine Vielheit konkreter Gestalten». A. Gethmann-Siefert, *Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik*, in Hegel-Studien, Beiheft 25, Bouvier, Bonn 1984, pp. 195-196. Si propone una traduzione personale del passo: «La bella figura degli dei della scultura vale come trasposizione degli dei della poesia *nel medium* della più alta perfezione dell'arte raggiunta dalla greicità: cioè nella contemplazione. Nelle figure degli dei, in effetti, l'interpretazione antropomorfa della natura nella contemplazione poetica raggiunge il suo obiettivo: diventa l'autocomprensione dell'individuo attraverso la sua situazione storica in una comunità, in un popolo. Ma anche queste figure divine (come gli dei della natura) sono considerate solo bozze limitate di una tale comprensione o di un processo conoscitivo. Mentre "gli dei antichi, che appartengono alla natura", ai limiti del mondo consapevole, vengono scalzati, gli spiriti viventi dei popoli governano la coscienza e l'agire. Ma il circolo degli dei si divide "in così tanti momenti divini, quando la coscienza morale nei suoi movimenti diventa consapevole di sé". Dove l'infinità si concretizza in figure divine individuali, in quel momento essa si dischiude contemporaneamente in una molteplicità di figure concrete».

¹⁰³ «Dem Künstler und analog dem Staatsmann kommt als Individuum lediglich eine "besondere Geschicklichkeit" in der "formirenden Thätigkeit" zu, die er aber in der Bildung durch die allgemeine Geschicklichkeit erwirbt. Er gilt nur als derjenige, der ein Werk aller durch den letzten Stein, die letzte, die Gestalt vollends enthüllende Tat abschließt. Was sie aber "produciren ist nicht ihre Erfindung, sondern die Erfindung des ganzen Volks, oder das *Finden*, daß das Volk sein Wesen gefunden hat"(Ms. 4a)». Ivi, cit., p.197. Si propone una traduzione personale del passo: «All'artista e analogamente all'uomo di stato è

popolo, e attraverso di esse realizza ciò a cui il popolo crede, ciò a cui il popolo si è affidato e per cui vive, e nella figura che emerge dalla scultura rappresenta il miracolo, se così si può chiamare, dello spirituale: lo spirituale che dà vita al materiale, che risveglia la nuda e indeterminata materia dandole un volto, un senso.

Dal momento che la figura umana, viene considerata la migliore manifestazione sensibile dello spirito, la scultura consegna lo spirito alla realtà inglobandolo nella totalità del corpo e trasformando così la materia¹⁰⁴.

Ma perché, dal momento che l'arte classica ha trovato questo equilibrio di idea e forma è stata superata? Perché «il passaggio che porta dalla scultura a quelle che Hegel definisce arti romantiche è determinato dall'irruzione nel contenuto e nei modi della rappresentazione artistica del "principio della soggettività": questo principio impedisce quella completa corrispondenza e reciproca compenetrazione di idea e realtà sensibile, di interno e di esterno che stava a fondamento della forma d'arte classica»¹⁰⁵.

L'arte romantica diventa quindi il risultato dell'arte classica la quale rimarrà a suo fondamento¹⁰⁶: la classicità rappresenta la base della modernità che continuerà a guardare con nostalgia chi l'ha generata¹⁰⁷.

Ci si allontana sempre più dagli dei e ci si avvicina sempre più all'uomo; è il soggetto ora a interessare, ad attirare.

È proprio la graduale scoperta della soggettività che si insinua nell'arte classica e che diventa il nuovo Dio da adorare. Da qui avviene il passaggio all'arte romantica, in cui però si ritorna a uno squilibrio tra idea e forma. Per questo l'arte classica sembrava

tipica una speciale abilità nell'attività formativa, la quale, però, egli acquista nella formazione attraverso l'abilità generale. Egli vale solo come colui che compie un'opera di tutti attraverso l'ultima pietra, l'ultima azione che rivela pienamente la figura. Ma ciò che però essi "producono non è la loro invenzione, ma l'invenzione di tutto il popolo, oppure la constatazione che il popolo ha trovato la sua essenza"».

¹⁰⁴ Cfr., M. Farina, A.L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, cit., pp. 137-138.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 138-139.

¹⁰⁶ «bei frutti distaccati dall'albero: un destino amico ce li porse, come una fanciulla suol presentarli; non c'è la vita effettuale della loro esistenza, non l'albero che li produsse, non la terra né gli elementi che costituirono la loro sostanza, né il clima che costituì la loro determinatezza, né l'avvicinarsi delle stagioni che dominarono il processo del loro divenire. – Così il destino con le opere di quell'arte non ce ne dà il mondo, non ci dà la primavera e l'estate della vita etica dov'esse fiorirono e maturarono, ma soltanto la velata reminiscenza di questa realtà. – Il nostro operare nel loro godimento non è quindi quello del culto divino, con cui alla nostra coscienza si farebbe presente la sua piena verità e la riempirebbe; ma è anzi l'operare esteriore che deterge questi frutti da qualche goccia di pioggia o da qualche granello di polvere, e al posto degli elementi interiori dell'effettuale eticità la quale li circonda li produce e li avviva, eleva l'interminabile armatura dei morti elementi della loro esistenza esteriore, il linguaggio, l'elemento storico ecc., non già per viverci dentro, ma solo per rappresentarsi in sé». G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., pp. 256-257.

¹⁰⁷ Cfr., M. Farina, A.L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, p. 133.

essere la forma migliore tra le tre. Eppure da un certo punto di vista abbiamo visto che anch'essa è mancante di qualcosa, poiché il soggetto non si è calato in se stesso. Inoltre lo spirito in lei non è libero, non si è ancora conosciuto e il fatto che l'uomo si riconosca nella società non implica che la conoscenza sia compiuta. L'uomo greco, infatti, vive di un mondo e di conoscenze che gli sono dati; la sua unità è una tacita adeguazione senza rivolte: tutte le risposte gli sono già state date ma come diceva appunto Lukács la domanda non era ancora stata formulata. E allora si può comunque dire che c'era unità? Per Hegel sembrerebbe di sì. Il fatto, però, che l'arte classica venga superata da un'altra forma significa forse che la vera compiutezza non era stata raggiunta. Hegel infatti ritiene che non sia l'arte che porti alla vera unità, alla conoscenza graduale, processuale dello spirito, bensì la filosofia. Infatti, con l'arte classica, egli fa vedere come l'arte abbia raggiunto il suo massimo livello, potremmo dire, personificandola, la sua massima aspirazione. Con l'arte romantica, però, si vedono due elementi importantissimi: da una parte il fatto che lo spirito che si va manifestando non può avere contenuto determinato, come era invece con l'arte classica, ma è lo spirito assoluto che deve manifestarsi, e dall'altra proprio per il fatto che stiamo parlando dello spirito assoluto l'arte nella sua sensibilità inevitabile non può, secondo Hegel, essere lo strumento adatto a questo scopo. L'arte romantica fa vedere quindi la limitatezza dell'arte¹⁰⁸ e dall'altra però proprio nella sua limitatezza mostra a cosa lo spirito debba tendere.

Eccola qui la caduta nella soggettività, nel finito, nel quotidiano:

Dopo la Riforma, l'arte ha abbandonato i grandi temi religiosi e si è rivolta verso la rappresentazione del quotidiano, del prosaico. [...] Qui c'è un'attenzione estrema per il particolare delle cose, come il brillare di un calice, lo splendore di un metallo, la smorfia di un bevitore. È un'arte che ha rinunciato a dare forma sensibile ai più alti contenuti di una cultura, alle credenze religiose di un popolo, potendo così assumere soggetti ordinari, consueti e privi di ogni valore intrinseco¹⁰⁹.

E l'attenzione è tutta rivolta all'artista e non più all'*ethos*, e tutti quei valori etici che un tempo erano vissuti e narrati, ora, per il fatto che si sono un po' alla volta

¹⁰⁸ Intesa appunto come 'morte dell'arte' poiché è venuta meno quel legame tra idea e forma che invece era presente e aveva raggiunto la sua massima espressione nell'arte classica.

¹⁰⁹ M. Farina, A.L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, cit. p. 163.

atrofizzati, sono diventati l'oggetto di riflessione propriamente della religione e della filosofia. Per questo l'arte romantica della società moderna è portata alla dissoluzione¹¹⁰. «La tarda arte romantica, l'arte che Hegel vede fiorire intorno a sé, è l'arte dell'umorismo soggettivo, che dissolve ogni oggettività nella personalità dell'artista»¹¹¹.

L'Assoluto nell'età moderna non è più considerato a partire dall'opera stessa come era per il mondo classico o nell'opera come incarnazione dell'amore divino per il cristianesimo¹¹², dal momento che «L'unico vero "sacro" del moderno, l'uomo stesso, produce altre opere e altre relazioni alle opere. Il loro onore non sta più nel sostanziale, dominato dall'Assoluto, di un rapporto culturale, ma in un rapporto umanizzato e mondanizzato di apprezzamento»¹¹³. Il sacro che prima erano la bellezza e la trascendenza divina, ora è l'umano¹¹⁴.

Si verifica

il graduale abbandono di una dimensione propriamente artistica in architettura a tutto vantaggio di un'architettura civile a scopo meramente abitativo; il trapasso dalla materialità della pittura all'impalpabilità della musica; la legittimazione e la frequentazione sempre più intensa del brutto come forma espressiva; la dissoluzione della metrica e persino della rima nell'ambito poetico sono segnali inequivocabili di questo tramonto. Il dissolversi delle forme belle tradisce l'inadeguatezza dell'esterno che non risponde più alle istanze dell'interno. La progressiva desacralizzazione delle forme, lo sgretolarsi della dimensione artistico-religiosa, appare tuttavia preliminare e quasi funzionale al sorgere della nuova sacralità: la celebrazione dello spirito¹¹⁵.

¹¹⁰ È interessante ciò che spiega Dino Formaggio sul concetto di morte in Hegel: «Morire è [...] per Hegel un atto dialettico, un atto proprio della finitezza dialettica, ovvero dell'umano. Questo atto implica, infatti, una dialettica della determinatezza e insieme della libertà. L'arte non può dunque che morire dialetticamente come muore l'uomo: non finisce. L'animale, e ciò che è animale, finisce, si consuma di nascosto, subisce il suo dissolversi. Sul limite estremo, prima che albeggi la luce dello spirito, può esser ritrovata, al più, l'angoscia antelucana del servo. La morte, quando è veramente tale, non può che essere dialetticamente libera, non subita, poiché appartiene alla sua essenza, in quanto autonegazione cosciente, d'essere libertà in atto». D. Formaggio, *L'idea di artisticità, Dalla «morte dell'arte» al «ricominciamento» dell'estetica filosofica*, cit., p. 53.

¹¹¹ M. Farina, A.L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, cit., p. 163.

¹¹² Cfr., P. Gambazzi e G. Scaramuzza (a cura di), *Arte e morte dell'arte, Percorso nelle Lezioni di Estetica*, cit., p. 53.

¹¹³ Ivi, pp. 54-55.

¹¹⁴ Cfr., Ivi, p. 58.

¹¹⁵ M. Farina, A.L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, cit., pp. 169-170.

Ciò che accade dunque è la discesa da parte dell'uomo negli antri della sua anima. L'uomo diventa l'oggetto di cui trattare, i sentimenti trovano terreno fertile, trovano la possibilità di essere espressi per ciò che sono, il dolore e la gioia vengono descritti nelle loro profondità, vengono analizzate tutte le loro più nascoste venature, è l'io a determinare se stesso, perché non c'è più un mondo dato¹¹⁶.

C'è una cosa molto interessante che emerge, forse, nelle pagine dell'*Estetica* di Hegel, e cioè, sebbene la sua attenzione sia rivolta ad analizzare l'idea del bello nelle sue configurazioni del reale e sebbene egli abbia visto che l'arte classica sia l'arte per eccellenza, per i motivi che abbiamo riportato sopra, tuttavia è da notare il fatto che Hegel mostri come l'arte cerchi di comprendere l'uomo a partire dai suoi sentimenti, come l'arte possa essere il nostro strumento per farci comprendere quanto complicato e allo stesso sublime possa essere l'umano e come tutti i sentimenti, che l'arte riporta, appartengono a ciascuno. È forse un altro aspetto importante dell'arte romantica il concentrarsi sul sentire dell'uomo, anche se la sua attenzione rimane ferma su questo, secondo Hegel. È una fase necessaria: lo spirito per manifestarsi passa attraverso le azioni dell'uomo, e l'uomo, per cercare di capire la verità del processo, deve conoscere anche se stesso.

1.2 *Poesia ed epos*

a. La poesia e il suo svolgersi nell'interno dello spirito

La poesia è l'ultima espressione, dopo la pittura e la musica, dell'arte romantica, ed è il gradino più importante; infatti

da un lato la poesia possiede, come la musica, il principio del percepirsi dell'interno come interno, che manca all'architettura, alla scultura e alla

¹¹⁶ «l'arte che va oltre se stessa è parimenti un ritorno dell'uomo in se stesso, un discendere nel proprio petto, con cui l'arte cancella da sé ogni fissa limitazione ad una cerchia determinata di contenuto e di apprensione, facendo dell'umano la sua nuova cosa sacra: la profondità e l'altezza dell'animo umano come tale, l'universalmente umano nelle sue gioie e nelle sue sofferenze, nelle sue aspirazioni, nei suoi atti e nei suoi destini. Con ciò l'artista riceve il suo contenuto da lui stesso ed egli è lo spirito umano che determina realmente se stesso, che considera, scopre ed esprime l'infinità dei suoi sentimenti e delle sue situazioni, lo spirito a cui più nulla è estraneo di ciò che vive nel petto umano». G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 679.

pittura; e d'altra parte essa nel campo stesso del rappresentare, intuire e sentire interni si dispiega ad un mondo obiettivo che non perde interamente la determinatezza della scultura e della pittura ed è in grado, in modo più completo che qualsiasi altra arte, di svolgere la totalità di un avvenimento, una successione, un alternarsi di moti dell'animo, di passioni, rappresentazioni ed il corso conchiuso di un azione¹¹⁷.

Hegel ci dice che la poesia si distingue per il fatto di volgere lo spirituale non nella modificazione della materia ma attraverso la parola che riesce ad andare oltre le semplici determinazioni. Infatti

poiché il discorso anche quando si sforza di evocare un'intuizione concreta, non si volge alla accezione sensibile di una esteriorità esistente, ma si volge sempre all'interno, alla intuizione spirituale, i singoli tratti, pur soltanto succedendosi, sono trasportati nell'elemento dello spirito in sé unito, il quale, cancellando la semplice successione, sa raccogliere il vario svolgersi in una unica immagine¹¹⁸.

La poesia volgendosi all'interno, "all'intuizione spirituale", coglie non tanto i vari momenti delle cose, separati tra loro, in una mera successione, quanto piuttosto in una visione unitaria degli stessi. A differenza della pittura che coglie i momenti in compresenza poiché li determina esteriormente, la poesia non potendosi appoggiare all'esterno concentra tutta la sua potenza e le sue forze nell'interiorità di un'azione, di un momento, di un sentimento, di una situazione, rappresenta cioè un oggetto¹¹⁹ «in tutta la sua profondità interiore e nell'ampiezza del suo svolgimento temporale»¹²⁰. Per questo:

Il vero è del tutto concreto, nel senso che abbraccia in sé un'unità di determinazioni essenziali. Ma queste, in quanto apparenze, non solo si sviluppano nella coesistenza spaziale ma anche in una successione temporale, come una storia, il cui corso la pittura può attualizzare solo in

¹¹⁷ Ivi, p. 1074.

¹¹⁸ Ivi, p. 1075.

¹¹⁹ Cfr., Ivi, p. 1075.

¹²⁰ *Ibidem*

modo inadeguato. Ogni filo d'erba, ogni albero ha in questo senso la sua storia, un cambiamento, una successione e una totalità conchiusa di condizioni differenti. Questo ancor più avviene nell'ambito dello spirito, che può essere manifestato in maniera esauriente come spirito reale, apparente, solo se ci viene rappresentato come un simile processo¹²¹.

Vediamo quindi come la poesia contenendo in sé le altre espressioni dell'arte le abbia superate proprio perché essa per far percepire il suo contenuto usa tutti i sensi che «sono presenti in una forma spiritualizzata e concorrono alla rappresentazione interiore»¹²².

b. Anatomia dell'epos

La poesia a sua volta ha delle forme che la caratterizzano e cioè: epos, lirica, dramma. È necessario precisare che l'epos vero e proprio appartiene propriamente all'età classica perché la forma dell'epos corrispondente in età moderna è il romanzo. L'epos si caratterizza per il fatto che l'uomo si rispecchia nel suo popolo come abbiamo già visto con l'epoca classica. Solo che in questa età era la scultura la forma d'arte che più si ergeva come miglior rappresentante; non bisogna tuttavia dimenticare che è anche in quest'epoca che nasce l'epos, un modo diverso di esprimere la classicità, meno adeguata rispetto alla scultura ma sempre in grado di mostrare il legame tra l'uomo e l'eticità. La lirica, invece, è più appropriata per esprimere la soggettività e quindi è la forma migliore dell'epoca moderna. Il cantore nei poemi omerici è solo il tramite tra la divinità e il popolo, è solo un mezzo di cui il popolo si avvale per poter ricordare e coltivare (in senso di sacralizzare, *cultus*) le divinità; queste ultime a loro volta si servono del cantore per farsi sentire dal popolo e per manifestarsi davanti ad esso. La lirica invece è il mezzo attraverso cui piano piano il soggetto guarda dentro di sé e con l'arrivo dell'epoca moderna questa ricerca è diventata necessaria e vitale. È lo sguardo di chi scrive che muta: nell'epos è rivolto al popolo, alla società, all'eticità, invece nella lirica esso è rivolto all'uomo, alle sue profondità, alle infinite venature dello spirito umano.

¹²¹ *Ibidem*

¹²² M. Farina, A.L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, cit. p. 214.

Dice Hegel sull'epos: «la poesia epica mette in rilievo l'oggettivo stesso nella sua oggettività»¹²³, cioè a dire che ciò che viene presentato dal cantore non viene presentato da lui in modo soggettivo, cioè come se fosse qualcosa di personale ma al contrario egli lo espone meccanicamente dal momento che ciò che espone deve essere manifestato come una realtà compiuta e conclusa¹²⁴.

Invece per quanto riguarda la lirica, egli afferma che:

Il suo contenuto è il soggettivo, il mondo interno, l'animo che riflette, che sente, e che, invece di procedere ad azioni, si arresta al contrario presso di sé come interiorità e può quindi prendere come unica forma e meta ultima l'esprimersi del soggetto. Qui non vi è dunque alcuna totalità sostanziale che si sviluppi come accadere esterno, ma sono invece l'intenzione, il sentimento, la riflessione isolati della soggettività che entra in se stessa, a comunicare anche quel che è più sostanziale e oggettivo come cosa propria, come propria passione, disposizione o riflessione e come loro prodotto attuale. [...] il cantore deve palesare le rappresentazioni e le riflessioni dell'opera d'arte lirica come un adempimento soggettivo di se stesso, come un qualcosa che è sentito come proprio¹²⁵.

L'epos, poi, trova il suo corrispondente nel romanzo in epoca moderna. E qui arriviamo al punto centrale di questo paragrafo e cioè la trattazione delle differenze e similitudini tra epos e romanzo; cosa li distingue e perché il romanzo diventa il 'rappresentante' dell'epos?

Innanzitutto dobbiamo considerare che l'epos è il libro di un popolo; il poeta si nasconde tra i versi della sua opera e fa apparire l'oggetto stesso come vero soggetto, è lo spirito del popolo che emerge, l'universale già dato che si manifesta; ci spiega Hegel:

il poeta, per amore dell'oggettività del tutto, deve come soggetto retrocedere dinanzi al suo oggetto e sparire in esso. Solo il prodotto, e non il poeta, appare; e pur tuttavia quel che viene espresso nel poema è cosa sua; egli lo ha sviluppato nella sua intuizione, vi ha trasferito la sua anima, la pienezza

¹²³ G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 1160.

¹²⁴ Cfr., *Ibidem*

¹²⁵ Ivi, pp. 1160-1161.

del suo spirito, benché non risulti esplicitamente che egli ha fatto questo¹²⁶.

È il poeta infatti a raccontare gli avvenimenti, le azioni e le storie degli eroi senza, però, imporre la propria passione, senza violare ciò che narra con la propria soggettività, limitandosi esclusivamente a esporre la cosa stessa: il poeta passa in secondo piano e ciò che viene raccontato sembra che si racconti da sé¹²⁷.

Hegel, qui, fa una precisazione importante e cioè che il contenuto che viene espresso, sebbene il poeta si nasconda dietro di esso, tuttavia non si esprime da solo ma appunto ha bisogno di passare attraverso l'individuo o più individui: «Solo la cosa concreta, il modo di vedere oggettivo del popolo, viene a manifestazione; tuttavia lo stesso canto popolare ha bisogno di una bocca che lo traduca in canto, traendolo dall'interiorità riempita di sentire nazionale; e un'opera d'arte in sé unita necessita ancor più dello spirito in sé unito di un unico individuo»¹²⁸. Il poeta è la bocca del dio, è la mente del popolo: raccoglie ed elabora attraverso la sua fantasia i costumi della società e la voce degli dei.

L'epos secondo Hegel «deve configurare per l'arte un mondo specificamente determinato secondo tutti i lati della particolarizzazione e deve quindi essere in se stesso individuale, quel che si riflette in esso è il mondo di un popolo *determinato*»¹²⁹. Ogni carattere, azione o situazione nell'epos ha significato in relazione al mondo, al popolo, all'*ethos* cui appartiene.

Quando infatti all'inizio si dice che l'epos esprime lo spirito di un popolo si intende cioè che «tutte le epopee veramente originarie ci danno la visione di uno spirito nazionale nella sua etica vita familiare, nelle condizioni pubbliche della pace e della guerra, nei suoi bisogni, nelle sue arti, nei suoi usi, nei suoi interessi, in generale un'immagine di tutte le fasi e modi della coscienza»¹³⁰. La lotta, il conflitto, le guerre, per esempio, sono un elemento essenziale nell'epos perché diventano la «condizione epica mondiale di un popolo»¹³¹ dal momento che rappresentano «un avvenimento che tocca tutti i lati della realtà popolare e li comprende in sé»¹³². Infatti, una guerra

¹²⁶ Ivi, p. 1173.

¹²⁷ Cfr., *Ibidem*

¹²⁸ Ivi, p. 1175.

¹²⁹ Ivi, p. 1181

¹³⁰ *Ibidem*

¹³¹ Ivi, p. 1184.

¹³² *Ibidem*

personale non è una guerra che può essere raccontata nell'epos poiché le cause profonde sarebbero soltanto di un singolo; ci possono essere certo dei conflitti individuali, si veda ad esempio nell'Odissea, ma tutto è determinato da un conflitto maggiore che coinvolge l'intero popolo, il suo spirito, che va a determinare la sua storia proprio perché sono concentrate tutte le sue caratteristiche. A ciò «si deve aggiungere ancora un terzo lato: ossia la legittimità storica universale che un popolo fa valere contro un altro. Solo allora dinanzi a noi si svolge il quadro di una nuova impresa superiore, benché l'occasione diretta esterna possa assumere da un lato il carattere di una violazione singola, dall'altro quello della vendetta»¹³³. Avvenimenti cioè di carattere universale possono al loro interno avere venature di carattere personale ma il disegno generale resta nazionale.

Lo spirito popolare che nell'epos viene espresso ha bisogno, affinché l'epos sia ciò che è, di un 'fine particolare' attraverso cui emergano i caratteri nazionali di fede e agire¹³⁴. Tale fine particolare prende la forma di un evento, si fa concreto attraverso la figura di un individuo, attraverso i suoi sentimenti e passioni, e dietro e insieme a questo individuo la storia di quel popolo viene espressa. Per Hegel ciò che caratterizza il tratto poetico dell'epos è proprio la fusione tra ciò che è del popolo e ciò che è dell'individuo¹³⁵.

«Ma se l'epos deve essere in sé uno, anche l'avvenimento nella cui forma esso manifesta il suo contenuto deve avere in se stesso unità. Entrambe le unità, quella del soggetto e quella dell'accadere oggettivo in sé, debbono incontrarsi ed unirsi»¹³⁶. Hegel vuole metterci in guardia dal pericolo di considerare l'epos alla stregua della poesia lirica e drammatica proprio perché anche nell'epos è l'individuo che compie le azioni, è necessariamente attraverso di lui che si esprime lo spirito del popolo, è lui in rilievo, è lui, sembrerebbe, al centro della narrazione. Ma se consideriamo i personaggi dell'epos vediamo come una delle caratteristiche principali che emergono è quella dell'unità, cioè in sé racchiudono un insieme di "ruoli" che fanno loro essere ciò che sono: essi sono padri, figli, fratelli, sposi, guerrieri, esse sono spose, madri, figlie, dee; e sono coraggiosi ma allo stesso tempo affettuosi, impavidi, crudeli, premurosi, assassini e salvatori. Consideriamo per esempio la figura di Achille, cugino di Patrocolo, figlio di

¹³³ Ivi, p. 1187.

¹³⁴ Cfr., Ivi, p. 1189.

¹³⁵ «Come un poeta inventa e porta ad esecuzione il tutto, così un individuo deve essere quel culmine a cui l'evento si annoda e in quell'unica medesima figura si svolge e conchiude». Ivi, p. 1192

¹³⁶ *Ibidem*

una dea, eroe, guerriero, amante di una sacerdotessa, assassino di Ettore ma allo stesso tempo rispettoso del padre del suo nemico; oppure Odisseo, uomo che fin dall'*incipit* viene descritto come poliedrico; la stessa Andromaca che ad Ettore dice di essere madre, moglie, figlia¹³⁷ e così via, e tutti loro in armonia esprimono i costumi, le tradizioni, la religione, la fede, la natura, la storia e lo spirito del loro popolo. Gli stessi sentimenti, mentre nel dramma, per esempio, ce n'è uno che prevale su tutti, nell'*epos* c'è totalità anche in questi nel senso che in un individuo ce ne sono molteplici e nessuno prevale su un altro tanto quanto nelle tragedie o nelle commedie; l'ira di Achille è la fiamma che ha scaturito l'incendio ma Achille non si caratterizza solo per l'ira ma anche perché è amoroso con il cugino, o piange ed ha pietà verso Priamo; e ciò che appunto è interessante notare è che anche rispetto a questi sentimenti, attraverso Achille, si leggono i comportamenti degli uomini di quel tempo. Il «diritto principale di questi grandi caratteri consiste nella loro energia di realizzarsi compiutamente, poiché nella loro particolarità portano al contempo l'universale»¹³⁸. Nel dramma invece i personaggi «non si presentano come culmini in se stessi totali di un tutto che diviene in loro obiettivo, ma appaiono piuttosto come presi per se stessi nel loro fine, che essi traggono dal loro carattere o da principi determinati ecc., strettamente intrecciati con la loro più solitaria individualità»¹³⁹.

Inoltre, proprio per questa simbiosi tra interno ed esterno per l'intreccio tra individuo e mondo, il fine del singolo emerge ed è il filo della narrazione ma non c'è solo il fine del protagonista perché esso viene bloccato, favorito o passa in secondo piano a seconda di ciò che il protagonista incontra nel suo cammino. Hegel stesso fa l'esempio di Odisseo e del suo viaggio: gli impedimenti che gli capitano non nascono dal fine ma per il fine. E il fine, nel caso di Odisseo, il ritorno ad Itaca, sebbene sia presente in tutta la vicenda, tuttavia rimane in secondo piano e quindi ciò che si viene a creare è proprio l'intreccio tra Odisseo e il suo mondo. Infatti, dice Hegel:

nell'*epos* le circostanze e i casi esterni valgono nella stessa misura in cui

¹³⁷ «Sventurato, il tuo ardore sarà la tua rovina, e tu non hai pietà/ di tuo figlio che ancora non parla e di me disgraziata,/ che vedova presto sarò di te: t'uccideranno presto gli Achei/ tutti insieme saltandoti addosso; sarebbe meglio per me/ scendere sotto terra, se restassi senza di te; perché non avrò/ alcun altro conforto, quando tu abbia seguito il destino,/ ma solo dolori: io non ho né padre né madre». Omero, *Iliade*, cit., vv. 407-413, p. 403.

¹³⁸ G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 1194.

¹³⁹ Ivi, p. 1195.

vale la volontà soggettiva, e ciò che l'uomo compie si svolge dinanzi a noi come ciò che accade esternamente, cosicché l'atto umano deve mostrarsi a sua volta e altrettanto come realmente condizionato e portato ad effetto anche col concorso delle circostanze. Infatti il singolo non agisce epicamente in un modo in sé e per sé libero, ma sta nel centro di un insieme, il cui fine e la cui esistenza, nell'ampia connessione fra un mondo interno ed uno esterno in sé totali, offrono la base reale inalterabile per ogni individuo particolare.¹⁴⁰

Attraverso questa simbiosi, poi, Hegel vede un altro punto importantissimo dell'epos, il destino. Gli individui e ciò che accade sono in balia del destino; ogni cosa avviene perché doveva avvenire e avviene così e non altrimenti, è necessario che avvenga, e il destino si fa nell'accadere delle cose del mondo e dei personaggi, si fa appunto, cioè lo si scopre e nessuno lo imprime. Ed ecco come le azioni dell'individuo sono intrecciate al corso della storia del mondo proprio perché sia le une sia l'altra sono determinate dal destino. Hegel riporta un passo dall'*Iliade*, il discorso che Ettore fa ad Andromaca quando le dice che egli deve combattere contro Achille; il filosofo ci fa vedere come tale discorso, sebbene ricco di *pathos*, non possa essere in alcun modo un discorso lirico o drammatico ma debba essere epico e inoltre ci mostra il perché debba essere epico, i tratti tipici dell'epica, che abbiamo delineato poco sopra, emergono:

Quel che qui Ettore dice è ricco di sentimento, commovente, ma espresso non drammaticamente o liricamente, bensì epicamente, perché l'immagine delle sofferenze che egli traccia e che fa soffrire lui stesso, da un lato manifesta le circostanze, il puramente oggettivo, mentre dall'altro ciò che lo muove ed agita non appare come volontà personale, come decisione soggettiva, ma come una necessità che non è, per così dire, il suo fine e la sua volontà¹⁴¹.

¹⁴⁰ Ivi, p. 1197.

¹⁴¹ Ivi, p. 1213.

«Preme certo anche a me tutto questo, donna; ma provo tremenda/ vergogna di fronte a Troiani e Troiane dai pepli fluenti,/ se come un vile m'imbosco al riparo della guerra;/ né così mi detta il mio cuore, perché imparai ad essere prode/ sempre e fra i Troiani a battermi in prima fila,/ per fare onore alla splendida gloria del padre mio e di me stesso./ Questo so bene, in animo e in cuore:/ verrà il giorno in cui dovrà perire la sacra Ilio/ e Priamo e la gente di Priamo guerriero./ Ma non tanto dei Troiani m'affligge la pena avvenire,/ né di Ecuba stessa né di Priamo sovrano/ né dei fratelli miei, che numerosi e gagliardi/

Ecco qui come Hegel individui nel discorso dell'eroe il carattere soggettivo del sentimento che è dato però dal rapporto con le circostanze esterne e che il tutto e cioè le sue azioni, i suoi sentimenti, ciò che accade all'esterno sono mossi dal destino, e quindi tutto quello che viene vissuto doveva accadere in quel preciso modo in cui è accaduto e non altrimenti. E se noi andiamo a leggere il passo che Hegel cita, vediamo come Ettore dice ad Andromaca che deve combattere contro Achille, ecco che la sua decisione non è legata solo a lui stesso, ma la decisione che Ettore prende è determinata da ciò che egli è e da ciò che il mondo esterno è, la decisione stessa è data dal legame tra l'io e il mondo:

non si tratta di mettere in rilievo ed esprimere il modo in cui il carattere, nel senso drammatico della parola e in base al suo scopo e alla passione individuale che lo anima unilateralmente, trasforma le circostanze e i rapporti in vista dell'affermazione del suo carattere nei riguardi sia di questo esterno che di altri individui; l'individuo epico esclude invece questo puro agire in base al proprio carattere soggettivo, così come esclude l'effusione di stati d'animo soltanto soggettivi e di sentimenti accidentali e, al contrario, da un lato si attiene alle circostanze e alla loro realtà, mentre dall'altro ciò da cui è mosso deve essere quel che è in sé e per sé valido, universale, etico ecc.¹⁴².

Le decisioni quindi dei personaggi, le loro azioni, i loro sentimenti, tutto ha carattere etico, il soggetto non si innalza mai al di sopra del suo popolo; *ethos* è nel soggetto.

1.3. *Il romanzo: la moderna epopea borghese*

A questo punto ci immergiamo nella trattazione che Hegel traccia sul romanzo. Su cadrebbero in mezzo alla polvere per mano dei loro nemici,/ quanto di te, allorché un acheo vestito di bronzo/ ti trascini piangente, portandosi via la tua libertà:/ e allora, vivendo ad Argo, a casa d'un'altra faresti la tela/ e andresti a prendere acqua alla fonte Messeide o all'Iperea/ assai contro voglia, peserà su di te un dovere gravoso;/ e un giorno qualcuno dirà vedendoti in lacrime:/ “Questa è la moglie di Ettore, che primeggiava in battaglia/ fra i Troiani domatori di cavalli, quando combattevano a Troia”./ Così qualcuno dirà: e sarà per te nuova pena,/ i mancanza d'un uomo capace di strapparti alla vita di schiava./ Ma morto piuttosto mi copra la terra gettatami sopra,/ prima ch'io senta il tuo urlo, oppure ti sappia rapita!». Omero, *Iliade*, cit., vv. 441-465, pp. 405-407.

¹⁴² Ivi, p. 1212.

di esso egli scrive nell'*Estetica* poco più di una pagina, ma quelle poche righe sono di estrema importanza per capire ancora di più il disegno di Hegel sull'epos e dall'altra per capire in cosa consiste il romanzo, considerato appunto l'epos dell'età borghese.

Per Hegel, infatti, il romanzo conserva alcuni dei caratteri dell'epos come «la multilateralità degli interessi, delle condizioni, dei caratteri, dei rapporti di vita»¹⁴³ ma ciò che manca è la «condizione del mondo *originariamente* poetica da cui si origina l'epos vero e proprio»¹⁴⁴.

Il compito della poesia, secondo il filosofo, è quello di rappresentare, di mettere davanti all'uomo ciò che è proprio dell'uomo, i suoi sentimenti, ciò che egli sente e tutto ciò che avviene in questa terra e che è legato al divino¹⁴⁵. La poesia fornisce all'uomo la conoscenza di cosa c'è attorno a lui, e cosa gli sta a fondamento¹⁴⁶. E a differenza della prosa, la poesia è più antica e non separa l'universale «dall'esistenza vivente»¹⁴⁷ nel senso che *immediatamente* li coglie uniti e l'uno come causa dell'altro; e l'universale non lo coglie dimostrandolo, ma mostrandolo nel divenire del mondo vivente. La prosa invece coglie le cose nella loro separatezza e non in quanto parti di un disegno unitario, come invece cerca di fare la poesia.

E quindi quando Hegel afferma che al romanzo manca «la condizione originariamente poetica» da cui scaturisce l'epos, intende proprio questo e cioè il fatto che nell'epos, e quindi attraverso la poesia, il soggetto era unito al mondo esterno e si sentiva parte di questa unione perché l'universale, sebbene fosse colto solo nell'immediatezza, tuttavia era considerato come ciò che spiegava il vivere dell'uomo e del corso delle cose¹⁴⁸. Vi era un destino che dava significato ad ogni cosa, che spiegava l'avvenire del mondo e degli uomini. L'uomo coltivava la terra e sapeva che un dio custodiva i raccolti, e sia che il raccolto andasse bene sia che andasse male l'uomo conosceva il perché, poiché ogni cosa era riconducibile ad un disegno; e c'era un dio per

¹⁴³ Ivi, p. 1223.

¹⁴⁴ *Ibidem*

¹⁴⁵ Cfr., Ivi, p. 1087.

¹⁴⁶ Cfr., *Ibidem*

¹⁴⁷ Ivi, p. 1088.

¹⁴⁸ «Anche questo è nuovo e ben preciso volto della morte dell'arte in Hegel: è la morte della poesia. È anche e soprattutto questo che Hegel pensa quando parla della morte della poesia; è questo sopravvento inarrestabile dell'azione umana costruttiva sulla contemplazione religiosa del mondo, questo nuovo trionfo della realtà d'ogni giorno e dell'umana e prosaica finitezza sulla sacralità dell'infinito, dell'avvenimento casuale prorompente dal sottosuolo sull'ordine necessario e divino del mondo; ed è proprio tutto questo che lo riempiva di reverenziali timori come davanti all'aprirsi del ventre fetido della terra o davanti all'improvvisa apocalissi di un'inarrestabile rivoluzione». D. Formaggio, *L'idea di artisticità, Dalla «morte dell'arte» al «ricominciamento» dell'estetica filosofica*, cit., pp. 89-90.

la guerra, per la casa, per la famiglia, per gli ospiti, ecc. Il futuro stesso non era ignoto all'uomo: gli oracoli davano i loro responsi, interpretabili certo, oscuri di sicuro, ma almeno una via era tracciata e gli individui non vivevano nell'oscurità e nell'incertezza. C'erano modelli di comportamento a cui l'uomo si adeguava ma non erano sentiti come un obbligo perché l'uomo si sentiva come il tassello di un mosaico: l'io si affidava in tutta la sua persona agli dei.

In età moderna invece, l'individuo non si affida più agli dei, perché è proprio in quest'epoca che nasce quella che possiamo definire la cosmogonia dell'uomo: fa capolino l'inifinito cosmo dell'interiorità. Chiudendosi nel sé l'uomo ha perso di vista gli dei, aveva bisogno di qualcosa di più, di altro per spiegare il mondo e soprattutto per spiegarsi e così tutte le relazioni che prima erano spiegate da un disegno sicuro a cui tutti si affidavano, in età moderna sono meri legami di un «sistema impersonale»¹⁴⁹:

Questa struttura di pure relazioni è la prosa del mondo come la chiamava Hegel. L'individuo vorrebbe vivere avventure irripetibili ed esperienze inconfondibilmente personali, vorrebbe muoversi in un mondo sensibile e concreto, pieno di significato come le selve del mito antico popolate dagli dei, e garantito da valori, capaci di riscattare il casuale trascorrere delle cose dall'accidentalità e dall'indifferenza. Vorrebbe che la sua vita fosse veramente sua, ossia vorrebbe vivere poeticamente, e si muove invece nella prosa¹⁵⁰.

Abbiamo visto nei paragrafi precedenti che l'arte romantica ha usurpato il posto dell'arte classica proprio per la scoperta della soggettività. È l'epoca moderna l'età del soggetto e il romanzo racchiude in sé gli elementi del suo tempo. Non c'è più la fede in un destino che è a fondamento del corso dell'accadere storico (azioni, uomini, sentimenti, guerre, paci, famiglia, religione, potere), non c'è più il disegno in cui l'uomo si riconosceva, non c'è più il sentirsi appartenenti allo stesso popolo. C'è la mancanza di un percorso già dato, l'uomo si sente solo nell'agire: non crede più negli dei (i modelli dei suoi padri), non crede più nell'idea del popolo unito nello stesso *ethos* perché quell'insieme di istituzioni, tradizioni, usanze sono entrate a far parte di un sistema

¹⁴⁹ C. Magris, *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 2014, p. 71.

¹⁵⁰ *Ibidem*

burocratico dal sapore meccanico ed è così che piano piano i valori sono scomparsi.

Il romanzo racconta la sua epoca, la sua gente, la vita borghese, i rapporti sociali bisognosi degli dei perché in balia dell'egoismo del singolo e dell'assenza di valori.

Il romanzo è il genere letterario che nasce da questa prosa del mondo e la fa propria. [...] Hegel indica il dovere di misurarsi con quella prosa e di adeguarsi alla sua necessità; il romanzo moderno, per lui, deve essere la storia di questo individuo, orfano degli dei, ma capace di rinunciare alla poesia dell'esistenza. Il romanzo subentra così all'epos della tradizione, che si basava sul senso dell'unità significativa del mondo, garantita dalla trascendenza del divino o di altri valori non consumati dal tempo e dal caso, e che trasmetteva, di generazione in generazione, il respiro dell'ininterrotta continuità della vita, ricca di senso e di poesia¹⁵¹.

¹⁵¹ Ivi, p. 72.

CAPITOLO 2

ALLA SCOPERTA DEL ROMANZO

2.1. *La totalità*

Con il capitolo precedente ci siamo soffermati sull'analisi di alcuni punti importanti (importanti sia per l'opera stessa quanto per la nostra trattazione) dell'*Estetica* di Hegel, in particolare dell'ultima parte e cioè: la dissoluzione dell'arte romantica, l'epos e il romanzo. E abbiamo visto come per Hegel la morte dell'arte non sia tanto la fine dell'arte stessa quanto piuttosto la fine dell'arte classica, o meglio, il venir meno di quella simbiosi tra io e mondo che caratterizzava l'arte nell'età antica e che con le successive forme d'arte si è perduta. Negli altri due punti, l'epos e il romanzo, si coglie rispettivamente in uno la simbiosi e nell'altro la sua scomparsa. Il romanzo, per Hegel, rappresenta l'epos nell'epoca moderna, e viene denominato dal filosofo "la moderna epopea borghese". Lukács, sebbene riprenda alcuni spunti, tuttavia si discosta da queste teorie, formulandone una propria, a partire dalla *Teoria del romanzo*.

La *Teoria del romanzo* ebbe inizio nel 1914 e venne pubblicata nel 1920. Nel '62 Lukács vi apporta una premessa, *Budapest, luglio 1962*, in cui spiega i motivi che hanno portato alla nascita dell'opera, i suoi limiti e le sue forze. Egli stesso spiega di essere partito dal pensiero hegeliano ma che poi in corso di stesura se n'è allo stesso tempo discostato e afferma che un decennio e mezzo dopo la pubblicazione della *Teoria del romanzo*, essendo già sotto il segno di Marx¹⁵², rinnegò in parte l'opera, sebbene la

¹⁵² Tra il dicembre del '33 e gennaio del '34 all'Istituto di filosofia dell'Accademia comunista Lukács legge una relazione che è contenuta nel volume *Problemi di teoria del romanzo* curato da V. Strada, in cui sono presenti una serie di altri scritti tra cui anche uno intitolato *Il romanzo come epopea borghese*. In entrambi Lukács si esprime in merito a quanto teorizzato da Hegel sul romanzo. Egli riprende le considerazioni del filosofo tedesco sull'epos per poi spostarsi sul romanzo. Secondo Lukács, Hegel considera l'opposizione che c'è tra epos e romanzo come l'opposizione tra due periodi storici che con le parole di Hegel sarebbe l'opposizione tra il periodo della poesia e il periodo della prosa. Il primo equivale al periodo primitivo in cui c'era unità tra gli eroi e la società grazie a cui nacquero i poemi omerici; il secondo invece è l'opposto poiché «Da un lato, all'individuo sono opposte in questa società forze astratte ed è impossibile che nella lotta con esse nascano collisioni rappresentabili in immagini sensibili; dall'altro, la vita quotidiana qui è talmente squallida e mediocre che ogni tentativo di portare nella vita una poesia che la possa innalzare è considerato come qualcosa di estraneo». G. Lukács, *Problemi di teoria del romanzo*, in V. Strada (a cura di), *Problemi di teoria del romanzo*, trad. it. C.S. Janovič, Einaudi, Torino 1976, p. 6. Secondo Lukács, però, Hegel non sa che dietro le contraddizioni

considerasse, nelle intenzioni, una possibile via d'uscita.

Vediamo, dunque, che la *Teoria del romanzo*, dal suo stesso autore, venne vista «sia nell'impostazione che nell'attuazione [...] come un tentativo fallito»¹⁵³, tuttavia fu il punto di inizio per una serie di considerazioni future, l'inizio di un processo, ed è questo inizio che a noi, in questa trattazione, interessa.

L'opera, ci racconta l'autore, nasce tra gli scoppi dei cannoni e le urla sanguinanti degli uomini, ed egli «in quei giorni aveva tentato di rifugiarsi dalla realtà nel mondo dell'arte. Infatti, che speranza poteva esserci nel mondo politico?»¹⁵⁴. Era disperato per quanto stava accadendo di fronte ai suoi occhi: il mondo era in guerra e lui non vedeva vie d'uscita se non l'annidarsi nella scrittura, dove trovò riparo come in un «guscio»¹⁵⁵. Come la nave che si allontana da una terra ormai desolata per cercare asilo altrove, così è stata per Lukács la scrittura e questa era anche l'essenza che Lukács credeva di aver trovato nel romanzo: esso nasceva in un luogo abbandonato da Dio ma la natura del suo spirito lo guidava alla ricerca di quel Dio che non c'era più. Non era un tempo fertile quello del romanzo; non era un tempo in cui l'individuo si riconosceva con lo spazio etico di cui faceva parte; l'uomo moderno è stato assorbito dalla sua stessa interiorità, perdendosi nei meandri, nelle vie più buie della sua anima, si è sempre più allontanato da quel mondo esterno – che prima chiamava casa – identificandosi sempre meno con esso, non trovando più il senso, il significato che in passato, invece, (in età classica) gli era già dato. Ecco quindi come

la problematica della forma del romanzo è qui l'immagine riflessa di un mondo fuori dai suoi cardini. Perciò la "prosa" della vita è solo un sintomo fra i tanti del fatto che la realtà offre d'ora in poi un terreno sfavorevole per

dell'epoca moderna, espresse dal romanzo, «sta la contraddizione tra la produzione sociale e l'appropriazione privata» perché «non va oltre la descrizione della contraddizione visibile tra l'individuo e la società. In base a queste premesse egli definisce il tema del romanzo, in opposizione a quello dell'epos, come la *lotta all'interno della società*». Ivi, cit., p. 7. Questo è quanto dice Lukács nella relazione, invece nello scritto che porta il titolo di *Il romanzo come moderna epopea borghese*, riprende il discorso sulla poeticità e la prosa. Secondo Lukács, per Hegel, il romanzo dovrebbe essere quel genere di arte che fa da *medium* tra le «esigenze della poesia» e «i diritti della prosa». G. Lukács, *Il romanzo come moderna epopea borghese*, in V. Strada (a cura di), *Problemi di teoria del romanzo*, cit., p. 137. Il problema per filosofo ungherese è che appunto Hegel nel contrapporre solo epos e romanzo non è riuscito ad andare oltre a questo contrasto.

¹⁵³ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, cit., p. 16.

¹⁵⁴ G. Lichtheim, *Guida a Lukács*, trad. P.F. Taboni, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1978, p. 31.

¹⁵⁵ *Ibidem*

l'arte; donde la liquidazione artistica di quelle forme conchiuse e totali emananti da una totalità dell'essere in sé compiuta, di quei mondi di forme in sé perfettamente immanenti – è il problema centrale della forma del romanzo¹⁵⁶.

Il concetto di totalità è uno dei problemi fondamentali che emerge nella *Teoria del romanzo*. «La totalità è una delle categorie fondamentali del pensiero di Lukács: alimento della sua riflessione e punto di riferimento»¹⁵⁷. Potremmo spingerci a dire che la *Teoria del romanzo* ruota intorno a tale concetto dal momento che diventa il perno attorno cui ruotano i diversi argomenti trattati a partire dall'epos, genere dell'antichità classica, al romanzo, appunto, in cui il concetto di totalità è "scomparso". Totalità sta a indicare che ciò che è «conchiuso può essere compiuto»¹⁵⁸ e «compiuto» nel senso che tutto ciò che vi accade trova il significato del suo esistere, nulla viene escluso e ogni parte si comprende in quanto legata al tutto, in unione con il tutto. Ogni singolo momento, del processo dell'esistere delle parti, è in relazione con gli altri e tutti i momenti trovano senso in questo legame perché quest'ultimo costituisce un'unità e soprattutto perché il soggetto non si costruisce da sé, i momenti non si creano, e il tutto viene a coscienza di ciò che è, per ciò che è, dal momento che doveva essere così come si è scoperto¹⁵⁹. Con l'epoca moderna, invece – l'epoca riflessa nel romanzo – la totalità – compiuta e conchiusa – "scompare", dal momento che le parti si disgregano e così non si può più parlare di unità ma di frammentazione, perché la realtà è disomogenea.

Nella *Teoria del romanzo* Lukács non pone più «al centro l'egoità, l'affermazione di una singola vita, bensì il senso positivo e portante della vita»¹⁶⁰, la totalità, appunto. «La *Teoria del romanzo* cerca la prospettiva in cui trasformare l'intera vita, in cui ricostruire una nuova totalità»¹⁶¹; il romanzo non imita come invece fa l'epos la realtà, ma si rende specchio del proprio tempo e crea nuovi mondi.

Spiega Radnóti in *Due critici radicali nel "mondo abbandonato da Dio"*¹⁶² che

¹⁵⁶ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, cit., p. 16.

¹⁵⁷ H. Arvon, *Lukács, la vita il pensiero i testi esemplari*, cit., p. 33.

¹⁵⁸ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, cit., p. 28.

¹⁵⁹ Cfr., *Ibidem*

¹⁶⁰ A. Radnóti, *Due critici radicali nel "mondo abbandonato da Dio"*, in F. Fehér, Á. Heller, G. Márkus, A. Radnóti, *La scuola di Budapest: sul giovane Lukács*, trad. it. E. Franchetti, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 297.

¹⁶¹ *Ibidem*

¹⁶² *Ivi*, p. 306.

anche secondo Lukács come per la filosofia classica tedesca la funzione dell'arte non è più quella di copia dal momento che si è costruita la sua indipendenza; invece cambia il fatto che

il principio dell'arte [...] non può più avere un senso analogico, e il filosofo che si guarda intorno nel mondo che ha cessato di essere una totalità, constata con rassegnazione il ruolo insignificante dell'unica totalità nel mondo dato. Egli sa inoltre che l'arte non può essere attiva nella trasformazione del mondo¹⁶³.

L'arte, il romanzo, non possono trasformare il mondo, solo crearne uno nuovo, se quello attuale non dà nulla all'uomo che lo faccia essere tale: con l'epos l'uomo non aveva bisogno di chiedersi chi egli fosse, la sua esistenza e quella delle cose attorno a lui avevano il loro significato conosciuto da tutti; nel romanzo, invece, il mondo che viene rappresentato è un altro mondo rispetto alla realtà, e questo perché l'uomo nella realtà in cui vive non trova risposte, non ha risposte, tutto è privo di significato, e gli uomini sono soli. Il fatto che la forma romanzo abbia tale impostazione spiega anche che se per Hegel lo spirito si dà coscienza di sé nella forma dell'arte per Lukács, invece, non è così, lo spirito non si assolutizza più nelle forme ed ecco che in questo modo possiamo trovare maggiore chiarezza sul termine "Theorie"¹⁶⁴:

la Theorie viene a compensare questa perdita (il non sapersi più 'assoluto' dello spirito nei generi), ma 'compensazione' che non occulta bensì radicalizza tale perdita stessa e di tale radicalizzazione fa il principio ermeneutico moderno. In questo modo può essere plausibilmente chiarita la accezione "Theorie", nella sua duplice veste, di non sapersi più assoluta, ma, nonostante questo, come il suo sostrato, il romanzo, di rappresentare pur sempre ancora la "Gesinnung zur Totalität"¹⁶⁵.

In Hegel le forme dell'arte costituivano le varie tappe del corso attraverso cui lo spirito prendeva coscienza di se stesso, attuava il processo di conoscenza nel suo essere

¹⁶³ *Ibidem*

¹⁶⁴ Cfr., E. Matassi, *Il giovane Lukács, saggio e sistema*, Mimesis Filosofie, Milano 2011, p. 129.

¹⁶⁵ *Ibidem*

assoluto. In Lukács, invece, si è perduta la concezione secondo cui lo spirito nella sua assolutezza si conosce proprio perché se nell'epos l'assoluto era presente, nel romanzo non c'è più: il mondo è stato abbandonato da Dio¹⁶⁶. L'Assoluto è tale per Hegel se è effettuale¹⁶⁷, il vero è la sostanza che è anche soggetto ed il soggetto che è anche la sostanza (il vero è appunto l'avere coscienza di tale relazione, è la coscienza di entrambi – soggetto e sostanza –, della loro unione, dell'essere sé e insieme dell'essere altro da sé): ma affinché ci sia questa compenetrazione da parte di entrambi è necessario che entrambi esprimano se stessi e per esprimersi si devono manifestare nel processo di conoscenza. Ciò significa, in relazione a quanto stiamo dicendo, che se l'assoluto è effettuale, è contenuto da ogni suo momento ed è necessario che essi lo contengano, è così e non può essere altrimenti perché dispiegantesi è la natura dell'assoluto. Per Lukács, invece, non è così perché nell'epoca della compiuta peccaminosità la forma d'arte diventa espressione della realtà ma dal punto di vista del disagio della realtà, non si guarda al processo ma si resta fermi al momento presente, che non crede più nella presenza di quell'assoluto come era invece in epoca classica: il soggetto non si riconosce più nel mondo esterno e quindi, non si riconosce più nella sostanza, perché l'assoluto per il soggetto moderno non c'è più, egli non si riconosce. Non c'è più fiducia nell'assoluto che tiene insieme ogni cosa, ogni momento, di conseguenza il soggetto si sente solo in una realtà frammentaria e quindi il romanzo (nel caso dell'epoca moderna) diventa la forma in cui il soggetto si riconosce o meglio si rifugia perché esso crea un nuovo mondo, e nel fare questo, però, rappresenta inevitabilmente la realtà attuale che è nostalgica dell'assoluto.

Inoltre, il fatto che si parli di

stadi qualitativamente intesi e dunque in quanto tali non 'alienabili' completamente nella forma successiva è verificato proprio dal fatto che ognuna delle forme continua, nonostante tutto, ad esistere nella propria immediatezza. Non si tratta più di gradi o stadi da finalizzare ad 'assoluto',

¹⁶⁶ «Nämlich, als vor einiger Zeit, uns dünket sie lange,/ Aufwärts stiegen sie all, welche das Leben beglückt,/ Als der Vater gewandt sein Angesicht von den Menschen,/ Und das Trauern mit Recht über der Erde begann». F. Hölderlin, *Brot und Wein*, in M. Lumachi e P. Scotini (a cura di), *Antologia della poesia tedesca*, intr. P. Collini, La biblioteca di Repubblica, Firenze 2004, p. 334. Si propone una traduzione personale del passo: «Infatti, qualche tempo fa, che a noi sembra lontano, salirono verso l'alto tutti quelli, che resero felice la vita, quando il padre girò il volto dagli uomini, e il lutto giustamente iniziò sulla terra».

¹⁶⁷ Cfr., G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, p. 19.

da rendere 'assoluto', ma di stadi che finiscono coll'entrare in collisione solo raffigurativamente. Ogni volta che la soggettività consegue il proprio compimento nella forma, questa non viene considerata come un limite da quella successiva, ma viene scoperta 'raffigurativamente'. In questo modo diviene comprensibile la direzione ed il significato della sequenza, epica (uomo vivente di Omero) – tragedia (eroe) – filosofia (uomo nuovo) di Platone: in ognuna delle forme paradigmatiche il soggetto continua a sussistere, nella misura in cui la sua necessità viene a legittimarsi non idealmente bensì nella forma¹⁶⁸.

Questo ci fa notare un'altra distanza di Lukács da Hegel e cioè per quest'ultimo lo spirito nella sua processualità si esprimeva inevitabilmente anche nei generi artistici, invece, per il filosofo ungherese, nel momento in cui giungiamo alla forma romanzo ci blocchiamo di fronte alla dissonanza tra la forma estetica e la realtà, poiché nella forma c'è una ricerca verso una totalità che nella realtà è venuta meno, e quindi c'è dissonanza d'intenti; detta banalmente: "tutto" non fa parte dello stesso processo dello spirito, come era in Hegel, in Lukács, a causa dell'epoca della compiuta peccaminosità, in cui è sparita la fiducia nell'assoluto, forma e realtà viaggiano in linee parallele, rispettivamente l'una tenta, invano, di raggiungere la totalità perduta, l'altra invece si astiene dal farlo. E quindi avviene che «il processo formale deve spingere fino alle sue estreme conseguenze quello reale ed in questa accelerazione sostituirlo contenutisticamente come processo»¹⁶⁹, mostrando l'insensatezza della realtà presente.

«Poiché nell'epoca della "compiuta peccaminosità" non vi è più alcuna spontanea totalità dell'essere, una nuova totalità mediata deve essere costruita in un processo formale estremamente complesso. Questa totalità dovrà la sua necessità solamente a questo processo estetico»¹⁷⁰. Salvezza apparente nell'estetica, apparente perché è solo formale, avviene solo nel romanzo, solo nel nuovo mondo creato; ma in sostanza lo stesso romanzo denuncia il disagio e le condizioni in cui si trova a versare l'uomo del suo presente: solo e disgregato. Non a caso, forse, la *Teoria del romanzo* è nata (come accennavamo all'inizio) tra gli scoppi dei cannoni, dei fucili e le grida di uomini martoriati, in una terra coperta dal proprio stesso sangue.

¹⁶⁸ E. Matassi, *Il giovane Lukács, saggio e sistema*, cit., pp. 130-131.

¹⁶⁹ Ivi, p. 134.

¹⁷⁰ Ivi, p. 138.

Ciò che accade ai personaggi del racconto non è più all'interno di un disegno più grande che mette in relazione le diverse azioni, e l'eroe non è più tale ma ciò che emerge è la sua anima, è la sua interiorità astratta perché è a sé, sganciata dal resto, e l'azione dell'eroe è "nostalgica", perché appunto mancante di quell'organicità che apparteneva all'epos antico; e così il poeta non è in grado di cogliere il "segreto", e potremmo spingerci a dire la verità, dei singoli eventi, del vero senso di ciò che racconta dal momento che non si sente nella totalità, perché questa non viene più percepita ma solo immaginata, e sentita, quindi, come mancante.¹⁷¹

Ed ecco quando si diceva che l'eroe è anima, venendo meno la totalità, l'uomo stesso viene meno: «nel crollo del mondo dell'oggetto, anche il soggetto è divenuto frammento; a persistere è il solo io, per quanto anche la sua esistenza si disfi nell'insostanziale auto-generazione di un mondo di macerie. Questa soggettività vuol figurarsi ogni cosa, ma, appunto per questo, può riflettere solo il dettaglio»¹⁷².

Nel romanzo la «totalità estensiva»¹⁷³, così la definisce Lukács, presente nell'epos, non viene più percepita e nemmeno «l'immanenza del senso»¹⁷⁴, se nell'epos il significato di ogni cosa non aveva bisogno di mediazioni, dal momento che per la presenza della totalità estensiva, il senso era già in ogni tassello dell'esistere, nel romanzo, queste caratteristiche non ci sono più. Continua, tuttavia, a persistere l'anelito verso quella totalità poiché l'uomo nella frammentarietà della vita non vede più il senso delle cose. Inoltre, considerato che nell'epos la totalità è presente e nel romanzo è desiderata, possiamo vedere come in entrambi i casi l'uomo abbia bisogno del senso, del significato delle cose, (senso) che con altre parole possiamo indicare con il termine dio o totalità; solo che nell'epos l'uomo si affida al senso che gli viene indicato, accontentandosi di ciò che gli viene detto, di ciò che gli viene consegnato e in questo modo egli dà obbedienza in cambio di sicurezza, nel romanzo, invece, non gli bastano più le risposte già date, così inizia a mettere in dubbio l'intera realtà, disgregando il

¹⁷¹ «[...] dove l'eroe è un'anima e la sua azione è nostalgia [...]; dove l'oggetto, ossia l'evento figurato, rimane e deve rimanere un che di sporadico, ma dove nell'atto immediatamente vissuto, che accoglie e irraggia l'evento stesso, è deposto il senso ultimo della vita intera, la forza poetica latrice di senso e soggiogatrice di vita. Ma anche questa forza è una forza lirica: è la personalità stessa del poeta, la quale fa risuonare [...] la propria spiegazione, consapevole e autoritaria, del senso del mondo, e tuttavia senza carpire agli eventi, che ne sono i custodi, il senso della parola segreta; oggetto del figurare non è la totalità della vita, ma il modo in cui il poeta, che calca il palcoscenico della figurazione nella sua grandezza di soggetto empirico [...], si pone di fronte a questa totalità, vale a dire apprezzandola o rigettandola.» G. Lukács, *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, cit., p. 45.

¹⁷² *Ivi*, p. 46.

¹⁷³ *Ivi*, p. 49.

¹⁷⁴ *Ibidem*

mondo che lo circonda, sentendosi estraneo ad esso e per questo desideroso di andare oltre il sentiero tracciato, andando alla ricerca di sé e del senso perduto.

Detta con le parole di Lukács si passa dall'età infantile del mondo classico all'età adulta del mondo moderno. Si passa cioè rispettivamente dalla piena fiducia alla malinconia più tetra: gli eroi sono guidati dagli dei invece in età moderna c'è l'impossibilità di sentire una voce sincera che conduca in una stessa direzione¹⁷⁵.

È così che Lukács descrive la situazione di quando l'uomo non è più guidato, è senza sicurezze e solo, affermando che

l'obiettività del romanzo fa capo a quella visione, tipica della maturità, secondo cui il senso non sarà mai in grado di pervadere senza residui la realtà, salvo però che questa, senza quello, andrebbe a dissolversi nel nulla dell'inessenziale: col che si vuole alludere esattamente alla stessa cosa. Si vogliono cioè indicare quei limiti produttivi, tracciati dall'interno, che ineriscono alle potenzialità figurative del romanzo, e in pari tempo si intende rimandare con precisione a quel momento che rende possibili – sul piano della filosofia della storia – i grandi romanzi, il momento in cui questi si elevano a simbolo dell'essenziale, del dicibile¹⁷⁶.

Notiamo quindi come

astratta è la nostalgia dell'uomo, che mentre aspira a una utopistica pienezza, sperimenta quale vera realtà unicamente se stessa e la sua brama; astratta è la vita delle concrezioni sociali basata esclusivamente sulla positività e sul potere del dato di fatto; e astratta è la disposizione alla figurazione¹⁷⁷.

Astratto nel senso di staccato dal resto, senza fondamento, senza legami: l'aspirazione alla totalità viene percepita e provata dalla stessa fonte che in realtà vive di solitudine ed egoismo, ed aspira all'organicità che è solo un desiderio perché l'esistenza è frammentata, e il personaggio del romanzo viene usato per esprimere questo distacco,

¹⁷⁵ Cfr., Ivi, p. 78.

¹⁷⁶ Ivi, p. 80.

¹⁷⁷ Ivi, pp. 62-63.

questa divisione tra una totalità solo immaginata che parte da una realtà unicamente disomogenea.

I personaggi del romanzo sono anime, sono individui che ricercano se stessi, perché non potevano più essere guidati¹⁷⁸, sentivano che dovevano andare oltre al semplice dato di fatto, alla facilità cieca con cui i loro antenati si affidavano agli dei e alle istituzioni con altrettanta cieca obbedienza. I personaggi del romanzo vogliono ricercare loro stessi, il significato del loro essere, della loro interiorità, affrontando il loro dolore, mettendo a nudo le loro sofferenze; non c'è più passività, ma c'è la presa di coscienza delle proprie azioni: «Il romanzo è la forma dell'avventura, la forma del valore caratteristico dell'interiorità; suo contenuto è la storia di un'anima che si mette in cammino per conoscersi, che cerca l'avventura per mettersi alla prova, per trovarvi, confermando se stessa, la propria essenzialità»¹⁷⁹. Vediamo che tutto ciò che appariva solido e sicuro si frantuma in mille pezzi e i paesaggi ameni che avevano il potere di consolare ora non elargiscono nient'altro che tormento e angoscia diventando irraggiungibili¹⁸⁰.

L'anima che prima si sentiva al sicuro sotto la veste di una totalità "conclusa e compiuta" ora invece si ritrova sola e anelante verso ciò che ha smarrito. Questa è la situazione del romanzo, che Lukács, però, come abbiamo visto, considera una finzione ed è per questo che secondo lui il romanzo corre il pericolo di cadere nell'astrattezza e quindi «in una mera letteratura d'intrattenimento»¹⁸¹, se la totalità viene confinata «entro l'elemento idilliaco»¹⁸². L'unico modo per evitarlo è quello di porre la labilità della vita, consapevolmente, come realtà ultima¹⁸³ e quindi rilevare che il romanzo è una finzione. L'elemento che aiuta a impedire la caduta del romanzo nell'astrattezza è l'ironia. Essa infatti è ciò che inibisce il pericolo dell'astrattezza dal momento che riconosce la divisione tra il mondo esterno e il mondo interno, riconosce la scissione che si è venuta

¹⁷⁸ Questo senso di autonomia, indipendenza ricorda senz'altro uno scritto di Kant, *Risposta alla domanda: Che cos'è l'illuminismo*: «L'illuminismo è l'uscita dell'uomo dallo stato di minorità che egli deve imputare a se stesso. Minorità è l'incapacità di valersi del proprio intelletto senza la guida di un altro. Imputabile a se stesso è questa minorità, se la causa di essa non dipende da difetto di intelligenza, ma dalla mancanza di decisione e del coraggio di far uso del proprio intelletto senza essere guidati da un altro. *Sapere aude!* Abbi il coraggio di servirti della tua propria intelligenza! È questo il motto dell'illuminismo». I. Kant, *Risposta alla domanda: cos'è l'illuminismo?*, in Dizionario Zanichelli, link: <https://dizionario.zanichelli.it/storiadigitale/media/docs/0415.pdf>

¹⁷⁹ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, cit., p. 81.

¹⁸⁰ Cfr., Ivi, p. 82.

¹⁸¹ Ivi, p. 63.

¹⁸² Ivi, p. 62.

¹⁸³ Cfr., Ivi, p. 63.

a creare tra la soggettività e la realtà comprendendo

tali limiti nel quadro delle necessità e delle condizioni della loro esistenza e che attraverso questa intuizione lascia, sì, sussistere la duplicità del mondo, ma nel contempo scorge e configura, nella reciproca condizionalità di elementi essenzialmente estranei tra loro, un carattere unitario del mondo. Tuttavia questa unità è puramente formale; l'estraneità e l'ostilità tra il mondo interno e quello esterno non sono riscattate, ma solo riconosciute come necessarie, e il soggetto di questa conoscenza è pertanto un soggetto empirico, vale a dire un soggetto prigioniero del mondo e rinchiuso, alla stessa stregua dei suoi oggetti, entro i limiti dell'interiorità¹⁸⁴.

In questo modo esprime la condizione sia di chi si arrende a questo dissidio tra io e mondo e sia di chi invece si getta con furore nella lotta:

[l'ironia] Essa comprende non solo la profonda disperazione che accompagna questa lotta, ma anche la disperazione ancor più fonda di chi vi rinuncia – l'ignobile fallimento di chi non è riuscito a uniformarsi a un mondo estraneo all'ideale, di chi ha rinunciato, in nome della realtà, all'irreale idealità dell'anima¹⁸⁵.

L'ironia creatrice di totalità ideali comprese nella sua condizione psicologica-soggettiva, racconta di anime perdute in una realtà desolata in cui gli dei se ne sono fuggiti, e che cerca un mondo irraggiungibile¹⁸⁶. L'ironia è ciò che fa provare il grande dolore per un Dio che non giungerà e al contempo però è ciò che permette al romanzo la creazione di totalità¹⁸⁷.

L'ironia, dunque, è ciò che rende visibile il romanzo per ciò che esso è, scopre la

¹⁸⁴ Ivi, p. 67.

¹⁸⁵ Ivi, p. 78.

¹⁸⁶ Cfr., Ivi, pp. 84-85.

¹⁸⁷ «[...] sperimenta nel contempo l'alto dolore, superiore ad ogni possibile espressione, di un Dio-redentore che non può ancora giungere in questo mondo. L'ironia, intesa come l'autorevocazione di una soggettività pervenuta alla fine, segna la massima libertà concepibile in un mondo senza Dio. L'ironia è dunque non soltanto l'unica possibile condizione aprioristica di un'oggettività vera, ossia creatrice di totalità, ma è anche ciò che eleva questa totalità – il romanzo – a forma rappresentativa dell'epoca, giacché le categorie costruttive del romanzo ineriscono costitutivamente allo stato del mondo». Ivi, p. 85.

sua natura: la finzione.

A questo proposito, Di Giacomo vede l'opera di Lukács¹⁸⁸ come «la negazione di ogni utopismo e di ogni "conciliazione" tra forma e realtà»¹⁸⁹ e afferma anche, però, che ci sono state diverse interpretazioni che vedono la *Teoria del romanzo* sotto un'ottica di dialettica hegeliana; secondo Di Giacomo però queste vie non sono del tutto perseguibili, per quanto detto, e perché nella *Teoria del romanzo* c'è la perdita di ogni speranza nell'assoluto, cosa che in Hegel non può in alcun modo esserci. Quando Lukács afferma che nel romanzo grazie all'ironia c'è il riconoscimento di una realtà disgregata ma allo stesso tempo c'è un'anima che tende a un senso è appunto ciò che avviene nell'opera d'arte ma che non avviene nella realtà, ed è per questo che si parla del romanzo come la forma della disgregazione tra l'arte e la vita, tra forma e realtà. Il romanzo è il riflesso della sua epoca nel suo essere totalmente altro da essa.

2.2. Romanzo dell'idealismo astratto, romanzo del romanticismo della disillusione e romanzo pedagogico

Il romanzo, per quanto abbiamo visto, è anche il racconto di un'anima. Lukács, nella seconda parte della *Teoria del romanzo*, individua innanzitutto due tipologie di romanzo a seconda di com'è l'anima al suo interno: cioè più grande o più piccola rispetto al mondo esterno «che le è dato come teatro e sostrato delle sue gesta»¹⁹⁰. Nel primo caso il romanzo prende le caratteristiche di quello che Lukács connota come il romanzo dell'idealismo astratto, nel secondo invece coglie quelle del romanzo del romanticismo della disillusione o semplicemente romanzo della disillusione. Infine coglie una terza tipologia che si porrebbe come via di mezzo tra le due che abbiamo nominato.

Il romanzo dell'idealismo astratto è caratterizzato dal fatto che l'anima fa corrispondere il dover-essere dell'idea con l'esistenza vera e propria, ciò che è solo immaginato diventa a tutti gli effetti inevitabilmente esistente. Il dover-essere dell'idea anziché essere visto per ciò che è viene considerato come ciò che è più reale di

¹⁸⁸ Cfr., G. Di Giacomo, *Introduzione*, in G. Lukács, *Teoria del romanzo*, intr. G. Di Giacomo, p. 18.

¹⁸⁹ *Ibidem*

¹⁹⁰ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, cit., p. 89.

qualunque altra cosa¹⁹¹.

L'essenza del mondo non cambia ma di essa viene data un'immagine distorta¹⁹² e l'anima vive con tutta se stessa questa distorta realtà, e la lotta che ne deriva è qualcosa di puramente illusorio ed è per questo che si parla di un'anima «più stretta»¹⁹³ del mondo esterno: «Questa contrazione dell'anima è il segno che essa è demonicamente posseduta dall'idea entificata, ossia dall'idea posta come realtà unica e comune»¹⁹⁴. L'anima «conduce [...] una vita da reclusa»¹⁹⁵ si rinchiude letteralmente nel suo mondo immaginario attuando un'avventura dietro l'altra, ma ciò che le manca «è una qualsivoglia inclinazione contemplativa; egli [il protagonista] è sprovvisto di ogni possibile tendenza a orientare l'azione verso l'interno»¹⁹⁶. L'idea diventa la realtà dell'anima, come un velo che ricopre il mondo esterno e che quindi viene visto dall'anima non per ciò che è ma per ciò che l'anima vede; e l'anima del protagonista insieme alla sua idea costituiscono un vero e proprio sistema, una totalità, ci dice Lukács: «conchiusa e in sé compiuta, ristà come un'opera d'arte o come una divinità; ma questo suo modo d'essere può tradursi nel mondo esterno solo in avventure inadeguate, le quali, non foss'altro per quel senso di maniacale angustia che le caratterizza, non dispongono di alcuna forza oppositiva»¹⁹⁷. E il pericolo dell'astrattezza, in questo tipo di romanzo, viene risolto magistralmente nel *Don Chisciotte* di Cervantes. Quest'ultimo afferma Lukács «vive nel periodo dell'ultimo, grande e disperato misticismo, del fanatico tentativo, compiuto da una religione al tramonto, di rinnovarsi a partire dalle sue stesse basi; [...]; nell'ultimo periodo segnato da aspirazioni occulte intensamente vissute, ma già prive di meta e rese incerte dal senso della ricerca»¹⁹⁸. È il periodo del passaggio verso il tempo della confusione dei valori e della loro, seppur debole, sussistenza¹⁹⁹.

¹⁹¹ «la disposizione emotiva in base alla quale la realizzazione dell'ideale deve seguire una via diretta, un percorso assolutamente rettilineo; è quella mentalità che, nel suo accecamento demonico, trascura il distacco tra ideale e idea, tra psiche e anima; che dal dover-essere dell'idea conclude con la fede più autentica e incrollabile alla sua necessaria esistenza e che vede nella mancata corrispondenza tra la realtà e questa pretesa aprioristica l'effetto di uno stato d'incantamento operato da cattivi demoni, il quale, però, può essere sciolto ed esorcizzato dalla scoperta della parola fatidica o ingaggiando un intrepido confronto con le potenze magiche». *Ibidem*

¹⁹² Cfr, Ivi, p. 90.

¹⁹³ Ivi, p. 89.

¹⁹⁴ Ivi, pp. 90-91.

¹⁹⁵ Ivi, p. 91.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ Ivi, p. 92.

¹⁹⁸ Ivi, p. 96.

¹⁹⁹ Cfr., *Ibidem*

L'altra tipologia di romanzo che individua Lukács è quella del romanticismo della disillusione: l'anima è più grande del mondo che la circonda. La differenza tra i due tipi di romanzo è proprio sulla struttura dal momento che non si sta più parlando di un'ideale percepito come reale, «di un apriori astratto che, messo a confronto con la vita, voglia tradursi in gesta»²⁰⁰ ma si tratta di una realtà vera e propria in lotta con la realtà del mondo, l'interno che lotta con l'esterno, l'interiorità dell'io in conflitto con il mondo producendo una vera e propria scissione. Infatti scrive Lukács:

Qui [...] si tratta di un apriori concreto, qualitativo e sostanziale, che si contrappone al mondo esterno; si tratta cioè non del generico conflitto tra la realtà e l'apriori, ma dello scontro tra due mondi. Il che rende ancora più profonda la scissione tra interiorità e mondo. Il carattere cosmico di questa interiorità ne fa un tutto che riposa appagato in se stesso: e se l'idealismo astratto, per poter semplicemente esistere e volgersi in azione, doveva entrare in conflitto con il mondo esterno, qui si affaccia invece la possibilità di eluderlo, una possibilità che fin dall'inizio non era stata esclusa²⁰¹.

Il conflitto, dunque, sembrerebbe essere nella struttura: due mondi si scontrano non nel senso dell'idealismo astratto ma nel senso che l'anima per il fatto di sentirsi altro dal mondo esterno, una realtà a sé, in grado di "sganciarsi" da esso, entra con il mondo esterno in una conflittualità vera e propria, ma indiretta, cioè lotta con il mondo esterno sentendosi esterna ad esso. L'anima dunque si rinchiude in se stessa e vive con passività la realtà che la circonda e l'effetto è «un mondo interamente dominato dalla convenzione, è l'effettivo adempimento del concetto di seconda natura: un complesso di legalità estranee al senso, a partire dalle quali non è dato rinvenire alcun rapporto con l'anima»²⁰². Ogni rapporto che appartiene alla sfera dell'etica «è stato destituito di fondamento fin dall'inizio. Poiché [...] l'autosufficienza della soggettività rappresenta la sua risorsa più disperata; essa, infatti, considerando vana e avvilita ogni lotta finalizzata alla sua realizzazione nel mondo esterno, vi rinuncia già a priori»²⁰³. È la relazione tra gli uomini e con essa le loro azioni a dar seguito alle istituzioni; se l'azione

²⁰⁰ Ivi, p. 105.

²⁰¹ *Ibidem*

²⁰² Ivi, p. 106.

²⁰³ Ivi, p. 107.

dell'uomo è inibita, se l'anima è passiva, se l'anima pensa solo ai suoi sentimenti, la stessa sfera etica perde il suo fondamento. E rinunciando alla lotta contro il mondo esterno e concentrandosi solo sulla propria interiorità lo rende intorpidito, paralizzato.

Se l'ironia è una delle caratteristiche fondamentali su cui Lukács si concentra per quanto riguarda il romanzo dell'idealismo astratto, nel romanzo della disillusione fa emergere un'altra caratteristica: il tempo. Egli spiega che è il tempo, in questo tipo di romanzo «il principio del depauperamento: la poesia, ovvero l'essenziale, è destinata a svanire, ed è il tempo a provocarne, in ultima istanza, il lento e progressivo affievolirsi»²⁰⁴. E l'opera secondo il filosofo che si porrebbe a paladina del romanzo della disillusione è *l'Educazione sentimentale* di Flaubert:

i singoli frammenti di realtà sono posti l'uno accanto all'altro, rigidamente staccati e isolati. E l'importanza della figura centrale non si ricava né dalla limitazione del numero dei personaggi e dal rigoroso ruotare della composizione attorno al suo perno, né da un'accentuazione della sua personalità, che la farebbe spiccare sulle altre²⁰⁵.

Lukács arriva persino a dire che quest'opera «è l'opera più tipica del diciannovesimo secolo, l'unica ad aver raggiunto, senza attenuare la desolatezza della sua materia, la vera oggettività epica, e con essa la positività e l'energia affermativa connesse all'esecuzione di una forma»²⁰⁶. Il tempo viene usato da Flaubert, secondo Lukács, a livello della stessa struttura del romanzo; è l'elemento principale su cui la composizione prende avvio: è nel tempo che il racconto trova significato. Nel presente del protagonista si riuniscono il ricordo e la speranza, e in ogni presente Flaubert riesce a unire l'interiorità del soggetto con la realtà esterna e a far vedere, di volta in volta, le aspettative, i sogni del soggetto sgretolarsi nella realtà. Il tempo ha fatto sì che emergesse «il principio unificante dell'oggettività»²⁰⁷, giocando la stessa funzione, quasi, degli dei nell'epica: quello cioè di rimodellare lo scompiglio degli uomini²⁰⁸. Tra ricordi e speranze viene scandita la durata e l'anima del protagonista, ricordando, riesce

²⁰⁴ Ivi, pp. 115-116.

²⁰⁵ Ivi, pp. 117-118.

²⁰⁶ Ivi, p. 118.

²⁰⁷ *Ibidem*

²⁰⁸ Cfr., *Ibidem*

a determinare l'unione di tutta la sua vita:

[...] il soggetto può revocare il dualismo di interiorità e mondo esterno, a patto però di assimilare l'unità organica di tutta la sua vita al potere del ricordo, dal quale torna a germinare quella corrente vitale che in precedenza vi era stata costretta e condensata. Il superamento del dualismo, ossia il cogliere e accogliere in sé l'oggetto statico, fa di questa esperienza vissuta l'elemento di una forma autenticamente epica²⁰⁹.

L'unità di soggetto e mondo nel ricordo «è il mezzo più profondo e più autentico per soddisfare alla totalità richiesta dalla forma del romanzo»²¹⁰.

La terza via, quella a metà tra l'idealismo astratto e il romanzo della disillusione è quella del romanzo pedagogico, *Erziehungsroman*, e come opera principale Lukács scorge il *Wilhelm Meister* di Goethe: «Il senso di forza e di sicurezza posto a fondamento di questa forma di romanzo deriva dunque dalla relativa centralità del protagonista, e ciò dipende a sua volta dalla fede nella possibilità di un destino comune, dalla certezza di poter creare delle figurazioni vitali»²¹¹. L'anima dell'eroe tenta di far sì che il suo ideale abbia una corrispondenza con il mondo esterno e in questo modo cerca di andare oltre, di superare la sua solitudine sentendosi parte della comunità degli altri individui. E quindi in Goethe noi vediamo che non c'è né una «denuncia»²¹² della realtà né una sua «accettazione: è solo un'esperienza che aspira a trovare una via intermedia tra la denuncia e l'accettazione e che, nell'impossibilità per l'anima di agire con efficacia nel mondo, non vede solo il carattere non essenziale di questo, ma anche l'intrinseca fragilità di quella»²¹³. Rimane in ogni caso un tentativo.

Lukács, dunque, partendo da Cervantes, passando per Flaubert e Goethe, si sofferma poi anche sul romanzo di Tolstoj per poi passare nell'ultimo capitolo, e più propriamente nelle pagine finali, a Dostoevskij. E questo punto non sembrerebbe tanto una fine quanto un preludio per qualcos'altro. Infatti, secondo i progetti dell'autore la *Teoria del romanzo* sarebbe dovuta essere nient'altro che un'introduzione a un'opera

²⁰⁹ Ivi, p. 121.

²¹⁰ Ivi, p. 122.

²¹¹ Ivi, p. 129.

²¹² G. Di Giacomo, *Introduzione*, in G. Lukács, *Teoria del romanzo*, intr. G. Di Giacomo, cit., p. 30.

²¹³ Ivi, p. 31.

monumentale su Dostoevskij di cui però abbiamo solo gli appunti (contenuti nel *Manoscritto-Dostoevskij*, che analizzeremo nella terza e ultima parte di questa trattazione) perché l'opera non venne mai iniziata. È Dostoevskij che secondo Lukács ci conduce verso un nuovo mondo che «si offre quale mera realtà semplicemente contemplata. [...] Dostoevskij non ha scritto nessun romanzo e l'orientamento figurativo che emerge dalle sue opere non ha niente a che vedere [...] con il romanticismo europeo del diciannovesimo secolo»²¹⁴. Lukács non sa ancora se Dostoevskij sia solo l'inizio o la fine di questo nuovo mondo e, in questa pagina finale della *Teoria del romanzo*, rimane il dubbio se con lui ci possa essere una fine reale dell'epoca della compiuta peccaminosità o se invece non sia altro che una nuova visione rinchiusa «nel limbo delle pure speranze»²¹⁵.

2.3. *Accenni conclusivi*

La perdita di totalità è data dalla discordanza tra la forma e la realtà²¹⁶ e la nostalgia è l'effetto di questa perdita e quindi l'aspirazione a tornare a una nuova unità; tutto questo però non è altro che una finzione e la presa di consapevolezza dell'impossibilità della realizzazione di una tale speranza.

L'allontanamento di Dio dall'uomo e l'uomo che si è rintanato in se stesso, portano come effetto alla disgregazione tra l'arte e la vita, tra la forma e la realtà; esse non sono altro che l'effetto che scaturisce dall'incrinarsi della relazione tra l'uomo e Dio. Infatti, Lukács ci dice che la totalità è perduta perché arte e vita si sono disgregate, ma è successo questo, perché l'uomo è solo e senza dio e il romanzo racconta il dolore di questo rapporto. Allora possiamo affermare (sempre però con cautela) che, forse, tutto si gioca attorno a questa relazione, attorno al senso appunto che ci può essere solo se l'uomo trova significato in quello vede, in quello che vive, in ciò che è. E dio sembrerebbe essere "nient'altro" che ciò che unisce ogni cosa, il senso appunto, la totalità. Lukács, forse, intuisce qualcosa che a Hegel era "sfuggito" e cioè la percezione dell'abbandono degli dei e la solitudine dell'uomo. Per Hegel il Vero è l'Intero e

²¹⁴ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, a cura di Raciti, cit., p. 146.

²¹⁵ *Ibidem*

²¹⁶ G. Di Giacomo, *Introduzione*, in G. Lukács, *Teoria del romanzo*, intr. G. Di Giacomo, cit., p. 21.

l'Assoluto è l'effettuale, ciò significa che l'assoluto è presente in ogni momento del suo percorso, in ogni istante del processo, del cammino dello spirito nella verità. Per Lukács ciò non può essere perché egli cogliendo in pieno la crisi epocale non vede affatto in questa uno dei volti dell'assoluto quanto piuttosto "l'assenza" di senso, il venir meno di ogni fondamento. Ma allora le due strade, quella del filosofo tedesco e l'altra del filosofo ungherese, sono davvero incompatibili come sembrerebbe, oppure c'è qualcosa, qualcuno che le può in qualche modo unire, che può mostrare che forse non sono poi così tanto discordanti? L'ipotesi che viene abbracciata da questa trattazione sta appunto nel cercare di vedere se non sia forse Dostoevskij, la sua visione, la sua scrittura, la sua fede sempre messa in dubbio, il suo essere costantemente in crisi di fronte a dio, e la sua grande umanità la via che porta a una "conciliazione" tra i due filosofi.

PARTE III

DOSTOEVSKIJ

L'ultimo capitolo si era concluso con il dubbio che Lukács poneva alla fine della *Teoria del romanzo*: se Dostoevskij potesse essere il preludio a una nuova epoca oppure semplicemente un'altra 'inutile' speranza. Ed Hegel, da quanto abbiamo notato, ritiene che l'arte, la religione e la filosofia cerchino seppur in modi diversi l'assoluto; e abbiamo anche visto come per Hegel ci siano tre fondamentali forme d'arte: l'arte simbolica, classica e romantica, e che, secondo il filosofo tedesco, l'arte classica è la forma d'arte più alta perché in essa l'individuo si riconosce pienamente nelle divinità, e tutto ciò che accade ha un senso, tutto ciò che accade trova significato negli dei. Con l'arte romantica invece avviene la morte dell'arte poiché secondo Hegel quella corrispondenza che si era venuta a creare nell'arte classica, con l'arte romantica non c'è più dal momento che l'individuo si è ritirato in se stesso, perdendo fiducia in Dio. Consideriamo questo però: sebbene l'arte classica avesse raggiunto il punto più alto dell'arte, per quanto detto, tuttavia l'io non aveva ancora fatto un viaggio in se stesso, non aveva ancora 'scoperto' la sua interiorità, cosa che invece succede con l'arte romantica anche se poi si perde completamente di vista Dio.

Ma allora le opere di Dostoevskij non possono forse preannunciare la via per un 'nuovo mondo' ed essere, quindi, allo stesso tempo, una sorta di resurrezione dell'arte?

In quest'ultima parte, che fa da *trait d'union* delle altre due, cercheremo di scoprirlo analizzando alcuni temi, opere, idee di questo grande autore russo quale era Dostoevskij, tenendo lo sguardo sempre rivolto alla relazione tra l'uomo e Dio nel campo di arte e vita, relazione che rappresenta il 'filo rosso' della nostra trattazione.

Nelle opere di Dostoevskij l'uomo cerca se stesso, compie un viaggio straordinario attraverso gli impervi luoghi della sua anima, quei luoghi che a chiunque fanno paura perché sono i più complessi, i più intimi, i più veri di noi. I personaggi delle sue opere toccano con mano il fatto che l'essere umano, per sua natura, non può stare solo e che per questo è legato a un altro uomo. Per comprendere se stesso, dunque, oltre a dover analizzare la propria anima, l'uomo ha bisogno necessariamente dell'altro, non può farne a meno, ed è proprio attraverso la conoscenza e il legame con l'altro e col mondo che

incontra Dio. In Dostoevskij c'è sia la conoscenza dell'io, il cammino della coscienza, sia il tendere a Dio. E quella coscienza che si conosce, si conosce in se stessa e attraverso l'altro, il 'tu', che è appunto ciò che gli permette di tendere a Dio, alla verità, a un senso.

CAPITOLO 1

IL SENSO NEL NON SENSO DEL MONDO

1.1. *La terra trema, Dio è tra noi*

Come si è accennato nel capitolo precedente, il *Manoscritto-Dostoevskij* racchiude in sé tutti gli appunti che Lukács aveva stilato e che, secondo l'idea originaria, costituivano lo scheletro di un'opera monumentale su Dostoevskij che però l'autore ungherese non scrisse mai e di cui la *Teoria del romanzo* avrebbe costituito la parte iniziale.

L'affermazione celeberrima a conclusione della *Teoria del romanzo* rimane «Dostoevskij non ha scritto nessun romanzo»²¹⁷, affermazione che ci introduce al *Manoscritto*.

Uno dei punti fondamentali a supporto di tale tesi è il fatto che mentre nel romanzo, secondo Lukács, viene costruito un senso perché nel mondo un senso non c'è e per questo il romanzo diventa espressione dell'epoca della compiuta peccaminosità, in Dostoevskij, invece, sebbene continui a essere presente l'uomo che lotta contro le istituzioni e che è alla ricerca di un senso perché un senso non lo vede, tuttavia non c'è solo questo dal momento che è presente quello che Lukács chiama «il regno dei cieli sulla terra», e cioè: l'esperienza del senso diviene esperienza quotidiana²¹⁸; infatti «l'epopea dostoevskijana [...] vede il senso nel non-senso del mondo. Il senso è insieme non-senso, e viceversa. Il senso non è al di là del mondo insensato e questo non attende alcuna redenzione che tolga il non-senso»²¹⁹. C'è sempre l'isolamento tra gli uomini, l'abbandono da parte di Dio, il non vedere più un senso, il punto, però, è, che nonostante ciò, Dostoevskij riesce a individuare in alcuni uomini un pensiero diverso, idee che mostrano una possibile via d'uscita al vuoto presente, l'arcobaleno nella pioggia. Il senso è nel mondo perché esso è da ricercare nel mondo e non in un altro luogo, com'era nel romanzo. Dio è nel mondo, non è pensato al di là di esso.

²¹⁷ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, cit., p. 146.

²¹⁸ Cfr., G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura, Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Editori Laterza, Roma-Bari 1999, p. 78.

²¹⁹ *Ibidem*

Ci sono altri due concetti che portano a vedere il senso nel non-senso, e che sono inevitabilmente individuati nel mondo: la seconda etica e l'idea di comunità. E a questi si aggiunge anche il fatto che i romanzi di Dostoevskij 'non si concludano nell'opera' ma dall'opera siano sempre rimandati alla vita, come se l'opera fosse stata solo il principio di un cammino, fosse il preludio di qualcosa che è necessario continuare nella vita. L'opera come la scoperta del mondo, non di un mondo immaginario (come nel romanzo) ma del mondo stesso: la spinta per tuffarsi in pieno nel quotidiano. E così torniamo al principio della nostra trattazione e cioè al legame indissolubile tra l'arte e la vita: l'arte che nasce dalla vita ma che dà ad essa nuove visioni, nuovi spunti, nuovi cammini di miglioramento e di conoscenza da intraprendere.

«Quella di Dostoevskij è un'epopea tutta terrestre, che ha superato il dualismo del romanzo tra un'interiorità alla ricerca del senso e un mondo delle convenzioni che vi si oppone»²²⁰; l'uomo non è più in guerra con il mondo esterno, o meglio, l'uomo lo è ancora ma può anche non esserlo.

C'è un termine ben specifico di cui Lukács si avvale per esprimere il carattere particolare dell'uomo che lotta contro le istituzioni: luciferino. Per Lukács, attraverso questo carattere, non solo si esprime il fatto che l'arte, in particolare il romanzo, sia un'illusione, una finzione ma anche che sia proprio l'espressione della lotta dell'uomo contro le istituzioni e allo stesso tempo il tentativo da parte di questo di trovare un nuovo Dio: nel romanzo infatti si ricerca un nuovo senso contro il non-senso del mondo. Ecco quindi che l'epopea di Dostoevskij sebbene contenga il carattere luciferino della forma-romanzo, tuttavia riesce a superarlo, o meglio, cerca di farlo. E in che cosa consiste il superamento di questo? Lukács lo individua nella seconda etica, «che si nutre non più di ribellione bensì di comprensione [...]. Ed è in questo modo che l'opera di Dostoevskij si configura come una nuova forma di epopea»²²¹; Lukács stesso nel *Manoscritto*, infatti, scrive: «*Dovere* come tentativo di superare l'eroico-luciferino sul cammino verso la comunità»²²²; la seconda etica supera il luciferino per realizzare la comunità tra gli uomini. Considerare Dio in terra, dà modo di vedere che il senso è già presente nella realtà del mondo e quindi va ricercato, cioè mostrato, invece nel romanzo si cercava un senso altro, si cercava di crearlo, di trovarlo da qualche parte, fuori dal mondo.

²²⁰ Ivi, p. 75.

²²¹ Ivi, p. 81.

²²² G. Lukács, *Dostoevskij*, a cura di M. Cometa, SE, Milano 2000, p. 64.

Ci sono diversi episodi nelle opere di Dostoevskij attraverso cui giustificare l'affermazione del «regno dei cieli in terra»: il dipinto di Holbein del Cristo morto nell'*Idiota*, la putrefazione quasi immediata del corpo dello *stàrets* Zosima, l'abbraccio alla terra da parte di Alëša dopo questo fatto e l'ordine dello *stàrets* ad Alëša di andare nel mondo. È nella vita, che per Dostoevskij è data dalle relazioni tra le persone, che c'è Dio, che c'è il senso. Di Giacomo, in riferimento al *Manoscritto*, ci tiene a precisare che appunto «la lotta al mondo delle convenzioni non è assente nell'opera di Dostoevskij. Non a caso in essa compaiono figure di folli, di assassini e soprattutto di terroristi che lavorano alla dissoluzione del mondo delle istituzioni»²²³ e questo cosa significa? Significa da una parte quanto detto: il mondo contro cui lottava l'eroe del romanzo non è scomparso, non è improvvisamente cambiato, c'è ancora, è ancora presente, la differenza è che si cerca una soluzione che non è illusoria; dall'altra, però, la possibilità di una via da seguire, che rappresenta un piccolo faro tra le tenebre, lascia aperta l'altra possibilità, che sempre Dostoevskij ci mostra, e cioè quella che conduce alla via del terrorismo, anche chiamata del sacrificio dell'anima. Lukács, infatti, parla anche di una sorta di romanzo criminale, che avrebbe come soluzione quella di eliminare le strutture convenzionali dello Stato da parte del terrorista: colui che sacrifica la propria anima per salvare il resto. «Due vie dunque sembrano aprirsi per superare queste strutture: quella del terrorismo, del "sacrificio dell'anima", e quella della "comunità delle anime"»²²⁴. Scrive Lukács:

«Per il romanzo criminale: andare fino in fondo (far saltare le "istituzioni", seconda etica) delitto necessario (per esempio Rogožin – Myškin)»²²⁵;
«Impotenza della bontà: Alëša dimentica nel giorno decisivo Dmitrij»²²⁶;
«Insuperabilità della natura insensata. Cristo a) come natura (La deposizione di Holbein) b) come cultura: il Grande Inquisitore»²²⁷.

Lo stato delle convenzioni comunque sussiste perché, a quanto sembra, nelle opere dello scrittore russo non c'è uno smantellamento del mondo presente né in un

²²³ G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura, Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, cit., p. 82.

²²⁴ *Ibidem*

²²⁵ G. Lukács, *Dostoevskij*, cit., p. 18.

²²⁶ Ivi, p. 25.

²²⁷ Ivi, p. 29.

senso (terrorista) né nell'altro (comunità), e sebbene la comunità delle anime possa sembrare una possibile via d'uscita, tuttavia «niente indica ancora il modo in cui essa potrebbe imporsi»²²⁸.

In Dostoevskij quindi c'è la lotta alla convenzione da parte di alcuni personaggi, ma allo stesso tempo c'è il tentativo da parte di altri di superare tale forma, ed è attraverso di loro che si vede la possibile soluzione della comunità delle anime; per questo, infatti, possiamo parlare di preludio: Dostoevskij non dà la soluzione al tutto, egli fa vedere una possibile strada da percorrere, attraverso il dialogo, attraverso i singoli uomini che si confrontano tra di loro.

Chi è stato per Lukács Dostoevskij?

Lo studio su Dostoevskij avrebbe rappresentato, se ultimato, la più radicale riflessione primonovecentesca sulla guerra. In esso Lukács avrebbe certamente dato forma al suo rigoroso antimilitarismo, ma soprattutto avrebbe eretto un bastione a difesa di un umanesimo che, erede di quello classico-romantico, ormai era stato messo in crisi dal bellicismo e dall'imperialismo tedesco-prussiano. Il grande problema politico dello studio dostoevskijano si lascia infatti riassumere in poche battute: com'era possibile mantenere nella civiltà occidentale, sempre più teatro dello scatenamento dei nazionalismi con il loro volto inevitabilmente bellicistico, una prospettiva umanistica che riguardasse il mondo intero? Quale "cultura", nel senso forte del termine, poteva farsi carico di sviluppare le istanze di una comunità che doveva essere universale, oppure sarebbe stata condannata al fallimento? Quale popolo [...], quale nazione avrebbe potuto [...] farsi interprete del progetto comunitario dell'umanità? La risposta a tali quesiti è per il Lukács degli anni della guerra netta ed univoca: visto che l'esito ultimo del soggettivismo occidentale si era dimostrato sul piano filosofico il nichilismo e su quello politico l'imperialismo, l'unico interprete di un'etica alternativa a quella del dovere (kantiana) poteva essere il popolo russo. La spiritualità russa, basata sui principi della fratellanza e della compassione, costituiva per Lukács il principale antidoto alla logica della

²²⁸ G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura, Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, cit., p. 82.

volontà di potenza che ben presto si sarebbe tradotta in espansionismo²²⁹

Dostoevskij per Lukács divenne come l'acqua per un viaggiatore assetato nel deserto, divenne il verso per il poeta triste, divenne cioè qualcosa di essenziale, un desiderio naturale: nel mondo circondato dalla guerra e dalla brama di potere a causa di uomini divisi tra loro e per un Dio che avrebbe dovuto esserci ma non c'era, per la sofferenza inutile che sfigurava la vita umana, Lukács ha trovato in Dostoevskij non tanto una consolazione, quanto piuttosto una guida, una luce che illuminava le tenebre, una speranza non solo immaginata ma concreta perché basata sull'uomo, sulla maggiore conoscenza e consapevolezza di se stesso e quindi di una sua redenzione in terra. Il grande scrittore russo ha illuminato il vuoto presente di Lukács, perché mentre la terra era dilaniata dal dolore e gli uomini erano sempre più soli, egli aveva saputo trovare un'alternativa a tutto questo.

Dostoevskij ha aperto le porte alla vita, al quotidiano, dialogando con le varie personalità, con le molteplici sfumature che può avere l'uomo, con i diversi aspetti che può assumere dal folle al santo, dall'isterica all'epilettico, dal generoso all'avarico. Non ha descritto l'uomo, ha tentato di conoscerlo e nel farlo ha cercato che si afferrasse l'idea per cui questo mondo deve essere vissuto nonostante la turpitudine e l'ignominia in esso presenti, dal momento che è proprio da questo fango che possiamo rinascere. Dio non è da cercare altrove, non è distante da noi, Dio è tutto questo, è l'insieme di tutto questo, è 'me' e 'te' insieme, è la nostra sofferenza, è la compassione, è la follia: è per questo che è solo attraverso il viaggio interiore e il legame indissolubile con l'altro che lo possiamo trovare. Dio non è qualcosa di esterno a noi a cui affidarci, altrimenti vivremmo sempre con un occhio in terra e uno in cielo, dimenticandoci del presente che viviamo ogni giorno, degli sguardi che incontriamo sempre, grazie ai quali io posso conoscere me stesso e la terra in cui abito: è così che sono in Dio. C'è un quadro, il *Cristo morto* di Holbein, che impressionò terribilmente Dostoevskij, il quale, colpito come da una folgore, lo riportò in diversi punti nelle sue opere. Uno di questi è il momento in cui nell'*Idiota*²³⁰ il principe e Rogožin dialogano sulla fede dopo aver visto proprio questo quadro.

²²⁹ M. Cometa, *Postfazione*, in G. Lukács, *Dostoevskij*, cit., pp. 141-142.

²³⁰ *L'Idiota* è la storia del principe Myškin, puro d'animo, che dopo aver dimorato per un po' di tempo in Europa, torna in Russia dove incontra tutta una serie di personaggi che faranno emergere le diverse caratteristiche dell'umano e con le quali il principe dovrà scontrarsi.

I due stavano camminando attraverso un corridoio costellato di quadri quando all'improvviso il principe si bloccò nella contemplazione meravigliosa e terribile allo stesso tempo²³¹ del quadro di Holbein e disse: «Questo quadro io l'ho già visto all'estero e non ho mai potuto dimenticarlo»²³² e poi alla domanda di Rogožin se credesse o no in Dio, il principe, dopo avergli farfugliato qualcosa, disse: «Questo quadro!...[...] questo quadro!... [...] Ma questo quadro può far perdere la fede!»²³³ A questo punto Rogožin gli rispose seriamente che, sì, la si portrebbe perdere. Allora il principe, che all'inizio sembrava non ne volesse più parlare, apparendo sconcertato, in un secondo momento riprese la questione raccontando a Rogožin che la settimana prima, in due sole giornate, aveva fatto quattro incontri diversi. Il primo incontro era stato con un uomo gentile, colto e cortese ma che però andava dicendo di essere ateo, di non credere in Dio; il secondo invece con un uomo estremamente credente ma che arrivò ad uccidere un suo amico per rubargli l'orologio; il terzo fu con un soldato che gli vendette Cristo²³⁴, gli vendette una croce facendogli credere che valesse di più di quanto in realtà fosse; l'ultimo fu con una donna felicissima perché la figlioletta le aveva sorriso per la prima volta e in quell'occasione il principe le chiese²³⁵ come mai fosse così felice e lei rispose: «Vedi, la gioia che prova una madre quando coglie il primo sorriso del suo bambino dev'essere proprio la stessa che prova Iddio ogni volta che, su dal cielo, vede un peccatore che gli rivolge una preghiera con tutto il suo cuore»²³⁶. E il principe allora concluse dicendo a Rogožin:

Questo mi disse quella donna del popolo, e quasi con queste precise parole, e questo pensiero così profondo, così giusto e autenticamente religioso, un pensiero in cui è contenuta tutta l'essenza del cristianesimo, e cioè tutta la concezione di Dio come di un padre amoroso, di un Dio che si compiace dell'uomo, così come un padre si compiace e prova gioia per suo figlio, questa è appunto l'idea essenziale di Cristo! Una semplice donna del popolo!

²³¹ In greco c'è una parola per esprimere la meraviglia e il terrore insieme: θαῦμα.

²³² F. Dostoevskij, *L'idiota*, a cura di G. Pacini, trad. it. G. Pacini, Universale economica Feltrinelli/classici, Milano 1998, p. 282.

²³³ *Ibidem*

²³⁴ Cfr., Ivi, p. 285.

²³⁵ Appare, ma è solo un'ipotesi, che qui Dostoevskij abbia voluto dare un sapore socratico all'affermazione e quindi alla stessa figura del principe, quando quest'ultimo dichiara: «Io allora avevo l'abitudine di fare domande a tutti». *Ibidem*

²³⁶ *Ibidem*

[...] l'essenziale è che è proprio questo che si coglie prima e più chiaramente di ogni altra cosa in un cuore russo, ecco la mia conclusione!²³⁷

«Cristo è la donna del popolo»; «l'essenziale è racchiuso in un cuore russo»: cosa sta a significare? Perché se il principe voleva arrivare a riflettere su quanto detto dalla donna del popolo parlò anche degli altri personaggi? E perché prima di questo ci si era soffermati sul quadro di Holbein in cui lo stesso principe aveva affermato che guardandolo si poteva perdere la fede? Come stanno insieme tutti questi elementi? Proviamo a ragionarci: nel mondo c'è la sofferenza inutile (il Cristo morto, l'amico ucciso), c'è la malvagità e la cupidigia dell'uomo (l'assassino e il soldato), ma c'è anche una donna che in mezzo a tutta questa sofferenza e a questo odore di morte è felice perché la sua bambina le ha sorriso per la prima volta. Nel *Cristo* di Holbein, che è tutto umano, non sembra ci sia niente di divino dal momento che appare un corpo ferito, martoriato, sanguinante, scheletrico, privo di vita, appunto, un corpo morto. «Un tempo abolito pesa su questo quadro, mentre l'ineluttabilità della morte cancella ogni promessa di progetto, di continuità o di resurrezione. [...], quale perdono, quale salvezza di fronte al nulla irrimediabile di questa carne senza vita, di questa solitudine assoluta nel quadro di Holbein?»²³⁸ Dov'è quindi la redenzione, dov'è la resurrezione della carne in questa vita vuota? In questo quadro, infatti, sembra che ci sia solo morte e disperazione. Ma è davvero così? Per il male che c'è nel mondo può sembrarlo, per le tragedie che avvengono continuamente, può sembrarlo, per le catastrofi che colpiscono gli uomini-Giobbe può sembrarlo. Ma sono proprio il sorriso di quella bimba e la felicità della madre in un mondo vuoto e privo di speranze che ci mostrano come in realtà ci sia uno spiraglio di luce e ci suggeriscono che forse Dio non ha abbandonato il mondo, non è in un altrove lontano da noi, ma è presente in terra, è in noi, è nella felicità di quella donna come nelle piaghe del mondo. E quindi ecco, forse, il significato del *Cristo morto* di Holbein e del dialogo tra Rogožin e Myškin: il senso nel non-senso, Dio presente tra noi, in terra.

C'è poi un altro elemento che abbiamo individuato poc'anzi in un'affermazione del principe e cioè che «l'essenza del cristianesimo è racchiusa in un cuore russo». Lukács a riguardo sembra essere pienamente d'accordo e infatti Michele Cometa nella

²³⁷ Ivi, pp. 285-286.

²³⁸ J. Kristeva, *Sole nero, Depressione e melanconia*, trad. it. A. Serra, Donzelli Editore, Roma 2013, pp. 157-158.

postfazione al *Manoscritto* scrive: «La spiritualità russa, basata sui principi della fratellanza e della compassione, costituiva per Lukács il principale antidoto alla logica della volontà di potenza che ben presto si sarebbe tradotta in espansionismo»²³⁹. Ecco quindi che vediamo il convergere dei pensieri dei due autori, di Lukács e di Dostoevskij. Il filosofo ungherese infatti vede nella comunione delle anime e nella fratellanza, appunto, che si crea tra gli uomini, la luce nelle tenebre perché «i dettami dell'anima del singolo possono essere immediatamente trasferiti a tutto il popolo»²⁴⁰. Per Lukács, infatti, Dostoevskij vuol dire altruismo, una pura forma di carità, esistere per e nell'altro, vuol dire abnegazione verso i propri simili e vivere perseguendo un destino di comunità, di fratellanza²⁴¹.

1.2. *L'io e l'altro: fratelli*

Cerchiamo ora di capire meglio questo concetto di fratellanza che per il momento ci siamo solo limitati ad accennare.

A pagina 24 del *Manoscritto* al paragrafo 8 Lukács riporta una serie di parole, di frasi in riferimento ai *Fratelli Karamazov*. I *Fratelli Karamazov* è un'opera sublime, un'opera oscura. I protagonisti sono quattro fratelli, nati da madri diverse ma dallo stesso padre cinico, lussurioso e senza scrupoli: il maggiore, Dmítrij, passionale, tempestoso e rude, Ivan, quello di mezzo, intellettuale, ateo, ardente, Aleksėj, il più piccolo, che potremmo definire *καλός και αγαθός*, bello e buono dentro e fuori e infine Smerdjakòv, servitore del padre, arrogante e misantropo, generato a seguito di una violenza a una mendicante. La storia gira attorno all'omicidio del padre, Fëdor Pávlovič, e a trovare il suo assassino, ma, forse, diremmo meglio che l'uccisione di Fëdor non è altro che il pretesto per intessere, esaminare e analizzare un insieme di argomenti, di temi che si pongono in contatto con la sfera umana e quella divina. E infatti le parole di Lukács, di cui abbiamo accennato sopra, vanno in questa direzione. Vari temi fondamentali emergono: «l'azione eroica immediata», il «mentire a se stessi», il concetto di «colpa russa»²⁴², la «via d'uscita dal peccato», «l'amore per il prossimo» e

²³⁹ M. Cometa, *Postfazione*, in G. Lukács, *Dostoevskij*, cit., p. 142.

²⁴⁰ Ivi, p. 144.

²⁴¹ Cfr., Ivi, p. 145.

²⁴² «*Colpa russa*: ognuno di noi è colpevole per tutti e per tutto il mondo, questo è

«l'isolamento»²⁴³. La cosa interessante è che tutti questi temi sono legati tra loro, andando ad esprimere un'unica idea. La fratellanza è un concetto centrale: essere fratello di un altro (fratellanza non di sangue ovviamente, s'intende) è essenziale affinché si crei un mondo nuovo²⁴⁴; il mondo attuale, infatti, è imbevuto dell'isolamento degli uomini. L'uomo, nel mondo di cui parla Dostoevskij, è solo, pensa esclusivamente a se stesso perché crede così di conoscersi meglio, di trovare se stesso e invece non ottiene altro che nascondersi agli altri e soprattutto a sé: una delle grandi verità che emergono dalle opere di Dostoevskij è proprio il riconoscere l'indissolubilità che c'è tra uomo e uomo²⁴⁵, e non coglierla equivale a tradire se stessi: l'altro uomo è un pezzo di me, è ciò attraverso cui riconosco chi sono, dove sono e perché, o più semplicemente, mi aiuta in questa conoscenza. Da qui l'idea di comunità: tutti gli uomini sono uniti tra di loro, ma attenzione: non sono uniti grazie alla comunità, sono uniti indipendentemente da essa; la comunità nasce quando si riconosce di essere fratelli l'un l'altro, quando si riconosce di essere legati all'altro. Per questo potremmo arrivare a dire che la comunità è necessariamente unita al concetto di fratellanza tra gli uomini perché la comunità è un qualcosa che, compreso il concetto di fratellanza, inevitabilmente affiora, si manifesta: la comunità è l'effetto, la causa è la conoscenza del legame tra gli uomini.

È per questo legame, per la nostra relazione con tutti gli uomini che troviamo il concetto di colpa e di responsabilità: ognuno è colpevole di ciò che accade al prossimo e

incontrovertibile – e non solo per via di un'universale colpa mondana, ma ogni singolo per tutti gli uomini della terra. Questa consapevolezza è il coronamento della vita». G. Lukács, *Dostoevskij*, cit., p. 24.

²⁴³ M. Cometa avvalorava queste tesi di Lukács, riportando in nota alcuni passi delle opere di Dostoevskij. Si riporta a titolo esemplificativo uno dei passi, che egli ha riportato, più emblematici tratto da *I fratelli Karamàzov*: «"Per rifare un mondo nuovo bisogna che gli uomini, psichicamente, si indirizzino su un'altra strada. Finché io non diventerò un fratello per tutti, la fratellanza non ci sarà [...]. Voi mi chiedete quando si avvererà. Si avvererà, ma prima deve finire il periodo dell'isolamento umano". " Che isolamento?" domando io. "Quello che ora regna dappertutto, e nel nostro secolonpiù che mai, perché ancora non è finito, ancora non è venuto il suo termine. Ora ognuno tende a separare la propria persona dagli altri più che può, ognuno vuol sentire in se stesso, da solo, la pienezza della vita, ma intanto, invece di questa pienezza, il risultato di tutti i suoi sforzi è un completo suicidio, perché, invece di arrivare a determinare la propria personalità in modo perfetto, si cade nell'isolamento assoluto. Nel nostro secolo infatti, gli uomini si sono tutti divisi in tante singole unità, ognuno si ficca nel proprio buco da solo, si allontana dagli altri, si nasconde e nasconde quello che ha..."». Ivi, pp. 96-97

²⁴⁴ Ci spiega P. Evdokimov: «Il *tu*, così come l'*io*, si rivelano soltanto muovendo dal *noi* che li precede entrambi, dall'interazione originaria delle coscienze; senza l'unità primordiale tutto questo sarebbe un'astrazione, un'entità oggettivata; ora, in questo *noi* è racchiuso interamente il mistero dell'essere e l'essenza dell'amore». P. Evdokimov, *Dostoevskij e il problema del male*, pres. di S. Givone, trad. it. E. Confaloni, Città Nuova Editrice, Roma 1995, p. 272.

²⁴⁵ «L'amore è unione e unità ed è creatore poiché costituisce un legame interiore che pone di fronte a me un essere nel quale riconosco un *tu* – amare significa andare nelle profondità dell'esistenza e scoprirvi il cuore di colui che diventa *te*». Ivi, p. 271.

viceversa e quindi siamo tutti responsabili di ogni nostro pensiero, di ogni nostra azione. C'è un passo illuminante su questo:

Ricorda soprattutto che non puoi essere giudice di nessuno. Perché non vi può essere sulla Terra nessuno che giudichi un criminale se prima non abbia riconosciuto di essere egli stesso un criminale come chi gli sta dinanzi, e di essere forse il maggior colpevole del delitto da questi commesso. Quando l'avrà compreso potrà anche diventare giudice. Per quanto assurdo possa apparire è proprio la verità. Perché, se io fossi giusto, forse non vi sarebbe neppure il criminale dinanzi a me. Se puoi farti carico del delitto del criminale che ti sta davanti e che hai giudicato in cuor tuo, fallo senza indugio, soffri per lui e lascialo andare senza biasimarlo²⁴⁶.

È per questo, è per la presa di consapevolezza di tale verità che Dmítrij, dopo essere stato arrestato e condannato per l'omicidio del padre, va in carcere, è lui il vero giudice di se stesso, e non coloro che avrebbero dovuto occuparsi di giustizia e che invece sbagliano perché lo condannano senza capire: potremmo chiamare quella dell'uno giustizia divina e quella degli altri giustizia terrena. La prima è 'divina', perché Dmítrij riesce a vedere 'in grande', è capace di vedere oltre se stesso, di vedere sé nella relazione con gli altri uomini e di capire che ciò che accade è anche colpa sua: è per questo motivo, per questa grande consapevolezza che accetta la condanna. Al contrario, la seconda, è 'terrena' perché rimane legata soltanto alle apparenze: gli investigatori infatti non si preoccupano minimamente di andare in profondità per scoprire quanto è accaduto. Le loro indagini, le loro domande, grondanti di pregiudizi, rimangono in superficie, nel facile mondo dell'opinione, della δόξα. Dmítrij, invece, fa un viaggio in se stesso sentendosi, in pieno, parte del mondo. Si condanna a seguito di un sogno: si ritrova a percorrere, in pieno inverno, in carrozza, una strada affollata di gente povera, il suo sguardo viene colpito dal lamento di un bambino affamato e infreddolito tra le braccia della madre più bianca di lui. A quella vista Mitja si domanda il perché della povertà di quel bambino, e non trovando risposta, si sente improvvisamente responsabile per lui; è quanto detto dallo *stàrets* Zošima: renditi responsabile! Ma cosa

²⁴⁶ F. Dostoevskij, *I fratelli Karamàzov*, a cura di I. Sibaldi, trad. it. N. Cigognini e P.C. Ramusino, Mondadori, Milano 1994, p. 336. Queste sono le parole dello *stàrets* Zosima che nel racconto sono state raccolte e riportate da Aleksėj Karamàzov.

vogliono davvero dire queste parole? Mitja dal canto suo è arrivato a questa verità, interpretandola nel senso che l'essere colpevoli implica l'essere condannati e quindi l'andare in galera. Alëša, da parte sua, interpreta tale verità in modo diverso, andando in profondità e non fermandosi alla pura e semplice lettera che essa esprime. Alëša, infatti, a servizio di padre Zosima, viene invitato dallo *stàrets* ad andare nel mondo, nella vita, a vivere la quotidianità. E alla fine dell'opera lo sentiamo dire ai bambini:

perché diventare cattivi, vero, signori? Saremo prima di tutto buoni, poi onesti e poi non ci dimenticheremo mai l'uno dell'altro. Lo ripeto ancora. Vi do la mia parola, signori, che non dimenticherò nessuno di voi; ricorderò, foss'anche tra trent'anni, ogni viso che ora mi sta guardando. [...] vi terrò tutti nel mio cuore e vi prego di tenermi nel vostro cuore!²⁴⁷

E poi «Ah, ragazzi, cari amici miei: non abbiate paura della vita! Come è bella la vita quando si fa qualcosa di buono e di vero!»²⁴⁸ I ragazzi, a cui si rivolge, facevano parte di una piccola combricola che in principio derideva Iljùša, il figlio di un capitano colpito dalla miseria e offeso da Dmítrij. Aleksėj riesce a conciliare i ragazzi tra loro, Iljùša, però, a causa della sua salute, muore. Ma è proprio questa morte a dare testimonianza dell'unione tra i giovani. E Alëša conserverà nel cuore i volti di tutti quei bambini che ha conosciuto e loro conserveranno il suo. Si ricorderanno gli uni degli altri, di come, grazie al bambino morto, insieme, siano riusciti a scoprire il legame che li univa e che soprattutto è nella vita, sebbene proprio in questa si trovino le più tragiche sofferenze, che mano a mano, piano piano, si mostra la verità.

Era esattamente questo ciò che serviva a Lukács, era questo ciò che egli cercava per il suo tempo. Egli infatti afferma che «è il tempo di Dostoevskij (per il problema della realtà che termina con l'isolamento)»²⁴⁹ e per questo individua nelle opere dell'autore russo una possibile via d'uscita dall'epoca della compiuta peccaminosità, il periodo del più freddo isolamento tra gli uomini:

Il regno di Dio in voi. La sostanza dell'anima (seconda etica) del mondo di Dostoevskij fa sì che lo stato dell'essere redenti sia dato come problema

²⁴⁷ Ivi, p. 804.

²⁴⁸ Ivi, p. 805.

²⁴⁹ G. Lukács, *Dostoevskij*, cit., p. 25.

della vita; in ogni altra opera ognuno cerca la propria anima – per questo il mondo empirico è sempre presente e insuperabile. In Dostoevskij esso è visibile solo come attraverso un velo: il suo mondo è il caos del solipsismo etico. Perciò: nostalgia di un perdono universale (perché allora il solipsismo sarebbe superato): si esperisce: solo un passo, solo un movimento – e il velo cade; e poiché questo è impossibile, si odia l'altro, oppure se stessi, a seconda di come si percepisce la causa. Molto forte Ippolit. Come visione del mondo positiva: il fratello morto dello starec Zošima²⁵⁰.

Cerchiamo di capire meglio cosa intende Lukács in questo passo.

Come abbiamo analizzato, essendo Dio tra gli uomini, la redenzione non avviene altrove, con la morte, ma avviene nella vita, per questo Lukács parla della redenzione in Dostoevskij come «problema della vita», ed è problema della vita perché è dato dalla sostanza dell'anima. Dio in terra, la fratellanza tra gli uomini, la conoscenza del legame tra gli uomini, la sostanza dell'anima, sono tutti temi che si intersecano tra loro e che vanno a confluire nel tema della conoscenza. Questo tema è collegato a quanto detto in precedenza. La conoscenza è inevitabilmente unita alla sostanza dell'anima: l'uomo cerca di conoscere se stesso ma non avendo tutte le relazioni davanti, non avendo immediatamente la verità e dovendola scoprire man mano e sebbene cerchi di fare il meglio, di essere giusto, tuttavia non può essere infallibile. È per questi motivi, forse, che Alëša si dimentica di suo fratello Dmítrij nel giorno più importante per lui, o che Dmítrij interpreta in un modo l'essere responsabili per tutti e Alëša in un altro, o che Ivan venga preso da follia, o che il principe nell'*Idiota* veda il senso nel non-senso, perché l'avere una grande consapevolezza, non implica che non si possa sbagliare. La conoscenza del senso, della verità, di Dio, proprio perché egli è tra noi e proprio per il fatto che lo scopriamo giorno dopo giorno attraverso i legami con gli altri, implica la possibilità dell'errore: essendo in un processo conosciamo diversi gradi di verità, ci possiamo fermare a quello più basso oppure andare oltre. Nel passo abbiamo visto che Lukács nomina il fratello dello *stàrets* Zošima e Ippolit. Rispettivamente nel primo si vede la presa di consapevolezza di un certo grado alto di verità²⁵¹, nel secondo, invece,

²⁵⁰ Ivi, pp. 28-29.

²⁵¹ Il fratello di padre Zosima morì in giovane età e dopo aver attraversato un periodo di arroganza e di odio per il mondo, ad un tratto divenne puro e riempì il suo cuore di un amore immenso per tutti gli esseri della terra.

notiamo che si è fermato prima.

Ippolit, diciottenne, tifico, dopo avere scritto una dichiarazione sul perché e sul come fosse arrivato alla conclusione di uccidersi, decide di leggerla a un gruppo di persone che un giorno si erano riunite a casa del principe. Cominciando a leggere, afferma di essere vissuto sei mesi con uno spasmodico desiderio di vivere e che, sebbene avesse la consapevolezza del suo stato, non riusciva a smettere di desiderare di vivere e si infuriava, gridava, si imbestialiva quando vedeva persone povere, affamate che si lamentavano tutto il giorno per la loro condizione e che non facevano niente per risollevarsi. E afferma:

Oh, come sognavo allora, come avrei desiderato, come bramavo con tutte le mie forze che mi buttassero per la strada e mi lasciassero completamente solo, senza una casa, senza lavoro, senza un pezzo di pane, senza né parenti né un solo conoscente in un'immensa città, affamato e battuto (tanto meglio!), ma sano, e allora gliel'avrei fatta vedere a tutti...²⁵²

È molto interessante questo punto perché Ippolit ha capito solo in parte cosa significhi davvero vivere nel mondo: tutti sono fortunati tranne lui, perché loro hanno almeno la salute. Ma questa non è la stessa cosa che potrebbe dire un povero, solo con altre parole? "Tutti sono fortunati tranne me perché loro hanno almeno i soldi". E così via. Ippolit si sofferma sul fatto che a lui manca poco tempo e gli altri invece ne hanno tanto, che lui è condannato a morire fra breve e gli altri no; ma è proprio così? Non siamo forse tutti condannati? Non dobbiamo morire prima o poi tutti quanti? Certo, c'è chi può sapere solo indicativamente il momento ma la sostanza non cambia: dobbiamo tutti morire. Tutti sanno che tocca a ognuno ma nessuno può sapere il momento preciso, neanche se decide di uccidersi. Lo si può sapere solo a grandi linee²⁵³.

Ippolit, quindi, si giustifica esattamente come tutti gli altri: il fatto di avere poco tempo può essere una giustificazione per non vivere? No, non può in alcun modo esserlo, a partire da quanto egli stesso aveva affermato poco prima e cioè che ogni momento e ogni cosa sono importanti e che non bisogna sprecare il tempo che ci è concesso: sia che sia un giorno o vent'anni, proprio perché è nella vita che trovi ciò che

²⁵² F. Dostoevskij, *L'idiota*, cit., p. 491.

²⁵³ Lo stesso Ippolit, infatti, tentò il suicidio ma per una dimenticanza o per la convinzione che i proiettili ci fossero ma così non era, alla fine non morì.

ti salva, che trovi la redenzione. È sempre quello il punto: trovando te stesso e il prossimo trovi inevitabilmente dio. E questo ce lo insegna il fratello dello *stàrets* Zošima, il quale a differenza di Ippolit non è rimasto alla superficie di quanto aveva visto, non è rimasto all'apparenza del fatto che la vita va vissuta fino in fondo ma è andato in profondità per scoprire tale verità.

Ippolit continua dicendo:

Colombo era felice non nel momento in cui scoprì l'America, bensì quando era in viaggio per scoprirla; potete star sicuri che il momento della sua massima felicità fu forse quando, proprio tre giorni prima della scoperta del Nuovo Mondo, l'equipaggio disperato si ribellò, e per poco non lo costrinse a volgere indietro, verso l'Europa, la prua del vascello! L'importante non era quel Nuovo Mondo, che magari poteva anche inabissarsi. Colombo infatti morì senza quasi averlo visto, e in pratica senza sapere che cosa aveva scoperto. L'importante sta nella vita, soltanto nella vita, nel processo della sua scoperta, in questo processo continuo e ininterrotto, e non nella scoperta stessa²⁵⁴!

Egli, quindi, ha compreso quanto importante sia la vita, proprio perché in questo passo afferma che è il processo, la chiave; ciò che andiamo cercando sta nel processo stesso; il problema, però, è che egli non cerca di analizzare, di approfondire quanto ha scoperto, quanto sta mostrando, si ferma prima. E possiamo proprio vedere come la sua dichiarazione non sia che un continuo "tira e molla", letteralmente, un continuo affermare e negare: fa un passo avanti e poi torna indietro.

Chi svaluta l'atto di carità individuale, per ciò stesso disconosce l'autentica natura dell'uomo e ne disprezza la dignità personale, [...] Ma l'organizzazione di una carità sociale e la questione della libertà personale costituiscono due problemi diversi e la soluzione dell'uno e dell'altro non si escludono a vicenda. La buona azione individuale rimarrà per sempre, giacché essa costituisce un'esigenza dell'individuo, una viva esigenza che ha

²⁵⁴ F. Dostoevskij, *L'idiota*, cit., p. 492.

origine dalla reciproca e diretta influenza di un individuo sull'altro²⁵⁵.

Ippolit comprende che fare il bene all'altro è qualcosa di naturale per l'uomo, è insito in lui, parla di 'esigenza', di un sentire che non rimane semplice stimolo quando lo si pensa a partire dall'indissolubilità del legame tra l'io e l'altro. Infatti, su questo, fa l'esempio di un vecchio generale che passava la vita tra i delinquenti del carcere, dava loro denaro, li ascoltava, li considerava tutti come uguali, parlava con tutti indistintamente. E poteva capitare che magari uno che aveva ucciso tantissime persone si ricordasse dopo anni di quel vecchio generale, che «in vent'anni non era riuscito a dimenticare»²⁵⁶. E continua dicendo:

Che ne può sapere lei, Bachmùtov, dell'importanza che può aver avuto quel contatto tra due personalità per la sorte di quell'uomo che aveva conosciuto il vecchio generale?... Infatti qui bisognerebbe tener conto di tutta una vita con tutte le sue ramificazioni, che a noi restano ignote. Il miglior giocatore di scacchi, il più lungimirante, può calcolare in anticipo soltanto poche mosse; di un giocatore francese, che era in grado di calcolarne dieci, si scrisse che era un fenomeno. Ma quante mosse ci sono in tutta una vita, e quante di esse ci rimangono ignote? Gettando il suo seme, compiendo un atto di carità, una buona azione, in qualsiasi forma o modo, lei dona una parte della sua personalità e ne riceve in cambio una parte di un'altra; entrate in reciproca comunione tra voi; se solo vi farà attenzione; lei si troverà arricchito di nuove conoscenze e delle scoperte più inattese²⁵⁷.

La vita di un uomo è fatta di relazioni continue con gli altri uomini, la natura, il mondo, lo Stato. La nostra vita si è appunto formata attraverso e in questa trama, in questo intreccio. È l'intreccio in cui si articola la totalità. E più relazioni si conoscono maggiore è la nostra comprensione di noi stessi e del mondo. Ippolit poi si focalizza a riflettere su un tipo di relazioni e quindi su un tipo di azioni: le azioni buone, caritatevoli per cui facendo il bene all'altro, faccio il bene a me stesso perché una parte dell'altro viene a me e una parte di me va all'altro. Viceversa se compio un'azione

²⁵⁵ Ivi, p. 501.

²⁵⁶ Ivi, p. 502.

²⁵⁷ Ivi, pp. 502-503.

malvagia è come se privassi l'altro di una parte di se stesso e quindi di conseguenza privo me stesso di una parte di me. Dietro il concetto di bene c'è l'idea di arricchire l'altro, di donargli qualcosa ma nel momento in cui dono qualcosa, allo stesso tempo ricevo qualcos'altro. Ma quando faccio violenza, compio il male, privo l'altro di qualcosa e di conseguenza, essendo legati, anch'io perdo qualcosa. Più do e più ricevo, più privo e più mi privo. Come posso fare del male a mio fratello? Non posso perché dietro c'è la conoscenza di un legame indissolubile con me. Per cui è chiaro, partendo da queste premesse, che se faccio del male a mio fratello faccio del male anche a me stesso. Ma quindi per il fare il male o il bene è necessario che conosca questo legame, queste relazioni, e più ne conosco più faccio del bene.

Quindi se da una parte Ippolit comprende l'importanza di fare il bene all'altro, d'altra parte però possiamo vedere come la sua comprensione rimanga parziale poiché all'improvviso pensa che se gli fosse venuto il desiderio di compiere un'azione grande e buona che però avesse richiesto tempo, e non solo due mesi, lui non avrebbe potuto farla, avrebbe dovuto rinnegarla, compiendone un'altra di minor valore. Fu così che a poco a poco, in una sera, si depositò velocemente la convinzione per cui la sua esistenza non serviva, potremmo spingerci a dire che non le attribuiva più alcun significato. E gli venne in mente a quel punto il quadro di Holbein a causa del quale si convinse del fatto che ci dovesse essere una forza oscura a cui tutto è sottomesso e che nemmeno Cristo, a considerare il quadro, era riuscito a vincere. Alla visione di Cristo morto, o forse diremmo meglio, di un uomo morto, tutte le speranze vengono inevitabilmente meno. E dopo tutte queste considerazioni, ci fu un ulteriore episodio che lo segnò. Ebbe un'allucinazione: vide Rogożyn nella sua stanza e dopo essersi informato e aver compreso che il vero Rogożyn non avrebbe mai potuto essere stato nella sua stanza al momento che presumeva lui, poiché la porta era rimasta sempre chiusa a chiave, l'estrema convinzione, come lui la chiama, divenne definitiva: il disgusto di essere totalmente nelle mani di questa forza oscura lo divorò a tal punto che non riconobbe alla sua vita niente che essa avrebbe potuto compiere. E l'idea che andare a guardare gli alberi di Pàvlovsk potesse alleviarlo faceva scaturire in lui l'effetto contrario:

Alleviarmi le ultime ore di vita? Possibile che non riescano a capire che, quanto più dimenticherò la mia situazione, quanto più mi abbandonerò a

questa estrema parvenza di vita e di amore [...] tanto più mi renderanno infelice? Che me ne faccio della vostra natura, del vostro parco di Pàvlovsk, delle vostre albe e dei vostri tramonti, del vostro cielo azzurro e dei vostri volti soddisfatti, quando tutto questo festoso banchetto, che non ha mai fine, ha cominciato con l'escludere me, e me soltanto, dal suo godimento? Che cosa può darmi tutta questa bellezza, quando io in ogni minuto, in ogni istante, devo – anzi sono costretto a – prender coscienza del fatto che perfino questo minuscolo moscerino, che adesso mi ronza attorno in un raggio di sole, anche lui è invitato al banchetto e prende parte al coro della vita, conosce in esso il suo posto, lo ama ed è felice, e io invece sono l'unico aborto che ne viene escluso, anche se finora non ho voluto ammetterlo unicamente per viltà?²⁵⁸

Ippolit, sebbene comprenda in parte la conoscenza delle relazioni e il fare il bene, tuttavia alla visione del Cristo morto non vede più la promessa di una resurrezione dopo la vita. E infatti egli è uno di quei personaggi che attende il dopo, e non ricerca quindi il senso nel non-senso come fanno altri. Scrive Di Giacomo che nelle opere di Dostoevskij: «il senso è cercato all'interno della realtà convenzionale, dove ancora sussiste l'attesa di apocalissi e resurrezioni»²⁵⁹.

1.3. *La rivolta, il Grande Inquisitore*

I Fratelli Karamàzov! È una tra le opere più illuminanti che siano uscite dalla brillante mente di Dostoevskij; un'opera immensa in cui vi sono miriadi di temi, di riflessioni e di pensieri ricchissimi. Ci sono due momenti a cui, in questa sede, vorremmo dare attenzione. Essi si trovano nel capitolo IV e nel capitolo V, del quinto libro, rispettivamente *La rivolta* e *Il Grande Inquisitore*.

Nel capitolo IV Ivan confessa ad Alëša il suo interrogativo su come sia possibile amare il prossimo poiché se, per esempio, ci troviamo di fronte a una persona agonizzante che ha ferite che emanano un odore rivoltante, proviamo ribrezzo per la sua

²⁵⁸ Ivi, pp. 510-511.

²⁵⁹ G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura, Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, cit., p.75.

sofferenza e non amore ma quasi odio. Alëša a quel punto gli risponde che secondo padre Zošima questo accade quando chi ama è ancora poco esperto dell'amore. Ma per Ivan l'uomo è una creatura crudele, più simile al diavolo che a Cristo e questo infatti, secondo lui, è dimostrato a partire dalla sofferenza dei bambini perché da quando l'uomo è al mondo sono state fatte le più turpi crudeltà a creature innocenti: i bambini sono senza peccato, non hanno colpa, non si sono ancora macchiati. E così Ivan comincia ad elencare una serie di episodi terribili e cruenti su quanto possa essere malvagio, cinico l'uomo e quanto possa nascondersi dietro le sue giustificazioni.

è proprio l'aria indifesa di queste creature a sedurre i carnefici, l'angelica fiducia del piccino che non sa dove rifugiarsi né a chi rivolgersi, a eccitare il sangue immondo del suo aguzzino. Certo, in ogni uomo, si cela una belva, la belva dell'ira, della lussuria eccitata dalle grida della vittima; la belva che non ha più freno, che si è sciolta dalla catena; la belva delle malattie contratte nei piaceri dissoluti: podagra, mal di fegato, eccetera²⁶⁰.

Racconta, quindi, al fratello di aver sentito di due genitori che frustavano a sangue la loro bambina, e la rinchiudevano tutta la notte nella latrina, al freddo, imbrattandole poi il viso con i suoi escrementi, e costringendola a mangiarli: «Tutto il sapere del mondo non vale le lacrime di quella bambina che invoca il "buon Dio"!»²⁶¹

Un altro episodio racconta invece di un bambino che ferì con un sasso la gamba di un cane che apparteneva a un generale importante, il quale quando scoprì chi era stato, strappò il bimbo dalle braccia della madre, lo rinchiuse per tutta la notte in una gattabuia e il giorno seguente lo fece spogliare, lo spaventò e aizzò i cani contro di lui che lo sbranarono davanti agli occhi della madre. A questo punto, dal momento che il generale restò impunito commettendo qualcosa per cui nessuno tremò, Ivan chiese ad Alëša se qualcuno avrebbe fatto bene a fucilarlo; Alëša, incredibilmente, rispose subito di sì, però, poi, pensandoci, disse di aver detto una sciocchezza e chiese al fratello perché lo stesse mettendo alla prova. Ivan, nel delirio, proseguì:

Oh, secondo la mia misera mente terrena, euclidea, so soltanto che la

²⁶⁰ F. Dostoevskij, *I fratelli Karamàzov*, cit., p. 253.

²⁶¹ *Ibidem*

sofferenza esiste, ma che non vi sono colpevoli, che ogni cosa deriva semplicemente e direttamente da un'altra, che tutto scorre e si equilibra, però non sono che scempiaggini euclidee, lo so bene, e non potrò mai rassegnarmi a vivere in base a esse! Che mi importa che non vi siano colpevoli e che io lo sappia: ho bisogno di una nemesi, altrimenti mi distruggerò. [...] Voglio esserci anch'io quando tutti sapranno finalmente perché tutto è andato così. Su questo desiderio si fondano tutte le religioni della Terra, e io credo. Però, i bambini: come la mettiamo con i bambini? È una questione che non so risolvere²⁶².

Ivan vedendo il non-senso del mondo attraverso la sofferenza dei bambini non riesce a dare un senso, e anche se egli desidera vedere la vendetta o la vera giustizia, nell'ipotesi in cui ci fossero, in ogni caso la sofferenza dei bambini non verrebbe vendicata, non ci sarebbe vendetta che possa reggere dal momento che l'azione è stata compiuta, il dolore è stato provato. Emerge così l'eroe luciferino che non accetta il mondo senza senso in cui si trova a vivere dal momento che in esso non riesce a scorgere alcun significato.

Ascolta: se tutti devono soffrire per riscattare con le loro sofferenze l'armonia eterna, che cosa c'entrano però i bambini? Dimmelo, per favore! Non si comprende assolutamente perché debbano soffrire anch'essi e riscattare l'armonia con le loro sofferenze. Perché mai sono serviti da materia e concime per l'armonia futura a vantaggio di chissà chi?²⁶³

Egli non vuole accettare che, se alla fine «quando tutti nel cielo e sottoterra si uniranno in un solo inno»²⁶⁴ e la madre del bambino abbraccerà il carnefice e tutti grideranno che il Signore è giusto, un giorno anche lui possa dire questo, perché, secondo lui, l'armonia del mondo non vale neanche una lacrima di un bambino. «Non voglio l'armonia, è per amore dell'umanità che non la voglio»²⁶⁵. Dopo che Alëša gli ricorda, però, che c'è un uomo che può riscattare tutti, il quale ha dato la sua vita e il suo

²⁶² Ivi, pp. 255-256.

²⁶³ Ivi, p. 256.

²⁶⁴ *Ibidem*

²⁶⁵ Ivi, p. 257.

sangue per noi, Ivan risponde di aver giusto un poema (scritto da lui) ideale per la loro conversazione. Il titolo del poema è *Il Grande Inquisitore*. La storia è ambientata in Spagna al tempo dell'Inquisizione «quando per la gloria di Dio, ogni giorno nel paese ardevano i roghi»²⁶⁶. E si racconta che il giorno dopo aver bruciato un centinaio di eretici scese di nuovo il Signore sulla terra, tutti lo riconobbero; egli compì dei miracoli fino a quando non venne visto anche dal cardinale Grande Inquisitore il quale comandò che venisse catturato e imprigionato. Dopo averlo rinchiuso, scese nelle prigioni per incontrarlo, e da qui ha inizio un lungo monologo del Grande Inquisitore contro Cristo.

È un racconto enigmatico, complesso, stupefacente; potremmo analizzarlo scrivendo pagine e pagine ma desideriamo, in questa sede, concentrarci solo su alcuni punti. L'elemento principale sul quale si basa tutta l'argomentazione è la libertà: cioè il Grande Inquisitore accusa Cristo di aver lasciato liberi gli uomini, questo, secondo lui, è stato il suo più grande errore dal momento che è per questa libertà che l'uomo ha compiuto i più atroci crimini²⁶⁷. A Cristo era stata data la possibilità di sottoporre gli uomini alla sua obbedienza: quando rimase quaranta giorni nel deserto quello che Ivan chiama «Lui» lo tentò, gli fece tre domande a cui Cristo avrebbe dovuto rispondere affermativamente, secondo il Grande Inquisitore, perché così l'uomo sarebbe stato salvato²⁶⁸. La prima richiedeva di trasformare le pietre in pani, ma Cristo rifiutò:

non volesti privare l'uomo della libertà e disdegnasti l'invito giacché, pensasti, quale libertà vi può mai essere se l'obbedienza la si compra con i pani? Tu obiettesti che non di solo pane vive l'uomo, ma sai tu, che in nome di questo pane terreno insorgerà contro di te lo spirito della Terra, e lotterà

²⁶⁶ Ivi, p. 260.

²⁶⁷ «Perduta la fede, il Grande Inquisitore ha compreso che un'enorme massa di uomini non ha la forza di sopportare il peso della libertà rivelata da Cristo. Il cammino della libertà è un cammino difficile, doloroso, tragico. Richiede dell'eroismo. È superiore alle forze di un essere così insignificante e meschino come l'uomo. Il Grande Inquisitore non crede in Dio, ma non crede neppure nell'uomo». N. Berdjajev, *La concezione di Dostoevskij*, trad. it. B. Del Re, Giulio Einaudi Editore, Milano 1977, p. 188.

²⁶⁸ Il punto però è che Cristo, rifiutando le tentazioni, aveva dato la possibilità all'uomo di andare oltre se stesso, consapevole del fatto che questo compito avrebbe richiesto delle grandi difficoltà; l'uomo però non è stato all'altezza del compito affidatogli: «L'uomo non supera la grande prova delle sue forze spirituali, della sua libertà spirituale, della sua vocazione a una vita superiore. Questa prova della sua forza, era l'espressione di un grande rispetto dell'uomo, il riconoscimento della sua natura spirituale superiore. Dall'uomo si esige molto, perché è chiamato a qualcosa di grande. Ma l'uomo rinuncia alla libertà cristiana, alla distinzione fra il bene e il male. [...] L'uomo non può sopportare il dolore suo e degli altri, e senza dolore la libertà è impossibile, è impossibile la conoscenza del bene e del male. Davanti all'uomo si pone il dilemma: libertà o felicità e benessere e assestamento della vita, libertà col dolore o felicità senza libertà». Ivi, p. 189.

con te, e ti vincerà, e tutti lo seguiranno esclamando: 'Chi è parò a questa bestia? Essa ci ha dato il fuoco prendendolo al cielo!' Sai che trascorreranno secoli e l'umanità proclamerà per bocca del suo sapere e della sua scienza che il delitto non esiste e che dunque non esiste il peccato, ma esistono soltanto gli affamati?²⁶⁹

E allora a quel punto, quando gli uomini affamati, chiederanno cibo sarà la Chiesa a darglielo, sottomettendoli: «Tu hai promesso loro il pane celeste ma, lo ribadisco: può esso competere, agli occhi dell'eternamente viziosa ed eternamente indegna razza umana, con quello terreno?»²⁷⁰ e soprattutto «che avverrà dei milioni e dei miliardi di esseri che non troveranno la forza di disdegnare il pane terreno per quello celeste?»²⁷¹ Accettare i pani secondo il Grande Inquisitore avrebbe significato dare risposta all'eterna domanda umana «a chi inchinarsi?»²⁷² La preoccupazione infatti non è solo quella di trovare qualcosa a cui credere ma soprattutto di trovare qualcosa «in cui tutti credano e che tutti venerino, ma tutti insieme, senza eccezione»²⁷³. Ecco qui il bisogno di comunità che emerge! Per esso l'uomo ha ucciso, annientato, sterminato! Mangiare un solo pane avrebbe significato guidare gli uomini verso un unico Dio.

La seconda tentazione, unita alla prima, era consistita nel chiedere a Cristo di buttarsi dal monte per sapere se davvero fosse il figlio di Dio, ma egli rifiutò. Siccome, però, l'uomo non può stare senza il miracolo, crea da sé nuovi miracoli, e nuovi dei da adorare, a cui credere, appunto. E così la Chiesa, secondo il Grande Inquisitore, è stata costretta, se 'voleva salvare l'uomo', a correggere l'opera di Cristo fondando quest'ultima sul miracolo, sul mistero e sull'autorità: per liberare l'umanità dal suo dono di libertà l'ha fatta schiava²⁷⁴. Per questo il Grande Inquisitore afferma che essi si sono rivolti a «Lui», e non sono più con Cristo. Infatti, l'ultima tentazione, che Cristo rifiutò e che era consistita nel mostrargli tutti i regni della terra con la loro magnificenza e nel

²⁶⁹ F. Dostoevskij, *I fratelli Karamàzov*, cit., p. 265.

²⁷⁰ Ivi, p. 266.

²⁷¹ *Ibidem*

²⁷² *Ibidem*

²⁷³ Ivi, pp. 266-267.

²⁷⁴ «In quelle tre tentazioni, prosegue l'Inquisitore, [...] è racchiuso il senso della storia dell'uomo. Che è debole, e non chiede che d'essere sfamato, e di prostrarsi di fronte a colui che ne soddisfa i bisogni. Perché caricare questo essere debole e servile – tanto debole e servile da non poter sostenere neppure la sua ribellione, che è quella di chi è disposto a inondare di sangue la terra ma per subito inservilirsi – del peso della libertà? Perché dare la libertà e insieme promettere, come ha fatto il Cristo, la redenzione, se la libertà è un tormento che confonde e disperà?» S. Givone, *Dostoevskij e la filosofia*, Editori Laterza, Roma-Bari 2006, p. 145.

prometterglieli se si fosse inchinato a «Lui», essi la accettarono: «noi accettammo da Lui Roma e la spada dei Cesari e dichiarammo di essere i soli re della Terra, gli unici, benché finora non siamo riusciti a portare a compimento la nostra opera»²⁷⁵. E continua il Grande Inquisitore affermando che così facendo arriverà il giorno in cui otterranno la felicità universale, che Cristo avrebbe già potuto elargire:

Però tu avresti potuto già allora prendere la spada dei Cesari. Perché respingesti quest'ultimo dono? Accettando questo terzo consiglio dello spirito potente tu avresti esaudito tutto ciò che l'uomo cerca sulla Terra, e cioè: chi venerare, a chi affidare la propria coscienza e in che modo infine riunirsi tutti in un unico formicaio comune e concorde, perché il bisogno di un'unione universale è il terzo e ultimo tormento degli uomini²⁷⁶.

Ci sarà solo una piccola schiera di uomini a conoscere il segreto e quindi ad essere infelici; e invece tutti gli altri, che questa piccola schiera sottometterà, saranno schiavi e felici di esserlo perché saranno guidati, come bambini, da coloro 'che sanno', che rimetteranno i loro peccati, le loro azioni e li libereranno dalla tragica sorte di decidere da sé.

Ciò che ti dico si avvererà e sorgerà il nostro regno. Ti ripeto che domani stesso tu vedrai questo docile gregge che al mio primo cenno si precipiterà ad attizzare i carboni ardenti del tuo rogo, sul quale ti farò bruciare perché sei venuto a disturbarci. Giacché se vi è qualcuno che più di tutti abbia meritato il nostro rogo, quello sei tu. Domani ti farò bruciare. *Dixi*²⁷⁷.

Alëša, agitatissimo, gridò che il poema di suo fratello era tutto un assurdo e che c'erano moltissimi elementi che non tornavano, che non si capivano, e che alla fine il

²⁷⁵ F. Dostoevskij, *I fratelli Karamàzov*, cit., pp. 270.

²⁷⁶ Ivi, p. 270.

²⁷⁷ Ivi, p. 273.

poema sembrava quasi un'esaltazione di Cristo²⁷⁸ e non una sua denigrazione²⁷⁹, che la schiera di uomini liberi al servizio dell'umanità sembravano nient'altro che persone bramosi di potere. E infine disse che essi non potevano credere in Dio e che questo lo portò a riflettere sul fatto che nemmeno suo fratello ci credeva. Ivan, infine, concluse il racconto con una scena enigmatica in cui Cristo baciò il Grande Inquisitore. Dichiarò, infine, che tutto è lecito e di temere per questo il giudizio di Alëša: aveva paura di essere rinnegato dal suo più caro fratello. Alëša, però, compiendo un «plagio letterario», si alzò e lo baciò sulle labbra come fece Cristo con il Grande Inquisitore. Ivan allora gli confidò che «per non perdere la voglia di vivere avrebbe pensato a lui, e questo gli bastava: «se vuoi considerala come una dichiarazione d'amore»²⁸⁰.

Da questa storia, allora, possiamo trarne che

l'insuperabilità della natura insensata è vista dall'esterno, da quel vecchio che, chiuso nella sua solitudine, si sente diverso dagli altri uomini dei quali, in quanto "eletto", deve "dirigere" la vita; in questo modo il Grande Inquisitore resta l'uomo della "prima etica", al quale è ignota la "seconda etica", quella della "vita vivente". E se le sue parole restano estranee al Cristo silenzioso, è perché quelle parole risuonano dall'esterno del mondo, mentre invece il silenzio del Cristo si fa sentire proprio all'interno di questo: è il Cristo che si allontana "tra gli oscuri meandri della città"²⁸¹.

Ivan è alla continua ricerca di sé e di Dio o meglio oscilla continuamente tra il credere e il non credere in Dio. Ivan desidera ardentemente l'amore tra gli uomini e la comunità tra di essi ma, per la sofferenza e il vuoto che prova e vede nel mondo, non riesce a trovare posto per i suoi desideri, che rimangono pure illusioni. Per Ivan c'è

²⁷⁸ Ci spiega infatti N. Berdjajev: «La libertà può essere trovata solo in Cristo. È stupefacente il metodo a cui ricorre Dostoevskij. Cristo tace tutto il tempo e rimane nell'ombra. L'idea religiosa positiva non trova un'espressione nella parola. La verità sulla libertà è ineffabile. Si può esprimere facilmente solo l'idea della costrizione. La verità sulla libertà si rivela soltanto in quanto è opposta alle idee del Grande Inquisitore, e risplende luminosa attraverso le obiezioni che le oppone il Grande Inquisitore. Questo tener celato in un velo Cristo e la Sua Verità è artisticamente di particolare efficacia. È il Grande Inquisitore che argomenta e si sforza di convincere. Ha a sua disposizione una forte logica, una forte volontà, protesa ad attuare un piano determinato. Ma la dolcezza di Cristo, il suo mite silenzio convincono e conquistano con più forza che tutta la forza delle argomentazioni del Grande Inquisitore». N. Berdjajev, *La concezione di Dostoevskij*, cit., pp. 187-188.

²⁷⁹ Cfr., F. Dostoevskij, *I fratelli Karamàzov*, p. 273.

²⁸⁰ Ivi, p. 277.

²⁸¹ G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura, Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, cit., p. 79.

unicamente il non senso nel mondo e forse la libertà di cui parla non è altro che l'accusa a Cristo di aver lasciato solo l'uomo e quindi di averlo abbandonato.

Gli atei russi "credono in dio"; essi esitano, come Ivan Karamazov, tra l'esistenza e la non esistenza di dio. In Ivan la ricerca di sé e quella di dio sono immediatamente legate al suo dubbio sulla possibilità dell'amore del prossimo e al fatto che "tutto è permesso". E, se lo starec Zosima proclama che gli atei e i materialisti sono "buoni", è per il fatto che essi rappresentano la negazione di Roma, dello Stato e della Chiesa: il rifiuto cioè del Grande Inquisitore. In questo senso l'ateismo può rappresentare il più alto grado di perfezione prima della fede²⁸².

È infatti interessante notare come per Ivan la sofferenza dei bambini sia un'ulteriore conferma del non-senso del mondo, mentre con Alëša vediamo che attraverso la sofferenza e la morte del bambino c'è stata la comprensione del legame profondo tra uomo e uomo e quindi una possibile risposta al senso²⁸³ che in realtà c'è nel mondo e una possibile strada per la redenzione in terra²⁸⁴.

²⁸² Ivi, p. 83.

²⁸³ È inoltre interessante notare l'interpretazione di Givone sulla vicinanza tra il nichilismo e il problema di Dio, quest'ultimo inteso attraverso la sua affermazione e la sua negazione: il senso che c'è e il senso che manca; egli infatti afferma che per Dostoevskij questi due concetti sono molto stretti: «Come una risacca che non sappia liberarsi del proprio relitto se non sospingendolo al di là della sua portata, così il nichilismo con il problema di Dio. Il nichilismo e il problema di Dio sono, per Dostoevskij, strettamente legati. Il nichilismo, anzi, non è che la soluzione del problema di Dio in senso negativo; il nichilismo non è che la negazione di Dio, cioè la negazione del senso ultimo, che è poi, *tout-court*, la negazione del senso. Ma per far questo il nichilismo è costretto a pensare Dio metafisicamente, ossia come fondamento, ragione del mondo, totalità inclusiva e conclusiva. Col che è il nichilismo a rivelare la sua dipendenza dalla metafisica, il suo muoversi ancora all'interno di essa, là dove il problema di Dio che si affaccia dall'al di là della metafisica – come per esempio attraverso le parole di Alëša – mette inevitabilmente in crisi il nichilismo stesso e la sua effettiva, ma solo sul piano metafisico, non oltrepassabilità». S. Givone, *Dostoevskij e la filosofia*, cit., p. 149.

²⁸⁴ M. Cometa in nota riporta dei passi dal Vangelo di Matteo e dal Vangelo di Luca: «In quel tempo si avvicinarono a Gesù i discepoli per dirgli: “Chi è dunque più grande nel Regno dei cieli?”. Egli, chiamato a sé un fanciullo, lo pose in mezzo a loro e disse: “In verità vi dico: se non vi convertirete e diventerete come i fanciulli, non entrerete nel Regno dei cieli. Chi dunque si farà piccolo come questo fanciullo, questi sarà il più grande nel Regno dei cieli. Se uno accoglie un solo fanciullo come questo nel mio nome, accoglie me”. (Mt 18, 1-6); «In verità vi dico: Chi non accoglie il Regno di Dio come un fanciullo, non vi entrerà». (Lc 18, 17)». G. Lukács, *Dostoevskij*, cit., p. 119.

CAPITOLO 2.

IL MIRACOLO DELLA RELAZIONE

Questo secondo capitolo si è pensato di dividerlo in tre paragrafi: l'uomo, l'altro e il bene, il male, la libertà, perché essendo in rapporto tra loro, ciascuno è contenuto nell'altro: l'uomo per sua natura²⁸⁵ non può stare senza l'altro e solo conoscendo questa indissolubile relazione può fare il bene. È in questo processo che scopre Dio; l'assoluto, il senso, l'armonia, gli si manifestano in questo viaggio.

Le viscere dell'uomo diventano l'interesse di Dostoevskij, la sua ossessione; è l'intimità che vuole mettere a nudo, non semplicemente per ricamarci una descrizione quanto piuttosto per imbastire un cammino di conoscenza. Dostoevskij spoglia l'essere umano da tutte le sue apparenze per studiarne le voragini, perché l'oggetto della sua attrazione è il destino dell'uomo²⁸⁶. Ma più si incammina nell'angosciante ignoto dell'umano e più si rende conto della vicinanza che c'è tra gli individui: un vincolo eterno li unisce, e più essi tentano di stare soli, più si ritrovano inconsapevolmente bisognosi del prossimo e meno comprendono di sé e del mondo. È come se gli uomini tra loro fossero legati con delle molle e più le tirano per allontanarsi e più si approssimano agli altri rimanendo terribilmente scossi da quel lancio. Ecco, quindi, che nei «conflitti e mutui rapporti degli uomini si risolve il mistero dell'uomo, nel suo cammino si esprime un'idea universale»²⁸⁷. Infatti, il senso delle cose che l'uomo ricerca per sua propria essenza si manifesta nella strada della conoscenza, che illumina ma che, allo stesso tempo, fa soffrire.

L'opera di Dostoevskij «non rimane alla superficie della terra e alla superficie della propria anima. La vita spirituale è resa all'uomo, ma dal profondo, dall'interno, attraverso le tenebre, attraverso il purgatorio e l'inferno»²⁸⁸.

²⁸⁵ «[...] l'uomo per natura è un essere socievole» Aristotele, *Politica*, trad. R. Laurenti, in *Aristotele opere*, I classici Mondadori, Milano 2008, vol. II, p. 478.

²⁸⁶ Cfr., N. Berdjajev, *La concezione di Dostoevskij*, cit., pp. 28-29.

²⁸⁷ Ivi, p. 28.

²⁸⁸ Ivi, pp.49-50.

2.1. *L'uomo*

L'uomo. Da quando il pensiero ha avuto uno sviluppo è stato il nostro più grande problema: siamo stati il nostro più grande pensiero e la più grande preoccupazione.

L'uomo, anch'egli un animale, ma profondamente diverso da tutti gli altri, nasce nudo, senza pelliccia²⁸⁹, bisognoso d'aiuto, nasce solo ma legato ad altri. La sua vita, la nostra vita è colma di contraddizioni. È quello che rincorre una passione ma che per paura di non farcela preferisce abbandonarla prima di un possibile fallimento e per tutta una vita una parte di lui rimarrà chiusa in quel sogno; è colui che fa la guerra a suo fratello, che lo uccide per denaro, per potere, per qualcosa che pensa essere più importante dell'amore. Ciascun individuo ha qualcosa di diverso e allo stesso tempo qualcosa di simile rispetto agli altri: ci sono uomini malvagi, ce ne sono altri misericordiosi, ci sono i ricchi e i poveri, quelli che non hanno cibo e che quindi non badano al pensiero perché prima devono poter sopravvivere; ci sono coloro che si spaccano la schiena giorno dopo giorno facendo un lavoro ingrato; ci sono quelli che lottano per un ideale senza mai raggiungerlo. E a proposito delle contraddizioni che spesso ci troviamo a vivere, vengono alla mente dei versi celeberrimi di un grande poeta latino, Catullo, nei quali egli racconta di se stesso e di un periodo della sua vita in cui allo stesso tempo amava e odiava Lesbia, la donna che lo aveva lasciato. Due pensieri, due sentimenti contraddittori sono ciò che prova, come egli stesso afferma, senza riuscire a dare e darsi una spiegazione per tale croce: l'odio da una parte, l'amore dall'altra e in mezzo la loro origine, Catullo.

Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris.

*Nescio, sed fieri sentio et excrucior*²⁹⁰.

²⁸⁹ «Tum porro puer, ut saevis proiectus ab undis/ navita, nudus humi iacet, infans, indigus omni/vitali auxilio, cum primum in luminis oras/ nixibus ex alvo matris natura profudit./ vagituque locum lugubri complet, ut aequumst/ cui tantum in vita restet transire malorum». Si propone una traduzione personale del passo: «Come il marinaio, gettato a riva dalle onde feroci, sbalza nudo a terra, così il neonato, senza parola, bisognoso di tutti gli aiuti vitali, non appena, nelle regioni della luce, la natura l'abbia spinto fuori per il parto dal ventre materno, colma il luogo di lugubri vagiti, uguagliando colui che nella vita resiste al passare dei tanti mali». Lucrezio, *La natura delle cose*, 6 voll., testo latino a fronte, trad. it. L. Canali, BUR Rizzoli, I classici del pensiero greco e latino, Milano 2009, vol. VI, vv. 222-227, pp. 18-19.

²⁹⁰ P. Fedeli, *Poesia d'amore latina. Catullo*, testo latino a fronte, trad. it. G. Paduano, Mondadori, I classici del pensiero, Milano, 2007, (*Carme 85*), pp. 134-135. Si propone una traduzione personale del passo: «Odio e amo. Forse mi chiedi come possa fare ciò. Non so, ma sento che così accade e sono tormentato».

L'uomo, quindi, è tante cose messe insieme e ciascuno di noi non è un solo aggettivo; immaginiamoci per un momento il cielo di notte, non ha una sola stella ma migliaia e così noi, non abbiamo solo una qualità o un difetto ma molti di più. Quando allora diciamo che Dostoevskij ci ha aiutato a capire meglio l'uomo è perché egli ha scavato non solo dentro se stesso ma anche dentro il suo prossimo. Come l'astronomo studia le stelle così Dostoevskij ha analizzato le diverse sfumature dell'uomo nella relazione con gli altri uomini: ha vissuto sulla sua pelle la povertà di un altro e in rapporto ad essa, le sue preoccupazioni, i suoi sentimenti; è entrato nel vuoto provocato da pensieri in contraddizione tra loro; ha studiato nella coscienza la nobiltà e la miseria umana. Un esempio in questo senso è sicuramente l'uomo del sottosuolo.

Dostoevskij in quest'opera, *Ricordi dal sottosuolo*, attua un viaggio di conoscenza attraverso l'animo umano: il protagonista è un uomo che, come ci dice Pacini, ha una fede frenata da un universo in cui tutto è calcolabile e che si sente schiacciato a tal punto da non riuscire più a trovare quell'Assoluto che potrebbe dargli la salvezza. Così si incarcera da sé nella solitudine più tetra e fredda:

L'uomo del sottosuolo è anzitutto un uomo che soffre e che vede la sua sofferenza come irrimediabile perché dovunque troverà il "due più due fa quattro" a sbarrargli l'accesso a ogni fede, a ogni ideale per cui vivere e impegnarsi, a ogni possibilità di dare un senso alla sua vita. E, proprio perché soffre irrimediabilmente, egli odia e si è rinchiuso nel sottosuolo, questo microcosmo fatto di sentimenti malvagi e meschini, di odio contro tutti coloro che si adagiano così comodamente nell'universo "razionalistico" e contribuiscono a renderlo così impenetrabile e inattaccabile, perché fondato su certezze così salde e così universalmente accettate²⁹¹.

Ciò a cui qui Dostoevskij presta attenzione è il decadere di un uomo nella solitudine, nella disperazione e nell'ignoranza: solo attraverso l'altro conosco davvero me stesso ma se rifiuto il legame che inevitabilmente ho con il mio prossimo allora non mi rimane altro che morire nell'angoscia. L'uomo del sottosuolo è imbevuto di pregiudizi; è paranoico perché crede che tutti ce l'abbiano con lui, in ognuno vede

²⁹¹ G. Pacini, *Introduzione*, in F. Dostoevskij, *Ricordi dal sottosuolo*, trad. it. G. Pacini, intr. G. Pacini, Feltrinelli, Milano 2014, p. 10.

qualcosa che lo ripugna perché quelle poche volte che gli è capitato di socializzare è stato deriso o non preso in considerazione. Il problema è che lui riversa negli altri ciò che ha trovato scavando in se stesso, cioè le altre persone sono lo specchio della sua anima: pensa che tutti lo odino, che non lo prendano sul serio ma perché è lui per primo che non sopporta le altre persone e se stesso; infatti le prime cose che dice sono: «Sono un uomo malato... sono un uomo cattivo. Un uomo che non ha nulla di attraente»²⁹². Tutto ciò che emerge dal suo intimo è una terribile ripugnanza verso se stesso e gli altri. Egli afferma che sono gli altri che non lo vogliono, che non gradiscono la sua presenza ma è lui il primo a non volerla. Egli ha posto una distanza incolmabile tra se stesso e gli altri e a causa di questa non riuscirà a capire né a capirsi davvero. Dall'inizio alla fine c'è una continua tensione tra una parte di lui che in qualche modo sembra percepire i suoi errori e l'altra che però non riesce a uscire dalle sue abitudini, dalla facilità di pensiero: se per tutta la vita un uomo considera gli altri in un certo modo per cambiare idea deve mettere in discussione tutto ciò che pensa di essere o meglio tutto ciò che fino a quel momento pensava di essere e c'è chi ha la forza di farlo e chi no.

I sentimenti che egli prova, che sempre ha provato sono «di concorrenza, di odio, di aspirazione al dominio e alla sopraffazione. Sono appunto questi i sentimenti che lo ispirano e lo guidano»²⁹³ nel corso della sua vita, nelle esperienze che fa. Con tutti coloro che incontra

l'uomo del sottosuolo si comporta allo stesso modo e appare guidato dagli stessi sentimenti. Spesso è l'angoscia originata dalla solitudine che lo obbliga a uscire dal suo buco e a fare un tentativo per stabilire un rapporto qualsiasi, ma il risultato è sempre lo stesso: lo scontro e l'inevitabile sconfitta²⁹⁴.

La sconfitta, il fatto di sentirsi continuamente un perdente è inevitabile: ma perché perdente? Perché ciò che perde è il suo prossimo, la sua sconfitta è data dall'ignoranza, cioè dall'ignorare il legame che lo tiene insieme alle altre persone e che egli stesso in qualche modo percepisce perché sente alle volte (quelle poche volte in cui ha tentato di stare nel mondo) il bisogno di non essere solo. Tale necessità è Sofocle nel *Filottete* che

²⁹² F. Dostoevskij, *Ricordi dal sottosuolo*, cit., p. 23.

²⁹³ G. Pacini, *Introduzione*, in F. Dostoevskij, *Ricordi dal sottosuolo*, p. 13.

²⁹⁴ *Ibidem*

ce la insegna: la necessità di stare con gli altri, e così la scoperta della nostra natura di uomini: quando Filottete dopo anni di putrida solitudine perché abbandonato in un'isola deserta, sente pronunciare la parola da un greco, viene catapultato in un'estasi e contempla chi l'ha pronunciata:

Filottete: Stranieri! Chi siete voi che approdaste per nave a questa terra importuosa e deserta? Da che patria o stirpe dovrei dirvi discesi? L'aspetto delle vostre vesti è quello della Grecia a me carissima, ma vorrei sentire la vostra voce. Non rimanete esitanti e turbati, per timore del mio aspetto selvaggio, ma siate mossi a pietà per un uomo infelice, così solo, abbandonato, senza il conforto di un amico. Parlate, se venite come amici, ad uno sventurato che vi invoca. Rispondete, dunque. Non è giusto che mi neghiate questo, né che io lo neghi a voi.

Neottolemo: Ebbene, straniero, sappi prima di tutto, poiché tu lo desideri, che siamo greci.

Filottete: O suono dolcissimo! O gioia di sentirsi rivolgere la parola, dopo tanto tempo, da un uomo come te! E quale, figlio mio, quale necessità ti spinse a questa terra, ti fece approdare qui? Quale intento? Quale dei venti, caro a me sopra ogni altro? Dimmi ogni cosa, perché io sappia chi sei²⁹⁵.

Nei *Ricordi dal sottosuolo* «Dostoevskij ha individuato e descritto il nemico da combattere: quel sottosuolo che è la quintessenza di ciò che chiude l'uomo nel cerchio dell'odio e della lotta, che lo fa arroccare su se stesso condannandolo a macerarsi nella solitudine e nella disperazione»²⁹⁶.

Ci fu un momento decisivo nella vita del protagonista e fu l'incontro con una prostituta di nome Liza. Un momento decisivo perché grazie a lei egli avrebbe potuto riscattarsi, e invece ripiombò nei suoi malvagi sentimenti e nel suo egoismo: «Liza, che io avevo offeso e schiacciato, aveva compreso molto di più di quel che io mi fossi immaginato. Di tutto quel che avevo detto lei aveva compreso ciò che una donna capisce sempre prima di ogni altra cosa, se ama veramente, e cioè che io ero

²⁹⁵ Sofocle, *Filottete*, in Sofocle, *Trachinie, Filottete*, trad. it. M.P. Pattoni, intr. V. Di Benedetto, BUR classici greci e latini, Milano 2004, p. 191.

²⁹⁶ G. Pacini, *Introduzione*, in F. Dostoevskij, *Ricordi dal sottosuolo*, cit., p. 16.

infelice»²⁹⁷. Liza, dopo che il protagonista le raccontò come si sentiva, a un tratto fu colta da un impeto e si tuffò tra le sue braccia in un pianto diritto e lui fece altrettanto. Mentre piangeva, però, l'uomo del sottosuolo pensava che sarebbe stato difficile guardare Liza negli occhi, dal momento che dopo essersi abbracciati egli si stese sul divano con la testa contro un cuscino e per questo provava vergogna. Così, tra questi pensieri, gliene venne uno per cui ritenne che per come si erano svolti i fatti era Liza ora ad avere il controllo, ad essere lei l'eroina e lui l'umiliato. Questi erano i pregiudizi dell'uomo del sottosuolo che si è rivelato incapace di oltrepassarli; secondo lui esiste una sola logica: chi offende e chi è offeso, chi ha il potere e chi è sottomesso, e niente può essere al di fuori di questo. Essendo un uomo, ha sentito qualcosa che gli apparteneva, ha sentito la vicinanza disinteressata di un suo simile, un semplice abbraccio volto esclusivamente a consolarlo, a fargli sapere che su qualcuno egli poteva contare, che non era da solo in quel mondo freddo e calcolatore. L'aprirsi del protagonista verso la donna, dire sinceramente ciò che era, ciò che si sentiva, ha permesso a Liza di capirlo oltre se stesso ed è stato l'unico momento in cui lui si è sentito vivo: l'istante in cui davvero ha provato cosa voleva dire essere uomo. Ma per tutto il suo vissuto, per tutte le sue credenze, pregiudizi, tradizioni, angosce non è riuscito a vincere i suoi demoni: sopravvivere risultava molto più facile che vivere davvero.

Sono pericolosi i mondi che ci costruiamo, i castelli mentali in cui entriamo a vivere per paura della vita, ci sembrano così sicuri, ci rassicurano così tanto che poi rischiamo di non uscirne più. È il sottosuolo di ognuno di noi, quello che ha messo in scena Dostoevskij, in cui lottiamo contro noi stessi, facciamo a botte con le nostre paure, ci inventiamo nuove credenze, qualcosa per cui avere fede, afferriamo con una forza malata i pregiudizi perché ci fanno sopravvivere facilmente, e preferiamo soffrire per questi piuttosto che per la verità. Stare tra le braccia di un altro che ha capito più di noi quella parte che nascondiamo a tutti persino a noi stessi, ci rende fortemente vulnerabili, ci sentiamo in qualche modo perduti, nudi di fronte a lui e se non cogliamo la forza che ci vince non per renderci sottomessi (come pensava l'uomo del sottosuolo), ma per farci vedere come siamo davvero, quella forza che ci costringe a guardarci insieme al lui/lei che ci ha salvato, allora, forse, saremo perduti.

Chi siamo noi? Qual è la nostra natura? Chi sei tu, uomo?

²⁹⁷ F. Dostoevskij, *Ricordi dal sottosuolo*, pp. 135-136.

Sei quello che ha costruito sotto il sole africano, a colpi di frusta, tra sangue, morte e polvere le piramidi più potenti al mondo; sei quello che all'ombra della tuo regno, tra l'aria spostata da uno schiavo, cibo ricco e morbidi cuscini ordinavi quelle schiaccianti magnifiche costruzioni; sei il generale che ha condotto eserciti alla morte e alla vittoria insieme; sei il soldato che ha deciso di essere comandato, e che si è visto uccidere suo fratello che aveva solo «la divisa di un altro colore»²⁹⁸; quello che ha scoperto nuovi mondi, che ha sottomesso popoli diversi; lo schiavo che puliva gli escrementi del padrone e il padrone che con una parola uccideva milioni di vite; sei quello che ha dato la vita per un altro uomo, quello che ha salvato milioni di vite e quello che ha dipinto, scritto, amato il nostro essere.

E tutti costoro, ognuno di noi, in quello che fa, prova spesso sentimenti contrastanti.

Vengono alla mente le parole di Eraclito del *frammento 32* non c'è guerra senza pace²⁹⁹, quelle del *frammento 35* il riposo è più dolce dopo una pesante fatica³⁰⁰, e infine quelle del *frammento 24* l'uomo stesso sembra essere un'armonia di contrari³⁰¹. Desidera il male ma una parte di lui rimarrà sempre buona, o quando compie il bene rimane allo stesso tempo qualcosa che gli sfugge e per cui si troverà nella codizione di fare il male.

La labilità dell'uomo è compagna con la fragilità dei fiori; la solitudine è provata fin dal primo grido: il ventre che lo proteggeva, in cui si sentiva al sicuro a un tratto non c'è più, eppure è stato lui a voler uscire, a sentir stretto quel nido; nel ventre di donna era assente la solitudine, ma una volta fuori si sente irrimediabilmente solo ed è una sensazione che proverà per tutta la vita, ma insieme a questa, inevitabilmente, proverà anche il bisogno dell'altro.

Dostoevskij nella sua opera ha parlato dei tanti tipi diversi di uomo, del matto, dell'isterica, del povero, del ricco, del santo ma ha parlato anche delle contraddizioni che ingabbiano l'uomo. La sua corazza è come la pelle di un rinoceronte, i suoi sogni sono alti quanto le costellazioni, la sua sete di conoscenza è potente come la sete di un arabo nel deserto, ma il suo intimo è nascosto più del sole nella nebbia, tutti ciechi di

²⁹⁸ F. De André, *Parole, I testi di tutte le canzoni*, Repubblica l'Espresso, Milano 2009, p. 43.

²⁹⁹ Cfr., Eraclito, *I frammenti e le testimonianze*, a cura di C. Diano e G. Serra, Fondazione Lorenzo Valla Arnoldo Mondadori Editore, Arti Grafiche delle Venezie di Vicenza 1980, p. 19.

³⁰⁰ Cfr., Ivi, p. 21.

³⁰¹ Cfr., Ivi, p. 17.

fronte al nostro sé, così introvabile, così timoroso. Pensiamo di sapere tanto di noi ma il nostro più grande peccato è che non vogliamo farci trovare dal nostro altro, dal nostro prossimo, forse il trauma alla nascita è stato talmente potente che non vogliamo più sentirci vulnerabili e quindi ci costruiamo una muraglia intorno a noi dentro la quale pensiamo di essere protetti come lo eravamo prima di vedere il sole. Ma ci dimentichiamo, nella nostra ignoranza, che è solo in quella vulnerabilità che forse capiamo davvero chi siamo; perché è nel momento in cui ci affidiamo all'altro, è solo quando pensiamo di essere nella solitudine più nera che scorgiamo di essere legati agli altri, è così che possiamo sentirci di nuovo amati, buttando giù i muri innalzati per una protezione solo illusoria.

Il problema è che per quella solitudine ma, allo stesso tempo, per quel bisogno dell'altro, l'uomo ha tinto di sangue il mondo. È incredibile i viaggi che fa Dostoevskij nei suoi personaggi perché li analizza tutti e, non solo tira fuori le loro contrastanti emozioni, i loro pensieri, ma anche fa vibrare insieme le loro coscienze.

L'uomo è corpo e anima insieme, e sono entrambi infiniti: muscoli, sangue, arterie, cellule, atomi e pensieri sono più delle stelle in cielo. Siamo soli ma anche insieme ad altri, siamo egoisti ma del prossimo non possiamo farne a meno, ci isoliamo ma allo stesso tempo abbiamo bisogno ogni tanto di un contatto con un vicino; a volte ci obbligano a stare soli (Filottete) altre volte ci obblighiamo all'isolamento (l'uomo del sottosuolo).

Siamo continuamente combattuti, la nostra anima ha lo spirito di Marte, ma la redenzione, l'armonia non la possiamo che ottenere se non nel processo stesso del nostro esistere. Più cerco di conoscere me stesso in comunione con l'altro e più tendo a quella armonia, al senso, all'assoluto. Del tutto ogni singolo può vederne una parte, e il resto? Come fa a vederlo se non c'è un altro che lo aiuta a vedere la sua parte e un altro un'altra e così via? «L'immagine dell'esistenza divina, in cui il principio della pluralità e quello dell'unicità si fondono, è proiettata nel mondo. La personalità si trova e arriva a sviluppare le proprie potenzialità solo quando il suo destino incontra quello dell'umanità intera»³⁰². E questo ovviamente non è un discorso da fare solo con ciò che è esterno a noi ma anche, e forse soprattutto, con ciò che sta dentro di noi. Ricordiamo quanto abbiamo detto sull'uomo del sottosuolo: egli si era spaventato perché sapeva che Liza aveva capito più lei di lui riguardo se stesso. Liza era riuscita, per amore, a farsi una

³⁰² P. Evdokimov, *Dostoevskij e il problema del male*, cit., p. 100.

fessura tra quelle mura che il protagonista aveva innalzato; per questo egli si era impaurito, si era sentito violato e avendo vissuto tutta una vita chiuso in se stesso non era riuscito a cogliere la mano che Liza gli offriva, sprofondando una volta per sempre nel suo abisso.

Capita, capita spesso, capita ogni giorno, che ci siano uomini che precipitano nelle loro paure, nei burroni delle loro angosce per svariati motivi: perché non vogliono aiuto da nessuno, perché a volte si perdono le speranze per aiutarli, perché non si conosce abbastanza, perché non c'è abbastanza aiuto, dal momento che se tutti si crogiolano nel loro egoismo nessuno può esserci e ciò che sentiamo è soltanto il vuoto. È così che si accusa Dio di essersene andato, di averci abbandonato quando in realtà i primi a voltarci le spalle siamo noi stessi perché non vogliamo imparare a conoscerci. Incolpiamo tutti tranne noi stessi, e l'unica cosa che ci manca davvero è la nostra dignità, la nostra umanità³⁰³.

Tendere la mano e farsela afferrare sembra essere un problema difficile, così come lo è riconoscere di avere un legame con l'altro.

Qualsiasi azione compiamo, qualsiasi esperienza viviamo, la affrontiamo spesso con una miriade di pensieri e di azioni che si accavallano tra loro, e un pensiero provoca una determinata emozione ma poi scatta il pensiero successivo che ne provoca una in netto contrasto con la precedente e così la coscienza fa guerra con se stessa e cambia bandiera a seconda del pensiero, dell'ambiente, delle circostanze e della prospettiva in cui si trova. Siamo tanti pensieri, emozioni e sentimenti messi insieme e siamo parti dell'Assoluto in relazione tra loro:

L'uomo è la parte di un tutto ed è una persona, cioè un principio libero, cui è rivolto un appello, e grazie alla sua libertà il significato del Tutto trova definizione muovendo dal significato personale che consiste precisamente nel trovarsi e nel riconoscersi liberamente come una cellula organica dell'unitotalità vivente³⁰⁴.

Ma l'idea del "siamo tutti fratelli", per l'opinione in generale, è solo "in paradiso"

³⁰³ Non a caso, forse, il termine umanità unisce da una parte la compassione, la vicinanza con il prossimo, dall'altra il termine uomo; per questo, potremmo vedere questa parola come l'unione dell'io e del tu, di entrambi i concetti in relazione tra loro.

³⁰⁴ P. Evdokimov, *Dostoevskij e il problema del male*, cit., p. 101.

che si può realizzare e che quindi viene vista come qualcosa di ameno: solo in un mondo incantato, dove ci sono fiori ovunque, la gente si sorride, la fame non esiste e non ci sono ambizioni di nessun tipo è possibile che si realizzi questa idea, perché nel mondo attuale non potrà mai essere realizzata: l'uomo è egoista, opportunista, pensa al bene personale, la giustizia è in mano ai criminali, si vive con superficialità.

E allora accade che egoismo e solitudine conducano all'indifferenza; infatti se esisto solo io, se solo io sono importante in questo mondo, che senso ha che ci sia tutto il resto? Che senso ha che aiuti un'altra persona o che semplicemente me ne preoccupi se solo la mia felicità è importante? A questo proposito Dostoevskij ci risponde con un brevissimo racconto intitolato *Sogno di un uomo ridicolo*. Narra di un uomo che per gran parte della sua vita si era convinto che tutto fosse indifferente. Arrivò, quindi, alla conclusione che visto che tutto era indifferente la sua stessa vita non aveva sapore e ad essa egli non attribuiva più un senso; essa stessa in tutto quell'ammasso di indifferenza diventò indifferente. Per questo decise che l'unica cosa "sensata" da fare era quella di farla finita. Si procurò, quindi, una pistola ma nel mentre si stava incamminando verso casa, per compiere l'atto definitivo, una bambina lo fermò gridando il nome della mamma, piangendo disperatamente. Al nostro personaggio si strinse il cuore ma avendo il pensiero di porre a termine la sua vita si scostò di torno la bambina e proseguì verso casa. Una volta arrivato, si puntò alla tempia il grilletto ma non sparò, si mise a letto e sognò. Sognò, come egli stesso affermò, la verità. Sognò di viaggiare nello spazio, nell'universo e attraverso il tempo. Giunse in un luogo ameno, in cui tutti erano fratelli gli uni gli altri, si amavano tra loro e provavano amore anche per le piante e gli animali, la violenza, la menzogna, il delitto erano sconosciuti, c'era solo bontà e fratellanza. Ma dopo la sua venuta il mondo fu macchiato dal peccato: gli uomini cominciarono a mentire, sentimenti d'odio precipitarono nei loro cuori e il delitto venne commesso. L'egoismo e l'indifferenza si impadronirono degli uomini i quali tentavano di tornare, attraverso la scienza, alla loro vecchia vita, sebbene sapessero che era tutto inutile.

Scaturisce [...] una considerazione paradossale: la caduta originaria rappresenta un allontanamento dall'esistenza e un avvicinamento al nulla, ma insieme un progresso nell'ambito delle potenzialità nascoste dell'uomo. L'uomo non ha la possibilità né la volontà di riconquistare la sua posizione

primitiva e, dunque, fino a quando non avrà riguadagnato l'ontologia del paradiso, arricchita dalla sua esperienza cosciente, non potrà sopportare un mondo privo di sofferenza. Ecco uno dei capisaldi dell'arte di Dostoevskij: il vincolo tra il mondo spirituale dell'uomo e il mondo esterno³⁰⁵.

La bambina, e la compassione che al protagonista ha suscitato, gli hanno fatto capire che l'indifferenza che lui provava era solo apparente. Il sogno, poi, gli ha dato modo di comprendere che la conoscenza è dolore e che noi non siamo infallibili: il paradiso perduto non tornerà più perché è nel processo stesso che esso si attua; la sofferenza, il dolore, le ingiustizie sono ciò contro cui lottiamo, cadiamo, ci imbattiamo per poter vivere pienamente il senso del mondo, per portare alla luce la verità, l'assoluto, Dio.

2.2. *L'altro*

Se considero l'altro con una determinata funzione, l'altro diventa una singolarità, a sua volta un io. E così

vi acquista [...] la perfetta trasparenza di chi ha il suo posto in questo mondo, di chi, come me, vi ha luogo. Come me: e con ciò stesso non più l'Altro ma semplicemente il mio-altro, e così già il medesimo³⁰⁶.

Cerchiamo di analizzare cosa significa il concetto 'l'altro'. Per altro intendiamo qualcuno o qualcosa che sono altro, appunto, da me, cioè che potremmo dire essere un'altra determinazione; finisce il corpo ne inizia un altro: A non è B, perché B se fosse A sarebbe A non B. Se, quindi, da una parte possiamo dire che A non è B dall'altra però dobbiamo anche dire che A e B sono legati tra loro perché senza A non ci sarebbe B e viceversa; ma come può essere? Per affermare ciò, inevitabilmente A e B devono essere legati tra loro altrimenti sarebbero assoluti cioè senza legami con alcunché ma se così fosse esisterebbero unicamente per se stessi e in alcun modo si appoggerebbero ad altro

³⁰⁵ Ivi, p. 58.

³⁰⁶ J. Rolland, *Dostoevskij e la questione dell'altro*, trad. it. A. Dell'Asta, Editoriale Jaca Book, Milano 1990, p. 50.

per poter esistere. E qui veniamo al caso dell'uomo: come fa l'uomo a esistere di per sé se già per nascere ha bisogno di qualcun'altro per poter essere? L'uomo stesso è dato dall'incontro di altre due persone, non esiste di per sé. Infatti, quando ripensa al sé di due anni prima, o a ciò che ha fatto il suo sé di due minuti prima, ecc..., pensa a se stesso in relazione con "un altro" se stesso. L'io, infatti, nel corso della sua vita, è costituito da tanti io che conversano tra di loro e che insieme lo costituiscono. C'è l'io nel momento 1, l'io nel momento 2, e così via, sono cioè diverse coscienze dello stesso io. La stessa cosa il tu con tu1, tu2, tu3, vanno a formare tutti insieme il tu. E così l'io e il tu, insieme, sono momenti dell'assoluto stesso. L'io e il tu per conoscersi non solo hanno bisogno di tutti i loro momenti ma anche, essendo parti dell'Assoluto, sono indispensabili l'uno per l'altro.

Se i momenti dell'io sono necessariamente in relazione tra loro, e quelli del tu lo stesso, allo stesso modo sono legati i momenti dell'io e del tu, essi non possono essere divisi. Non si nega la singolarità dei momenti poiché ognuno di questi è unico.

Nel seme, dice Hegel, c'è l'albero il fiore e il frutto, non ancora esplicitati³⁰⁷. E non è lo stesso che dire che in ogni singolo ente c'è l'essere? E cioè che gli enti sono parti dell'Essere. L'albero ha bisogno, non solo di tutti i *suoi* momenti (per semplificare diciamo seme, fiore, frutto), ma anche di altro, e cioè necessita anche di quello che possiamo chiamare il 'tu' e dei momenti relativi a questo tu, poiché l'albero non è a sé, non è slegato dal resto. Facciamo un esempio: l'albero per essere tale ha bisogno del seme, del tronco, dei rami, delle foglie, ma anche del suo altro e cioè la terra (con tutti i suoi istanti), il sole, la pioggia (con i loro momenti) e così via. La stessa cosa per l'uomo, il cui altro più vicino è il tu, è un'altra coscienza.

Ecco quindi che ci sembra che quanto affermi Hegel nella *Fenomenologia dello spirito* sulla coscienza sia utile per capire quanto emerga in Dostoevskij sul rapporto tra l'io e l'altro, tra l'io e il tu, cioè tra due coscienze. Una coscienza cioè riconosce se stessa solo nell'incontro con un'altra coscienza, conosce sé e l'altro nell'incontro con l'alterità. E Dostoevskij è geniale perché, attraverso le sue opere, si imbatte non solo nel viaggio dell'uomo alla scoperta di se stesso e al bisogno dell'altro che lo aiuta in questo percorso nel tendere a Dio, ma anche nella volontà di parlare di questa coscienza, di far emergere i suoi sentimenti, di concentrarsi su quei singoli momenti della coscienza stessa, di mediazione della stessa, che anch'essi la fanno essere ciò che è. E in questo modo mette

³⁰⁷ Cfr., G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, p. 9.

in evidenza quelle che sono le carenze dell'uomo, i suoi dubbi, le sue debolezze.

Martin Buber scrive queste righe in uno de' *I racconti di Chassidim*, che ci possono essere d'aiuto per quanto stiamo trattando:

"Tu dici: io ti amo e non sai cosa mi affligge. Se tu mi amassi in verità, lo sapresti." L'altro non seppe che rispondere, e anche il contadino che aveva fatto la domanda tacque come prima. Ma io compresi: questo è l'amore per gli uomini, sentire di che cosa hanno bisogno e portare la loro pena³⁰⁸.

Queste parole sembra siano state prese alla lettera da Dostoevskij. Infatti nei suoi libri, incontriamo diversi episodi che le rappresentano. Il principe Myschin che si innamora di Nastasia di un amore inteso più come compassione che come amore carnale, perché a partire dalla vista del suo volto ritratto in un dipinto percepisce che questa donna ha qualcosa di buono che però è stato sepolto da tutto il male che le hanno fatto e da tutto l'odio che ella ha accumulato nel corso degli anni; per questo sentendo il suo dolore, prova e porta sulla propria pelle le agghiaccianti sofferenze di lei. Sonja e Raskolnikov che si amano e che portano entrambi il peso delle sofferenze reciproche e insieme si aiutano a superare la miseria di lei e il martirio di lui. Mitja e il bambino; in sogno Mitja attraverso la povertà di un bambino si innamora dell'umanità intera e per essa porta una delle sue più grandi pene: l'ingiustizia, facendosi carico della povertà di un bambino che sebbene abbia realtà onirica, tuttavia diventerà simbolo di tutti gli uomini. L'abbraccio tra Liza e l'uomo del sottosuolo a causa del quale egli si sente terribilmente vulnerabile: lei lo ama, si è fatta carico della sua sofferenza e in quell'abbraccio lui non era solo. A tal riguardo tornano alla mente alcune battute dell'*Otello* di Shakespeare: « [...] le aprii il mio cuore. Essa si era innamorata di me al racconto di tutti i miei pericoli, e io l'amavo per la pietà che mi aveva dimostrato»³⁰⁹.

C'è poi un altro punto che sarebbe interessante da trattare, sulla questione dell'altro, e cioè il prossimo visto in un'ottica di povertà. È Rolland che ne parla in relazione a Dostoevskij. Egli infatti riprende alcune righe di un testo contenuto in *Note*

³⁰⁸ M. Buber, *I racconti di Chassidim*, trad. it. G. Bemporad, intr. F. Jesi, Garzanti, Milano 1979, p. 406.

³⁰⁹ W. Shakespeare, *Otello*, trad. S. Quasimodo, in Shakespeare, *Le tragedie*, I classici Mondadori, a cura di G. Melchiori, Milano 1976, vol. IV, p. 317. Torna anche qui, quindi, il tema dell'amore visto come il portare sulle proprie spalle la sofferenza dell'altro.

invernali su impressioni estive di Dostoevskij in cui l'autore russo racconta di una bambina che vagava per la città, dimenticata da tutti, coperta di lividi; andando «al di là di ogni pateticità»³¹⁰ ciò che si evince è proprio l'assenza di un luogo d'abitare: «la privazione di un soggiorno, di un mondo da abitare»³¹¹; il narratore poi afferma di aver dato alla bimba mezzo scellino, e Roland si domanda perché. Da cosa è spinta questa pietà? Qual è l'origine di quest'impulso?

Perché una tale pietà possa sorgere è necessario che il volto della bambina, il volto del Povero, il volto dell'Altro, diventi "voce di fine silenzio" che non solamente piega o curva l'Io, ma ne interrompe anche il corso, ne interrompe l'ordine o l'ordinamento di Io, così da nascere la pietà e porta infine a compiere il gesto caritatevole³¹².

2.3. *Il bene, il male, la libertà*

Se l'uomo fosse indifferente a qualsiasi cosa che incontra, sente, vive, sarebbe slegato dalle cose del mondo e da se stesso cioè perderebbe lo statuto di uomo, non sarebbe più tale. Nulla avrebbe più senso o significato, perché «Se l'uomo è solo un riflesso passivo dell'ambiente sociale esterno, se non è un essere responsabile, allora non c'è uomo e non c'è Dio, non c'è libertà, non c'è il male e non c'è il bene»³¹³.

Abbiamo visto che l'uomo per scoprire se stesso ha bisogno di scendere non solo nel suo abisso più intimo ma anche nell'incontro con l'altro. È la relazione con il suo proprio sé e il rapporto tra se stesso e il prossimo che lo aiuta nella comprensione della sua natura. E nel trovare se stesso trova l'assoluto, infatti per Dostoevskij:

[...] l'uomo non è soltanto un essere "psicologico" ma anche spirituale. Lo spirito non è fuori dell'uomo, ma dentro di lui. Dostoevskij afferma l'infinita libertà dell'esperienza spirituale, toglie tutti i limiti, fa piazza pulita di tutti gli ostacoli. Gli spazi dello spirito si rivelano in un interiore moto

³¹⁰ J. Rolland, *Dostoevskij e la questione dell'altro*, cit., p. 64.

³¹¹ *Ivi*, p. 65.

³¹² *Ibidem*

³¹³ N. Berdjajev, *La concezione di Dostoevskij*, cit., p. 90.

immanente. Nell'uomo e attraverso l'uomo si raggiunge Dio. [...] Questo è il cammino della libertà, scoperto da Dostoevskij. Egli scopre Cristo nella profondità dell'uomo, sul suo cammino doloroso, nella libertà³¹⁴.

L'assoluto è sia fuori che dentro l'uomo: « [...], il problema di Dio è un problema dell'umano. Il problema dell'uomo è un problema divino, e, forse, il mistero divino meglio si rivela attraverso il mistero umano che con una ricerca di Dio attraverso la natura e fuori dell'uomo»³¹⁵.

Ci spiega Luigi Pareyson:

Il male può risultare anzitutto dalla tendenza, così frequente nell'uomo, a trasgredire la norma, sia essa legge morale o costume tradizionale o convenzione sociale. In questo senso il male prende l'aspetto d'una consapevole infrazione e d'una deliberata trasgressione, che implica l'affermazione della propria libertà illimitata e arbitraria contro il preciso limite d'una norma. Si tratta insomma della ribellione a un ordine morale e a una legge religiosa, ribellione che può prendere l'aspetto di una titanica ma fallimentare esaltazione di sé di là da ogni norma, al di là del bene e del male, come nel Raskol'nikov di *Delitto e castigo*, o esprimersi nell'indifferenza morale d'una personalità interiormente vuota e senza vita, e in procinto di disgregarsi nel nulla, come nello Stavrogin dei *Demoni*³¹⁶.

Raskol'nikov è una persona generosa e altruista, vuol bene alla madre e alla sorella, aiuta i poveri, odia le ingiustizie, crede in Dio e nei valori come l'amicizia e l'amore³¹⁷.

Ma Raskol'nikov non sopporta la condizione umana: egli sceglie volontariamente l'omicidio per dimostrare a se stesso la propria libertà illimitata e assoluta; trasgredisce deliberatamente la legge religiosa e morale

³¹⁴ Ivi, p. 36.

³¹⁵ Ivi, p. 26.

³¹⁶ L. Pareyson, *Il male in Dostoevskij*, in F. Dostoevskij, *I demoni*, trad. A. Polledro, Einaudi, Torino 1994, pp. 664-665.

³¹⁷ Cfr., Ivi, p. 665.

per dimostrare a se stesso d'essere al di là del bene e del male; decide liberamente di uccidere un essere socialmente dannoso e parassitario per dimostrare a se stesso di appartenere a quell'elettissimo numero di esseri eccezionali ai quali tutto è permesso³¹⁸.

Attraverso l'omicidio della vecchia si convince che può diventare uno di quegli esseri eccezionali, si convince di superare l'uomo, di andare oltre se stesso. E come Adamo ed Eva mangiarono la mela dell'albero per essere come Dio, così Raskol'nikov cadde nel peccato per poter stare nel limbo del 'tutto è permesso'³¹⁹. Si rende conto, però, di non aver superato alcuna legge: ha ucciso ma non è diventato Napoleone, non è andato oltre se stesso³²⁰; «il suo è stato un atto di libertà arbitraria, ma con esso egli non è riuscito ad affermare la propria libertà al di là del bene e del male. Anzi, egli non ha nemmeno ucciso la vecchia, ma soltanto se stesso»³²¹. Quell'arbitrio che secondo lui l'avrebbe fatto diventare un superuomo in realtà non ha prodotto altro che la negazione di sé.

Ecco quindi come in *Delitto e castigo* possiamo vedere due tipi di libertà presenti in Dostoevskij: l'arbitrio e la libertà nella verità. Nell'arbitrio c'è solo l'uomo, non c'è nessun altro, tutte le decisioni, le scelte vengono compiute con il solo scopo di superarsi, di diventare un superuomo; c'è l'io soltanto in cerca di vana gloria. Ciò che si ottiene è completamente l'opposto: la negazione di sé. Nella vera libertà, invece, l'uomo è totalmente in relazione con l'altro, con se stesso e quindi con l'Assoluto.

La libertà come arbitrio annienta se stessa, trapassa nel suo opposto, dissolve e perde l'uomo. Con un'interna fatalità immanente simile libertà porta alla schiavitù, dissolve l'immagine dell'uomo. Non una pena esteriore

³¹⁸ Ivi, p. 665.

³¹⁹ «Sònja, io ho voluto uccidere senza alcuna cavillosità, uccidere per me, per me solo! In ciò non volevo mentire neanche a me stesso! Non è per aiutare mia madre che ho ucciso, è una sciocchezza! E non ho ucciso per diventare un benefattore dell'umanità, una volta acquisiti mezzi e potere. È una sciocchezza! Ho semplicemente ucciso; ho ucciso per me, per me solo: e se poi fossi diventato benefattore di qualcuno, o se per tutta la vita avessi preso tutti nella ragnatela come un ragno, e se avessi succhiato a tutti i succhi vitali, per me, in quel momento, doveva fare esattamente lo stesso!... Adesso so tutto questo... Capiscimi: forse, procedendo per quella strada, non avrei mai più ripetuto un assassinio. Dovevo sapere un'altra cosa, un'altra cosa mi spingeva la mano: allora dovevo sapere, e saperlo al più presto, se io ero come tutti un pidocchio o un uomo.» F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, intr. e trad. C.G. De Michelis, La biblioteca di Repubblica, Roma 2004, p. 523.

³²⁰ Cfr., L. Pareyson, *Il male in Dostoevskij*, in F. Dostoevskij, *I demoni*, cit., p. 666.

³²¹ *Ibidem*

attende l'uomo, non la legge del di fuori impone all'uomo la sua pesante mano, ma dall'interno l'immanente principio divino colpisce la coscienza umana, il fuoco divino consuma l'uomo in quella tenebra e solitudine ch'egli stesso si era prescelto. Tale è il destino dell'uomo, il destino della libertà umana.[...]. La libertà umana raggiunge la sua espressione definitiva nella libertà suprema che è libertà sulla Verità. [...]. Nel concetto del Dio-uomo la libertà umana si unisce a quella divina, l'immagine umana all'immagine divina³²².

Se all'inizio Raskol'nikov aveva agito esclusivamente per mezzo del suo arbitrio, alla fine del racconto si scopre libero nella verità. Sònja, infatti, l'aveva capito: «Bisogna accettare la sofferenza e riscattarsi con essa, ecco quel che si deve fare»³²³ altrimenti come avrebbe potuto vivere Raskol'nikov? Ella, infatti, preoccupata, gli esclama: «Ma vivere, come potrai vivere? Con che vivrai? [...] Ma come, come farai a vivere senza nessuno! Che cosa ti capiterà adesso!»³²⁴

Illuminante! Sònja per Raskol'nikov è stata la luce che gli ha fatto capire, che gli ha fatto vedere come l'uomo non possa vivere da solo, e come l'egoismo porti alla perdizione. Era stata lei, infatti, a dirgli che lui avrebbe dovuto costituirsi perché quello sarebbe stato il primo passo verso la redenzione. Fu così che dopo angoscianti tormenti, contraddizioni una dietro l'altra, finalmente Raskol'nikov confessò il suo delitto al mondo. Venne così processato e incarcerato e infine salvò la sua anima attraverso se stesso e l'amore di una donna. Ascoltiamo il grande Dostoevskij:

Ma questa volta le loro mani non si disgiungevano più; lui le aveva dato un'occhiata rapida, non aveva detto niente e aveva abbassato gli occhi a terra. Erano soli, nessuno li poteva vedere. In quel momento il milite di scorta aveva voltato le spalle. Come fosse capitato non lo sapeva neanche lui, ma d'un tratto fu come se qualcosa lo avesse afferrato e l'avesse gettato ai piedi di lei. Piangeva e abbracciava le sue ginocchia. In un primo momento lei s'era tutta spaventata, e il suo viso era impallidito a morte. Scattò in piedi e lo guardava tremando. Ma immediatamente, in quel preciso

³²² N. Berdjajev, *La concezione di Dostoevskij*, cit., pp. 74-75.

³²³ F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, cit., p. 525.

³²⁴ Ivi, p. 525.

istante, capì tutto. Gli occhi le s'illuminarono di un'immensa felicità: aveva capito, non aveva più dubbi, che lui l'amava, l'amava immensamente, e che finalmente era giunto quell'attimo... Erano sul punto di parlarsi, ma non ci riuscivano. Avevano le lacrime agli occhi. Erano entrambi pallidi ed emaciati; ma su quei volti malati e pallidi già riluceva l'alba d'un futuro rinnovato, d'una completa rinascita a una nuova vita. Li aveva risuscitati l'amore, il cuore dell'uno racchiudeva inesauribili fonti di vita per il cuore dell'altra³²⁵.

L'altro grande esempio a cui non possiamo sottrarci e che Pareyson nomina è l'indifferente Stavrogin. Egli, sebbene presupponga il titanismo di Raskol'nikov, tuttavia ciò in cui culmina è l'indifferenza e il nulla: è una sorta di degenerazione del protagonista di *Delitto e castigo*³²⁶.

Per lui il bene e il male sono la stessa cosa, sì che non gli è nemmeno più possibile "trasgredire" la legge del bene: egli ignora completamente ogni norma, ogni limite, ogni valore: la sua libertà è puro arbitrio, e, non avendo davanti a sé nessuna norma da violare, non ha nemmeno alcuno scopo da proporsi e da raggiungere, e si dissolve nell'indifferenza, nella noia, nella sperimentazione, nell'annientamento: enorme forza senza impiego, destinata a distruggere e a distruggersi, a scatenare il disordine e la morte negli altri e a dissolvere se stessa nel nulla³²⁷.

Come dicevamo all'inizio, l'indifferenza porta alla perdita di significato, di senso. Infatti, se in principio, nelle sue azioni si poteva vedere un anelare al superuomo e l'arbitrio come culla dell'egoismo, man mano scopriamo che per Stavrogin non c'è differenza tra bene e male, qualsiasi azione egli compia, che sia essa nobile o crudele, per lui ha lo stesso significato, e quindi non ha alcun significato, perché per entrambe prova la stessa cosa. Si ottiene così che

L'affermazione della libertà arbitraria e senza legge porta con sé

³²⁵ Ivi, p. 688.

³²⁶ Cfr., L. Pareyson, *Il male in Dostoevskij*, in F. Dostoevskij, *I demoni*, p. 667.

³²⁷ *Ibidem*

l'indistinzione fra bene e male, anzi l'equivalenza fra di essi: ne nasce la più assoluta mancanza di senso morale, l'amoralismo totale, l'indifferenza per ogni valore. Ma l'amoralismo e l'indifferenza portano con sé la morte dell'anima, l'inerzia del cuore, la più fredda insensibilità: insomma il peccato più grave della vita interiore, cioè l'accidia, che non è soltanto indolenza, pigrizia, ozio, disozzupazione, ma è soprattutto noia, mancanza di interesse, rifiuto all'impegno, aridità interiore, cogelamento degli affetti e dei pensieri, mancanza di calore e di entusiasmo, incapacità di slanci e di abbandoni, distacco dalla vita, non per ascetismo ma per sazietà, curiosità disordinata e crudele, scetticismo radicale e profondo³²⁸.

La vita per lui non ha nessun sapore, non c'è calore, non c'è passione, il mondo è noia, gli altri sono solo mezzi e lui in fin dei conti è nulla. Sebbene Stavrogin provi un distacco profondo tra lui e il resto del mondo, tuttavia gli altri personaggi ruotano attorno a lui, è l'origine delle loro degenerazioni, il nichilismo di Petr Verchivenskij, il titanismo ateo di Kirillov, il nazionalismo religioso di Satov³²⁹ sta in lui. Stavrogin avrebbe dovuto essere la «stella del mattino»³³⁰ che guida gli uomini ma, come Lucifero l'angelo più luminoso, ha annientato se stesso e oltre alla sua anima ha distrutto quella di tutti coloro che ruotavano attorno a lui. Ecco quindi che la chiusura in se stessi e l'allontanamento dagli altri, non solo fisico, porta a commettere il male. L'arbitrio porta a giocare una partita solo con se stessi, la libertà nella verità, invece, porta alla conoscenza della relazione con l'altro: il tu diventa, per la salvezza dell'io, indispensabile, necessario. Dostoevskij ci racconta le perversioni più crudeli dell'uomo, una tra tutte la violenza di Stavrogin verso una bimba innocente.

E questo ci fa tornare a quanto condannava Ivan: anche per un solo capello strappato a un bambino il mondo non ha senso di esistere. La redenzione, però, non l'abbiamo in un'al di là, essa è nel mondo, nel pieno della vita; il bene, l'uomo e suo fratello esistono e il nostro compito non può essere quello di voler eliminare, respingere tutto questo, tutto il bene che c'è, ma deve essere quello di ricercare quel senso che non riusciamo a vedere perché limitati, perché solo parti di quell'Assoluto che però è in noi, dobbiamo "solo" portarlo alla luce. Ed è per quel bambino a cui ingiustamente è stato

³²⁸ Ivi, pp. 668-669.

³²⁹ Cfr., Ivi, p. 669.

³³⁰ Ivi, p. 671.

strappato un capello, per la bambina a cui hanno violato il sacro che rappresentava e gettato via la sua purezza, per tutti quei bambini che gridano a causa di tutto il male, l'ignoranza e le perversioni che subiscono ogni giorno, è per questa mancanza di senso che abbiamo il dovere di trovare l'armonia che non vediamo, il significato che abbiamo perduto, perché è nella nostra natura, è questa la ricerca che dobbiamo attuare. Ivan, forse, a questo punto ci chiederebbe: "E per quello che è stato, cosa possiamo fare e come possiamo accettarlo?" Pensare a ciò che è stato, a quello che accade e non dimenticare, vivere negli altri, per gli altri e con se stessi, per l'Assoluto che ci appartiene, e per l'uomo che siamo, è forse l'unico modo per restituire la dignità a chi è stata strappata:

Voi che vivete sicuri

Nelle vostre tiepide case,

Voi che trovate tornando a sera

Il cibo caldo e visi amici:

Considerate se questo è un uomo

Che lavora nel fango

Che non conosce pace

Che lotta per mezzo pane

Che muore per un sì o per un no

Considerate se questa è una donna,

Senza capelli e senza nome

Senza più forza di ricordare

Vuoti gli occhi e freddo il grembo

Come una rana d'inverno.

Meditate che questo è stato:

Vi comando queste parole.

Scolpitele nel vostro cuore

Stando in casa andando per via,

Coricandovi alzandovi;

Ripetetele ai vostri figli.

O vi si sfaccia la casa,

La malattia vi impedisca,
I vostri nati torcano il viso da voi³³¹.

³³¹ P. Levi, *Se questo è un uomo*, in P. Levi, *Se questo è un uomo. La tregua*, Einaudi, Torino 1989, p. 7.

CAPITOLO 3.

HEGEL, LUKÁCS E DOSTOEVSKIJ

3.1. *Dostoevskij e la sua polifonia*

È importante, nelle ultime battute di questa trattazione, far riferimento a un grande filologo e filosofo quale era Michail Bachtin.

Egli ha fornito un'interpretazione nuova su Dostoevskij che indica con il termine polifonia e che pone Dostoevskij su un altro piano rispetto a quello delle opere monologiche.

Uno degli errori, infatti, che ha compiuto una parte della letteratura critica dostoevskijana (quella che Bachtin riporta e analizza nel suo saggio *Dostoevskij*³³²) è stato quello di inglobare una mentalità nuova in una vecchia e abituale³³³, cioè di porre le opere di Dostoevskij all'interno di un dell'ordinario orizzonte monologico individuandone allo stesso tempo, però, alcuni elementi innovativi. Vjačeslav Ivanov, per esempio, secondo Bachtin

pur trovando una definizione profonda e corretta del principio fondamentale di Dostoevskij – affermare l'"io" altrui non come oggetto ma come altro soggetto –, monologizza questo principio, cioè lo include in una concezione del mondo formulata monologicamente e lo interpreta soltanto come tema sostanziale di un mondo raffigurato dal punto di vista della coscienza monologica dell'autore. [...] Il compito artistico di costruire il romanzo polifonico, compito che per la prima volta fu risolto da Dostoevskij, non viene disvelato³³⁴.

³³² «Tra tutti i lavori che nel nostro secolo gli sono stati dedicati noi ci soffermeremo soltanto su alcuni e precisamente su quelli che più si sono avvicinati alla caratteristica fondamentale di Dostoevskij così come noi la intendiamo. La scelta quindi si opera dal punto di vista della nostra tesi ed è, di conseguenza, soggettiva. Ma tale soggettività, nel caso dato, è inevitabile e legittima giacché non si dà qui un saggio storico e nemmeno una rassegna. Quel che ci preme è di orientare la nostra tesi, il nostro punto di vista in mezzo ai punti di vista che su Dostoevskij già esistono. Nel corso di questo orientamento verremo chiarendo alcuni momenti della nostra propria tesi.» M. Bachtin, *Dostoevskij, Poetica e stilistica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1968, p. 15.

³³³ Cfr., Ivi, p. 15.

³³⁴ Ivi, pp. 18-19.

Un altro autore è S. Askol'dov che rimane anch'egli intrappolato nel monologismo nonostante abbia «inteso giustamente che in Dostoevskij ciò che più conta sono la visione e la raffigurazione assolutamente nuove dell'uomo interiore e quindi anche dell'evento che connette tali uomini interiori»³³⁵.

Bachtin, invece, comprende che

L'originalità di Dostoevskij non sta nell'aver egli proclamato monologicamente il valore della persona [...], ma nell'aver egli saputo vedere e mostrare in modo artistico-oggettivo la persona come altra, estranea, senza renderla lirica, senza fondere con essa la propria voce e, nel tempo stesso, senza ridurla a una realtà psichica reificata³³⁶.

I personaggi hanno una coscienza propria; Dostoevskij è riuscito a trasformarli in soggetti che dialogano tra loro, che dialogano con la coscienza dell'autore e con i lettori. Dostoevskij non assoggetta i personaggi alla sua parola dal momento che essi sono autonomi rispetto a lui³³⁷, e non fanno parte del mondo creato dall'autore-Dio ma tutti insieme contribuiscono a dargli forma.

«Dostoevskij crea non schiavi silenziosi [...], ma uomini *liberi*, atti a stare *accanto* al loro creatore, a non dividerne le opinioni e persino a ribellarsi contro di lui»³³⁸. I personaggi non sono burattini, hanno una propria personalità e Dostoevskij si ritrova, nelle sue opere, a dialogare insieme ai suoi personaggi che possono avere pensieri simili a lui oppure no. Infatti, la polifonia è un insieme di voci che vengono espresse contemporaneamente. Le persone sono in dialogo con se stesse e allo stesso tempo con le altre. Cerchiamo di capire meglio questo passaggio:

Ogni esperienza interiore, ogni pensiero dell'eroe sono interiormente dialogici, coloriti polemicamente, pieni di contrasti, o, viceversa, aperti all'intuizione altrui, in ogni caso non sono concentrati semplicemente sul loro oggetto, ma sono sempre accompagnati da un'attenzione rivolta a

³³⁵ Ivi, p. 21.

³³⁶ Ivi, pp. 20-21.

³³⁷ Cfr., Ivi, pp. 12-13.

³³⁸ Ivi, p. 12.

un'altra persona³³⁹.

Le azioni, i pensieri dei personaggi sono in stretta relazione con quelli altrui, la vita di uno accompagna quella di un altro. Per questo essi sono in dialogo continuo tra loro, perché anche quando sono soli e riflettono su se stessi hanno bisogno degli altri per poterlo fare: a causa dell'interazione che hanno avuto con altre persone, degli incontri che hanno fatto e così via, la voce del singolo è in comunione con le altre. Possiamo, quindi, dire che il personaggio e la parola, che porta, sono in correlazione. Infatti

Nel disegno di Dostoevskij il personaggio è portatore di una parola pienamente valida, e non oggetto muto e senza voce della parola dell'autore. Il disegno dell'autore circa il personaggio è *disegno circa la parola*. Perciò anche la parola dell'autore circa il personaggio è *parola circa la parola*. Essa è orientata sul personaggio come sulla parola e perciò *dialogicamente rivolta ad esso*. L'autore parla in tutta la struttura del suo romanzo non *del* personaggio ma *col* personaggio. E non può essere altrimenti: solo un orientamento dialogico, partecipante prende sul serio la parola altrui ed è capace di accostarsi ad essa come a una posizione semantica, come ad un altro punto di vista³⁴⁰.

L'autore dialoga con i suoi personaggi che non sono quindi senza voce, quanto piuttosto un altro punto di vista. Dostoevskij non dà la sua parola ai personaggi, che in questo caso sarebbero mute marionette, ma gli dà un'altra parola, la loro. Inoltre, è importante sottolineare il fatto che il personaggio, nella relazione con gli altri non perde se stesso, non si aliena nel dialogo ma è proprio nel dialogo che trova se stesso:

Solo con un'interiore impostazione dialogica la mia parola si trova a più stretto contatto con la parola altrui, ma al tempo stesso non si confonde con essa, non la ingloba e non dissolve in sé la sua significatività, cioè, ne conserva pienamente l'autonomia come parola. Conservare la distanza in un

³³⁹ Ivi, p. 46.

³⁴⁰ Ivi, pp. 86-87.

intenso contatto semantico è cosa tutt'altro che facile. Ma la distanza rientra nel disegno dell'autore, poiché solo essa assicura il puro oggettivismo della raffigurazione del personaggio³⁴¹.

Il disegno dell'autore, infatti, deve necessariamente avere una logica interna; quella di Dostoevskij è una logica che sottostà a un disegno polifonico. Afferma Bachtin che, proprio per il fatto che ogni opera possiede una logica interna, l'autore dal momento in cui sceglie il personaggio e la storia è legato a quella logica; anche l'autocoscienza, quindi, ha una logica particolare che però non ammette immagini predeterminate e/o definite perché, per quanto concerne la sua propria struttura, essa raggiunge se stessa solo attraverso l'interrogazione e la provocazione³⁴². Infatti la parola, sebbene sia creata dall'autore, sta al mondo in modo da avere una logica interna e un'autonomia proprie per poter essere parola d'altri e parola del personaggio. Così essa si allontana non dal disegno dell'autore (dal momento che abbiamo visto avere una sua logica) quanto piuttosto da un orizzonte monologico. Ed è proprio quest'ultima caratteristica che rientra nel disegno di Dostoevskij secondo Bachtin³⁴³.

È necessario precisare che l'autore polifonico non è assente dal romanzo che crea, sarebbe assurdo; egli è presente ovunque, insieme agli altri personaggi, ma non al posto delle loro coscienze, parlando per essi, ma accanto ad essi; le coscienze dei personaggi non sono oggetti da determinare, da descrivere in mano all'autore che imprime loro la propria coscienza, al contrario sono coscienze per se stesse, in dialogo costante³⁴⁴. La coscienza dell'autore: «sente accanto a sé e dinanzi a sé le coscienze altrui dotate di pari diritti, egualmente infinite e incompiute come essa stessa. Riflette e riproduce non un mondo di oggetti, ma appunto queste coscienze altrui con i loro mondi, le riproduce nella loro vera *incompiutezza* (giacché è appunto in questa la loro essenza)»³⁴⁵.

Il romanzo monologico secondo Bachtin è caratterizzato dal fatto che i personaggi, e tutto ciò che ruota attorno a loro, sono compresi all'interno dell'orizzonte dell'autore, di conseguenza ciò che accade loro, il significato che sta dietro alle cose si rivela solo all'autore, al quale tutto è visibile, e si nasconde ai personaggi³⁴⁶. Il punto è

³⁴¹ Ivi, p. 87.

³⁴² Cfr., Ivi, pp. 88-89.

³⁴³ Cfr., Ivi, p. 89.

³⁴⁴ Cfr., Ivi, p. 92.

³⁴⁵ *Ibidem*

³⁴⁶ Cfr., Ivi, p. 95.

che nei romanzi monologici «L'autore non discute col suo personaggio, né si dichiara d'accordo con lui. Non parla con lui, ma di lui. L'ultima parola spetta all'autore ed è fondata su ciò che il personaggio non vede e non comprende, che è posto al di fuori della sua coscienza, e non può mai incontrarsi con la parola del personaggio sullo stesso piano dialogico»³⁴⁷.

Dostoevskij, invece, nelle sue opere polifoniche interseca le coscienze dei personaggi in un dialogo costante, con se stessi e con gli altri; in questo modo la verità non può essere quella dell'autore ma quella da ricercare, quella cioè a cui sottostà ogni uomo. Per questo Dostoevskij non può che partecipare, insieme agli altri personaggi, alla ricerca della verità.

Per sé Dostoevskij non lascia mai un reale vantaggio semantico, ma solo quel minimo necessario di vantaggio pragmatico, puramente informativo, che è indispensabile per la conduzione del racconto. Infatti la presenza nell'autore di un reale vantaggio semantico trasformerebbe il grande dialogo del romanzo in un dialogo oggettuale e compiuto o in un dialogo recitato retoricamente³⁴⁸.

Lo stesso lettore si sente trasportato in questo vortice dialogico in cui è presente anche la sua coscienza; e sebbene si renda conto che ogni figura, cioè l'autore, i personaggi e se stesso, abbia un ruolo, tuttavia, man mano che legge, dialoga con le altre coscienze che sono quindi tutte sullo stesso piano perché tutte insieme, nel dialogo, ricercano la verità.

Ogni vero lettore di Dostoevskij, che recepisca i suoi romanzi non sul piano monologico, ma sapendo elevarsi alla nuova posizione attribuita all'autore da Dostoevskij, sente questo particolare allargamento attivo della sua coscienza, ma non solo nel senso di acquisizione di nuovi oggetti (tipi umani, caratteri, fenomeni naturali e sociali), ma anzitutto nel senso di una particolare relazione dialogica, mai sperimentata prima, con coscienze altrui dotate di pieni diritti, e di una attiva penetrazione dialogica nelle infinite

³⁴⁷ Ivi, p. 96.

³⁴⁸ Ivi, p. 99.

profondità dell'uomo³⁴⁹.

Bachtin nota come nel mondo monologico, essendo l'idea al centro, «conserva la sua significatività come idea»³⁵⁰ e quindi il personaggio diventa un semplice portatore di una data idea, ed è indifferente che la porti uno o un altro, dal momento che essa non è legata alla persona. Infatti, nella forma monologica è presente solo l'idea dell'autore che domina il resto, tutto viene determinato da quell'unica coscienza, da quell'unica parola. Non dobbiamo però dimenticarci questo punto importante:

Bisogna rilevare che dal concetto stesso di verità unica non deriva affatto ancora la necessità di una sola e unica coscienza. Si può pienamente ammettere e pensare che un'unica verità richieda una pluralità di coscienze, che essa per principio non possa essere contenuta nei limiti di una coscienza, che essa, per così dire, sia per natura fattuale e nasca nel punto di contatto di diverse coscienze. Tutto dipende da come ci si rappresenta la verità e il suo rapporto con la coscienza. La forma monologica di concezione della conoscenza e della verità è soltanto una delle forme possibili. Questa forma sorge soltanto là dove la coscienza si pone sopra l'essere e l'unità dell'essere si trasforma in unità della coscienza³⁵¹.

Sembra, quindi, da queste parole, che Bachtin non neghi la verità unica che viene alla luce nel dialogo delle coscienze, attraverso la loro polifonia. Anche perché poco prima aveva affermato che non serviva spiegare in maniera esaustiva il fatto che «il metodo polifonico non ha nulla in comune con il relativismo (né con il dogmatismo). Va detto che sia il relativismo che il dogmatismo escludono identicamente ogni contrasto di opinioni, ogni vero dialogo, rendendolo o inutile (relativismo) o impossibile (dogmatismo). La polifonia invece, come metodo artistico, è assolutamente su un altro piano»³⁵². La forma, quindi, è il problema: se la verità unica viene compresa attraverso la forma monologica è chiaro che l'interazione tra le coscienze viene automaticamente esclusa. Invece, se abbiamo a che fare con la forma polifonica, l'interazione tra le

³⁴⁹ Ivi, p. 93.

³⁵⁰ Ivi, p. 104.

³⁵¹ Ivi, p. 107.

³⁵² Ivi, p. 94.

coscienze è inevitabile perché costituisce la sua stessa forma e la verità unica si scopre via via attraverso il dialogo nella fusione delle idee, delle parole, cioè appunto delle coscienze.

E se, come abbiamo appena visto, nel romanzo monologico è presente un'unica idea, l'idea dell'autore, nel romanzo polifonico non è così. Infatti: «Dostoevskij sa appunto *raffigurare l'idea altrui* conservandone tutto intero il significato, come idea, ma al tempo stesso conservando anche la distanza, senza affermare né confondere questa idea con la propria espressa ideologia. Nella sua opera l'idea diventa *materia di raffigurazione artistica*, e lo stesso Dostoevskij diviene un grande *artista dell'idea*»³⁵³. Ogni personaggio è portatore della sua propria parola, che esprime una determinata idea, e che nell'interazione con le altre cerca insieme di esprimere la verità:

l'idea comincia a vivere, cioè a formarsi, a svilupparsi, a trovare e a rinnovare la sua espressione verbale, a generare nuove idee, solo entrando in reali rapporti dialogici con altre idee *altrui*. Il pensiero umano diventa vero pensiero, cioè idea, solo in condizioni di contatto vivo con un altro pensiero altrui, incarnato in una voce altrui, cioè in un'altrui coscienza espressa nella parola. Nel punto di contatto di queste voci-coscienze nasce appunto e vive l'idea³⁵⁴.

Ecco perché Bachtin parla dell'uomo nell'uomo, perché ogni singolo è incompiuto senza un altro uomo, ed è nel dialogo che trovano unità³⁵⁵.

L'idea è «interindividuale»³⁵⁶ e «intersoggettiva»³⁵⁷, non rimane bloccata alla sfera del soggetto ma essendo legata alla parola, è con essa e attraverso di essa che vuole essere espressa³⁵⁸. L'idea si comprende mano a mano attraverso il dialogo, attraverso le diverse coscienze e voci che armonizzano insieme. «Dostoevskij non espone mai in forma monologica idee già belle e pronte, ma nemmeno mostra il loro divenire psicologico in una coscienza individuale. Nell'uno e nell'altro caso le idee

³⁵³ Ivi, p. 111.

³⁵⁴ Ivi, p. 116.

³⁵⁵ Cfr., Ivi, p. 113.

³⁵⁶ Ivi, p. 116.

³⁵⁷ *Ibidem*

³⁵⁸ Cfr., *Ibidem*

cesserebbero di essere immagini vive»³⁵⁹. Egli fa vedere come il processo di conoscenza, di manifestazione dell'idea avviene attraverso l'incontro, la relazione tra gli uomini; nelle sue opere, infatti, vediamo come il processo di conoscenza, che ha inizio nella vita, continui nell'arte e come la relazione tra le coscienze non si fermi. E allora sembra proprio che l'arte di Dostoevskij non si soffermi tanto sulla descrizione di oggetti, di personaggi, e che egli non faccia di sé il creatore unico dell'opera, ma che si rivolga non solo al popolo ma anche a ciò che lega il popolo.

Dostoevskij possedeva il dono geniale di ascoltare il dialogo della sua epoca, o meglio di ascoltare la sua epoca come un grande dialogo, di cogliere in essa non solo le singole voci, ma anzitutto proprio i rapporti dialogici tra le voci, la loro interazione dialogica. Egli ascolta sia le voci forti, dominanti, riconosciute, dell'epoca, cioè le idee dominanti, principali [...] sia le voci ancora deboli, le idee non ancora manifestatesi completamente, sia le idee nascoste, ancora non udite da nessuno all'infuori di lui, sia le idee che ancora cominciano appena a maturare, embrioni delle future concezioni del mondo³⁶⁰.

L'intima sensibilità di Dostoevskij gli ha permesso di ascoltare, di osservare l'uomo del suo tempo: quello che tutti vedevano e quello che dalla maggioranza si nascondeva; l'emarginato e il più celebre, e così ha sentito, ha vissuto e ha patito le grida del suo tempo, le esigenze, le problematiche e le conquiste della sua epoca.

Così

la ricerca della verità non come deduzione della propria coscienza, in generale non sul contesto monologico della coscienza privata, ma nell'immagine ideale, autorevole di un altro uomo, l'orientamento verso una voce altrui, verso una parola altrui, sono caratteristici dell'ideologia formativa di Dostoevskij. L'idea, il pensiero dell'autore [...] deve entrare in esso come immagine di uomo, come orientamento tra gli altri orientamenti, come parola tra le altre parole³⁶¹.

³⁵⁹ *Ibidem*

³⁶⁰ *Ivi*, pp. 118-119.

³⁶¹ *Ivi*, p. 130.

L'io conoscente non è visto nella singolarità ma al plurale³⁶². E Dostoevskij così facendo, ha tentato di partire dall'uomo per tornare a Dio, per una ricerca costante di armonia, di un senso.

L'indebolimento o la distruzione del contesto monologico avviene solo quando si incontrano due enunciazioni direttamente intenzionali. Due parole egualmente e direttamente intenzionali nell'ambito di un solo contesto non possono trovarsi accanto senza incrociarsi dialogicamente, sia che esse si confermino o si completino a vicenda, oppure, al contrario, si contraddicano o si trovino in un qualsiasi altro rapporto dialogico [...]. Due parole di pari peso sullo stesso tema, non appena si saranno trovate insieme, inevitabilmente debbono orientarsi tra loro. Due pensieri incarnati non possono stare l'uno accanto all'altro come due cose, ma debbono entrare interiormente in contatto, cioè entrare in contatto semantico³⁶³.

Le parole³⁶⁴ quindi si scambiano, si intralciano, si intersecano, si inseguono e si contengono. Quando esse si incontrano si fondono e fondano così la base del dialogo. E per il fatto che i personaggi sono i portatori della parola, il dialogo diventa l'accesso per la loro unione. Ecco perché Bachtin afferma che il rapporto di un personaggio con se stesso è legato a quello che questo ha con gli altri e che gli altri hanno con lui: la coscienza dell'io ha sullo sfondo la coscienza che l'io ha per l'altro e per questo la parola si costruisce sulle parole altrui³⁶⁵.

Infatti, due sono le domande fondamentali: «chi sono io»³⁶⁶ e «con chi ho a che fare»³⁶⁷; ed è a partire da queste domande che l'io cerca se stesso, cerca la sua voce nel mezzo del turbinio di tutte le altre; ma è proprio attraverso le altre che può trovarsi, è nell'armonia che ha con loro che può sentirsi, che può riconoscersi³⁶⁸.

³⁶² Cfr., Ivi, p. 132.

³⁶³ Ivi, pp. 244-245.

³⁶⁴ «La parola non è una cosa, ma è il medium eternamente mobile, eternamente mutevole della relazione dialogica. Essa non appartiene mai a una sola coscienza, a una sola voce. La vita della parola sta nel passare di bocca in bocca, da un contesto a un altro contesto, da un collettivo sociale a un altro, da una generazione a un'altra generazione. Ciò facendo la parola non dimentica il cammino percorso e non può del tutto liberarsi dal potere di quei concreti contesti dei quali è entrata in precedenza a far parte». Ivi, pp. 262-263.

³⁶⁵ Cfr., Ivi, p. 269.

³⁶⁶ Ivi, p. 314.

³⁶⁷ *Ibidem*

³⁶⁸ Cfr., *Ibidem*

Bachtin, poi, si sofferma sull'analizzare le confessioni di Stavrogin, nei Demonî, e di Ippolit, nell'Idiota, per mostrare come anche in questi personaggi sia evidente il non poter fare a meno dell'altro. Il problema, però, è che sia Stavrogin sia Ippolit vogliono allontanarsi dall'altro, non riescono in nessun modo a vedere l'altro come parte di loro, per questo provano odio e disprezzo verso un qualsiasi altro essere umano³⁶⁹. Ma ciò che si deduce è che «Senza il riconoscimento e la conferma da parte dell'altro Stavrogin non è capace di accettare se stesso, ma al tempo stesso non vuole nemmeno accettare i giudizi dell'altro su di sé»³⁷⁰. Cioè a dire: se l'altro da me è colui che mi aiuta a conoscere me stesso, più l'allontano, meno mi conosco e meno capisco del mondo che mi circonda, e questo perché non possiamo sfuggire alla nostra natura, alla nostra essenza.

3.2. Le tre prospettive

Abbiamo pensato di considerare Bachtin alla fine della nostra trattazione affinché potesse in qualche modo essere un'ulteriore tassello rispetto alla tesi che stiamo portando avanti.

Siamo partiti dal fatto che l'arte come la filosofia è espressione dell'assoluto, secondo la teoria hegeliana e attraverso quest'ultima abbiamo visto come l'arte e la vita si compenetrino, come il loro rapporto sia imprescindibile dal momento che l'assoluto tramite l'arte si incarna nel sensibile. Con Lukács poi abbiamo toccato con mano la difficoltà del suo (e del nostro) tempo di poter credere che un senso ci sia; ma insieme e grazie a Lukács siamo riusciti a entrare in contatto con un altro autore, fondamentale per questo lavoro, che è Dostoevskij. Attraverso di lui, siamo riusciti a mettere insieme "tutti i pezzi". Abbiamo visto come nelle sue opere egli non neghi la mancanza di assoluto ma che è proprio in questo non-senso che dobbiamo ricercare il senso. Con Dostoevskij abbiamo avuto un'ulteriore conferma che l'arte e la vita viaggiano insieme. Questo campo relazionale ci ha permesso di analizzare il rapporto tra l'uomo e Dio e così il fatto che l'uomo in quella ricerca del senso nel non-senso, in quella ricerca di Dio nella mancanza di Dio, cerca e conosce se stesso attraverso l'altro, attraverso l'altro da

³⁶⁹ Cfr., Ivi, p. 321.

³⁷⁰ *Ibidem*

lui, attraverso un altro uomo come lui e più conosce questa relazione e più ha la possibilità di fare il bene.

Nell'epos, l'uomo si riconosceva pienamente nel popolo, nei costumi, nel mondo che lo circondava e sapeva che tutto quello che era e ciò che gli accadeva aveva un senso, perché c'erano gli dei a dargli le risposte che cercava. La soggettività, però, ha preso il sopravvento e con l'età moderna l'uomo ha iniziato sempre più a guardarsi dentro e ad allontanarsi sempre più da Dio finché non si è ribellato e tutto ha iniziato ad avere il senso che l'uomo voleva attribuire. Siccome, però, egli è finito, quel senso ha iniziato ad offuscarsi fino al punto di perdersi del tutto. Ecco, quindi, che il romanzo diventa il nuovo genere di quest'epoca, esso, infatti, è considerato l'epos dell'età moderna.

A differenza di Hegel, il romanzo in Lukács acquista un significato più radicale: esso non è altro che la messa in luce della negazione dell'assoluto della propria epoca, dal momento che diventa il rifugio per scappare dalla realtà. Lukács, però, in tutto questo intravede una possibile via d'uscita: nelle opere di Dostoevskij egli vede il superamento del romanzo e la speranza per l'inizio di una nuova epoca. Lukács è riuscito a comprendere, a entrare in pieno nei suoi sentimenti e in quelli dell'uomo del suo tempo; per il dolore e la sofferenza che la guerra può dare, ha cercato di capire il mondo attraverso l'arte. E sebbene si sia fermato alla mancanza di assoluto tuttavia ne percepisce comunque la nostalgia. Con il romanzo, infatti, Lukács nota questa tendenza: si crea un mondo altro da quello esistente e lì si cerca un senso. Ma perché cercare un senso in un altro mondo e non cercare di cambiare quello in cui viviamo anche se sembra impossibile? È questo che cerca di fare Dostoevskij; egli fa vedere come ci possa essere una possibile via d'uscita dal male del mondo e dal "tutto è permesso" e di conseguenza dalla mancanza di senso. Senza andare a creare un mondo parallelo alternativo in cui "sperare per finta", illudersi che un'armonia ci sia e trovare il proprio nascondiglio segreto in cui tutto sembra avere un significato ma in realtà ha solo il senso che io voglio attribuire, Dostoevskij compie una sorta di rivoluzione perché ci insegna che è proprio nel non senso del mondo che bisogna ricercare il significato di quello che siamo, di ciò che è. Non è nascondendoci che troviamo la soluzione, ma è nella ricerca della conoscenza che faccio con me stesso e soprattutto con l'altro che posso in qualche modo sperare di capirci un po' di più di quanto ci accade.

Ecco perché in questa trattazione, nell'ultimo capitolo abbiamo riportato alcune considerazioni di Bachtin, proprio perché egli fa vedere come nelle opere di Dostoevskij il legame tra i personaggi non solo sia indissolubile ma soprattutto inevitabile: non possiamo scappare al nostro altro, dal momento che è un tassello in più per il tentativo di comprensione del tutto.

Si tende a indicare con il termine fratelli, due o più persone che biologicamente sono state concepite dagli stessi genitori e che hanno ricevuto alcune delle loro caratteristiche. Nel cristianesimo, l'idea di fratellanza tra gli uomini è spiegata a partire dalla creazione: siamo tutti figli di Dio, che è nostro padre, quindi tra di noi siamo fratelli. E noi possiamo affermare altrettanto e cioè che gli uomini tra loro sono fratelli, stando, però, fuori da una logica biologica e fuori da una logica cristiana? Sì, e ci risponde Dostoevskij, che sebbene nelle sue opere sia presente la dimensione religiosa, tuttavia il concetto di fratellanza può essere inteso anche fuori da questa prospettiva. Esso, infatti, va oltre il sangue, oltre il corpo, per collocarsi in una dimensione altra, terrena e divina allo stesso tempo. Terrena perché gli uomini tra loro sono in relazione, essi per natura sono parte dell'altro, divina perché è una condizione che li porta ad essere pensati universalmente. Dire che sono in relazione, equivale a dire che se devo considerare un solo individuo implicitamente li considero tutti; sembra assurdo, soprattutto perché quando, per esempio, ci capita di parlare di una persona non parliamo anche di tutti gli altri uomini della terra. Ma siamo sicuri di questo? Se parliamo di una persona, non diciamo di chi è figlia, quali sono i suoi antenati, e non diciamo, quando parliamo di lei, chi ha confezionato i vestiti che porta, cosa ha mangiato, i pensieri che ha, dove abita, ecc.. perché lo diamo per scontato, eppure tutto quello che gira attorno a quella persona sono altri individui che quindi sono in relazione con lei, e gli individui che sono in relazione con lei, lo sono con altre persone e così via fino al punto di arrivare a considerare l'assoluto. Noi però siamo finiti e non possiamo in un pensiero comprendere tutto l'assoluto, non è possibile, per farlo saremmo noi stessi l'assoluto. Per questo diciamo che tendiamo ad esso attraverso la conoscenza delle relazioni tra gli uomini. E per questo possiamo dire di essere fratelli con tutti gli uomini perché facciamo parte insieme dello stesso assoluto e perché esso è in ognuno di noi. È la relazione con gli uomini che ci avvicina a Dio; e Dostoevskij, sottolinea Bachtin, fa vedere queste relazioni attraverso ciò che è più proprio dell'uomo: la parola. Nel

dialogo, in cui vicendevoli pensieri si trasformano in parole, è evidente la fratellanza, intesa appunto come legame; si crea infatti un'armonia, Bachtin parla di polifonia, in cui tutte le voci si muovono in contemporanea, perché, anche quando il soggetto è solo e dialoga con se stesso, ripensa e si rivolge all'altro da sé. E quindi l'uomo si trova a pensare a se stesso attraverso le voci, le parole, i gesti, la presenza dell'altro.

Siccome poi a nostro fratello non potremmo mai fare del male perché riconosciamo che è parte di noi, e ferendo lui ferisco me stesso, è a partire da questa consapevolezza che posso tentare di fare il bene.

* * *

L'arte e la religione sono i momenti precedenti alla filosofia perché il divino è presente nelle determinazioni finite e si mostra attraverso queste, attraverso il contingente: l'invisibile diventa visibile nel concreto. E quindi infinito e finito hanno vita insieme e non sono separati³⁷¹.

E la filosofia è l'ultimo momento perché in essa il sapere si conosce attraverso se stesso, esso è «il compiersi di una riflessività immanente alla natura stessa del sapere»³⁷² E nell'arte e la religione l'assoluto chiede di diventare carne e quindi «A partire da qui Hegel diverrà consapevole che il particolare, il determinato, non può essere investito da una semplice negazione e che l'assoluto, da parte sua, avrà sempre ancora bisogno della differenza per non restare nell'”inerte solitudine”»³⁷³.

Come abbiamo accennato *supra*, a partire da Hegel abbiamo voluto far vedere il rapporto strettissimo tra l'umano e il divino, e di come entrambi abbiano bisogno l'uno dell'altro. Abbiamo preso come punto di riferimento l'arte perché è con essa che abbiamo la possibilità di raccontare la sofferenza degli uomini, di sentire vicino a noi tutti coloro che subiscono il male, di sentirci vicino agli altri, sentire che l'altro è parte di me. Nel sentimento, capisco che un altro uomo è come me, vive la mia stessa colpa, responsabilità e dolore che vivo io. Con l'arte inevitabilmente si è più vicini alla vita, a

³⁷¹ Cfr., P. Vinci, *Arte e individualità in Hegel*, in *Individuo e modernità, Saggi sulla filosofia di Hegel*, cit., p. 314.

³⁷² Ivi, p. 315.

³⁷³ *Ibidem*

quella vita di tutti i giorni, e anche a quegli uomini difficili da convincere, increduli sul fatto che siamo in relazione al divino, alla ricerca del bene. L'arte si avvicina anche a queste persone, a quegli uomini per cui il sapere assoluto è difficile da comprendere.

Nell'*Aiace* di Sofocle, viviamo la vicinanza con l'altro da noi: Odisseo, quando Atena gli chiese, dopo che aveva reso pazzo Aiace e l'aveva umiliato davanti a tutti, se fosse soddisfatto di quanto era stato compiuto, ed egli le ripose, sebbene odiasse il suo nemico:

Non ne conosco nessuno. Ma provo compassione per lui, anche se è mio nemico, perché è infelice, perché è agghiacciato alla sventura, e io penso non meno al mio che al suo destino. Noi, i viventi, io lo vedo, non siamo che fantasmi o vane ombre.³⁷⁴

Ecco quindi come il nostro percorso ha cercato di mostrare l'incontro tra l'umano e il divino, e di come entrambi abbiano bisogno reciprocamente dell'altro.

Il sensibile è il campo d'azione dell'arte: l'artista modella la realtà unendo insieme il divino e l'umano; l'assoluto si addentra negli antri bui dell'umano e l'uomo a sua volta cerca Dio, e, a seconda dell'epoca storica in cui ci si trova, il legame tra dio e l'uomo cambia. Nell'epos l'uomo si sente parte di tutto ciò che lo circonda, parte di un disegno preciso, sicuro, necessario; nel romanzo invece l'uomo prevale con la sua soggettività sul resto al punto da credersi Dio. Nonostante questi eventi, nonostante questa nuova fede, l'uomo percepisce una nostalgia per il Dio che ha spodestato; una nostalgia per quell'infinito che egli non è e che non potrà mai essere. L'uomo è il finito nell'infinito, è nel disegno di cui è parte; ed è a questa ricerca, è al mostrare questa verità che egli tende. Lukács, nonostante la quasi perdita di ogni speranza, è stato un grande filosofo alla ricerca del senso perduto. Aveva trovato casa nel romanzo ma poi Dostoevskij è stato come il Cristo per Paolo sulla via di Damasco. Lukács ha visto nelle opere dell'autore russo la speranza, il sogno, che durante la guerra si perdono inevitabilmente, della rinascita del mondo. Rimane tuttavia al filosofo ungherese il dubbio se ciò sia possibile. Noi crediamo, in questa trattazione, per come il tutto è stato presentato, che la via esiste, dobbiamo "solo" capire come imboccarla al meglio. Mettendo insieme le

³⁷⁴ Sofocle, *Le tragedie. Aiace*, trad. it. U. Albinì e V. Faggi, intr. D. Del Corno, Mondadori, I classici del pensiero, Milano 2007, p. 15.

prospettive degli autori presentati si è cercato, con tutto il timore reverenziale possibile, di far vedere come la conoscenza della nostra essenza, la ricerca del capire chi siamo, di ciò che maggiormente ci appartiene come uomini, ci può salvare dalla distruzione, dall'egoismo, dalla solitudine, perché la ricerca della verità, di Dio, del senso, ci portano a quello che è *in primis* un passaggio necessario e cioè il rapporto con gli altri uomini.

Tale legame è un legame di fratellanza, come abbiamo avuto modo di conoscere, perché siamo parti dell'assoluto. Ed è a partire dal legame tra fratelli che ciò che si verifica è il bene personale e comune: il bene mio e quello dell'altro sono interscambiabili quando siamo in una logica di fratellanza. Il cammino di conoscenza, quindi, del senso del mondo, porta a questa conoscenza, che è infine quanto detto da Hegel: il finito e l'infinito nella ricerca del proprio altro trovano se stessi nell'altro, diventando una cosa sola ma rimanendo ciò che sono.

Non si vuole unire tutto ciò che è emerso in maniera banale e non si vuol far sembrare scontata questa ricerca mostrandola passo dopo passo come un insieme di formule già pronte.

La filosofia, ci mancherebbe, non è in alcun modo questo, non è in alcun modo qualcosa di già saputo ma da sapere man mano. È l'individuo che a seconda della sua particolarità, della sua essenza, attraverso le sue relazioni con l'ambiente, con il popolo, con il tempo, il luogo in cui si trova, affronterà di per sé i momenti della conoscenza. Non possiamo eguagliare le sacre singolarità di ciascuno ma possiamo vedere l'oggettualità di ciascuno nell'assoluto, di cui ognuno ne è una parte. Non si vuole quindi negare il particolare di ciascuno, perché è l'identico con sé che permette l'atto di determinare, che permette di essere diversi; allo stesso tempo, però, non dobbiamo dimenticare che siamo diversi nell'identico di cui, insieme, andiamo a fare parte; banalmente, guardando un mosaico, vediamo che ogni tassello è diverso da un altro ma che nell'insieme costituisce una sola cosa e quella cosa, identica per ciascun tassello, appartiene a tutti quei tasselli.

L'arte, dal momento che parte dal sensibile, riesce proprio a far vedere quella particolarità, quella singolarità di ogni essere, che ciascuno ha proprio, e insieme riesce a fare in modo che il divino e l'umano si incontrino, riesce a trovare un punto di contatto.

Hegel aveva capito che c'è un progredire, che c'è un processo in quel punto

d'incontro; aveva trovato il momento migliore di questo legame nell'arte classica, e nell'epos (che alla nostra trattazione interessa maggiormente rispetto alla scultura); il problema era che sebbene sembrasse esserlo, non lo era dal momento che il soggetto in qualche modo, sì, si riconosceva, ma, d'altra parte, era succube del Dio. A succedere l'arte classica troviamo l'arte romantica, e con questa, secondo Hegel, la fine dell'arte (nel senso che abbiamo visto all'inizio). L'umano, infatti, prende il sopravvento sul divino e così non c'è più una corrispondenza. Lukács continua su questa linea, discostandosene però allo stesso tempo. Il romanzo è il mezzo per cui creare un mondo alternativo in cui si ricerca un senso al non-senso del mondo. Dostoevskij, però, al riguardo, dà una soluzione e cioè che è inutile creare un mondo parallelo perché il senso è da ricercare nel mondo presente, e non altrove; Dio è nel mondo, si manifesta in esso e non ci aspetta al di fuori di esso. Dostoevskij quindi non nega la mancanza di assoluto, ma la considera in un certo senso "apparente", egli individua un'alternativa nel mondo stesso. Riporta la speranza.

Per questi motivi, si può arrivare a stabilire che con Dostoevskij potrebbe esserci una resurrezione dell'arte, perché nelle sue opere c'è il ritorno dell'assoluto, e allo stesso tempo c'è il vivere davvero la sua epoca e la sofferenza, c'è il prendere in considerazione il dolore, il male che portano inevitabilmente al "tutto è permesso" e a dire che Dio se n'è andato; Dostoevskij, forse, riesce a fare un passo oltre rispetto a Lukács, inglobando, però, Hegel: egli infatti non nega l'assoluto, lo considera presente in qualsiasi modo possibile e vede l'uomo in continua ricerca del Dio, del senso del tutto. Dostoevskij infatti è uomo del suo tempo, della sua terra, della sua storia; è un'artista che riporta quanto vede, quanto vive, ma che, allo stesso tempo, cerca di vedere oltre, intravede che può esserci qualcosa, sebbene sia estremamente difficile da raggiungere; egli stesso sperimenta questa ricerca, i fallimenti che sono racchiusi in essa ma la continua fede, che essa si porta dietro.

Sembra quindi che egli stesso mostri, servendosi del campo dell'arte, il campo del sensibile, dell'ordinario, del quotidiano, il cammino difficile della conoscenza, il cammino del dubbio e della disperazione che l'uomo deve affrontare. In effetti, non possiamo affermare che vediamo un vero e proprio incontro tra l'uomo e Dio, perché è l'uomo il protagonista delle opere dell'autore russo; egli fa arte, ed egli scrive dell'umano che soffre e si emoziona. Di nuovo e di rivoluzionario, però, che c'è in lui, è

il fatto che riparte col credere che quell'assoluto, che era stato dimenticato, torni nel mondo, o meglio, cerca di far riaprire gli occhi all'uomo; e quindi, sì, l'umano è il protagonista, ma l'umano nel tentativo, nella ricerca verso Dio. Ci arriva? Un senso c'è? Non possiamo rispondere con una frase a una domanda che chiede di sapere se la verità ci sia oppure no, nemmeno Cristo quella volta rispose:

Gli disse allora Pilato: "Dunque sei tu re?".

Rispose Gesù: "Tu dici che io sono re. Io sono nato per questo e per questo sono venuto al mondo: per rendere testimonianza alla verità. Chiunque è dalla verità, ascolta la mia voce."

Gli dice Pilato: "Che cos'è la verità?".

Detto questo, uscì di nuovo dai Giudei e disse loro: "Io non trovo in lui alcun capo di accusa. Ma voi avete l'usanza che io vi liberi qualcuno a Pasqua. Volete dunque che vi liberi il re dei Giudei?". Si misero allora a gridare: "Non lui, ma Barabba!". (Gv. 18, 37-40)

CONCLUSIONE

Siamo giunti alla fine di questa nostra tesi, di un lavoro che si è acceso a causa della sofferenza che vediamo e viviamo tutti i giorni nel mondo, per cercare di capire meglio l'umano che siamo e il divino che vogliamo raggiungere nonostante faticiamo a trovare un significato alla nostra esistenza. L'arte e la vita hanno voluto essere il palcoscenico del nostro spettacolo i cui personaggi principali sono stati Dio e l'uomo; e abbiamo cercato di portare a manifestazione e di analizzare il senso della loro relazione attraverso lo studio di concetti quali il bene, l'altro, la fratellanza.

Ci siamo adoperati affinché risultasse un lavoro in cui le tre parti, da cui è costituito, fossero unite tra loro in modo tale che la parte precedente fosse inglobata nella successiva: la precedente fa da base alla successiva e quest'ultima racchiude in sé la precedente. Questo perché i concetti analizzati non solo sono legati tra loro ma anche perché ognuno ha il suo posto preciso; ci auguriamo infatti di non aver dato l'idea di un tutto ammucciato ma di un'argomentazione lineare in cui le varie parti hanno trovato il loro significato.

La prima parte, se vogliamo più generale, è servita a introdurre il rapporto tra la vita, la realtà contingente e l'arte e questa correlazione rappresenta lo spazio su cui, appunto, abbiamo analizzato il nostro principale tema: la relazione tra l'umano e il divino.

Questa parte è divisa in due capitoli. Nel primo capitolo siamo ricorsi ad Hegel e alle sue teorie sull'arte; abbiamo infatti indagato il significato dell'arte e la sua stretta relazione con il sensibile e il perché di questa relazione: l'assoluto ha bisogno di diventare altro da sé per conoscersi alienandosi così nel sensibile. Inoltre abbiamo avuto modo di analizzare il concetto di bellezza unito a quello di verità e il bello artistico, attraverso l'*Estetica*.

Il secondo capitolo, invece, si è spostato al pensiero di Lukács in particolar modo alla *Teoria del romanzo* concentrandosi sul mostrare lo stretto legame tra il romanzo e l'epoca moderna – iniziando già a restringere il campo dell'arte al solo romanzo –, per poi focalizzare l'attenzione su cosa caratterizza l'uno e l'altra, e cioè la mancanza di senso e la ricerca di un senso nuovo; per questo abbiamo accostato in un laconico

paragrafo l'espressione usata da Fichte in *I tratti fondamentali dell'epoca presente*, «epoca della compiuta peccaminosità» per mostrare l'armonia di pensiero tra i due autori che con occhi diversi hanno percepito le bassezze dell'epoca moderna, quelle stesse che continuano anche al tempo di Lukács. L'ultimo paragrafo invece ci ha dato modo di introdurre brevemente il tema del bene attraverso il concetto di prima e seconda etica trattati da Lukács.

La seconda parte, in cui necessariamente è stata compresa la prima, è stata anch'essa divisa in due capitoli; essa si è focalizzata sul romanzo in generale.

Nel primo capitolo per cercare di capire la concezione di Hegel sul romanzo siamo dovuti partire dalla 'morte dell'arte', concetto molto importante nell'*Estetica*, e mettere in relazione le varie tipologie dell'arte, arte simbolica, classica e romantica, considerando prima l'epos per poi fare il passaggio al romanzo.

Nel capitolo secondo, invece, abbiamo nuovamente preso a riferimento la prospettiva di Lukács sul romanzo ma con un'analisi più dettagliata, per poter esprimere cosa rappresentasse il romanzo ma facendo anche vedere le varie tipologie che Lukács aveva preso in esame per poi riuscire a immergerci nella terza parte dedicata al pensiero di Dostoevskij.

Nella terza parte, nel portare alla luce il suo pensiero, abbiamo unito, tenuto insieme quanto avevamo scritto in precedenza.

Nel primo capitolo, mediante quanto affermato da Lukács alla fine della *Teoria del romanzo* e successivamente nel *Manoscritto* su Dostoevskij siamo riusciti a inoltrarci nel pensiero dello scrittore russo. Abbiamo esaminato diversi concetti chiave: il concetto di responsabilità, di colpa, di fratellanza e quindi di comunità che ci hanno consentito di analizzare il rapporto tra l'io e l'altro che abbiamo mostrato essere fondamentale per tendere a Dio. Qui le opere di Dostoevskij che abbiamo preso in considerazione sono state *L'Idiota* e *I fratelli Karamàzov*.

Nel capitolo secondo, invece, ci siamo maggiormente concentrati sulla figura di Raskòl'nikov protagonista di *Delitto e castigo*, su quella di Stavrogin ne' *I demoni* e sul protagonista di *Ricordi dal sottosuolo*. Abbiamo provato insieme a Dostoevskij a guardare l'uomo nel suo essere malvagio, cinico e indifferente a ciò che accade al di fuori di lui; abbiamo provato a vederlo nel suo senso di colpa, abbiamo provato a sentire la sua angoscia come la nostra; abbiamo cercato di scorgere il buono che c'è in lui; e

abbiamo percepito il suo dolore nel nostro pensiero, nel nostro cuore. Dostoevskij non ha descritto ma ha contemplato e nello stesso tempo ha cercato di capire la nostra natura, cosa la caratterizza, il perché facciamo il male piuttosto che il bene, e dov'è Dio in tutto questo, qual è il senso di ciò che facciamo, di ciò che ci appartiene come uomini e di quello che è esterno a noi.

Ed ecco quindi che in questo modo pensiamo, con timore reverenziale, di essere riusciti a unire i vari elementi tra loro. Grazie all'arte abbiamo potuto innalzare la vita, la realtà contingente a un grado più alto di quella che è la Natura; in questo modo abbiamo potuto confrontarci con il sentimento umano, scandagliarlo nelle sue forme più diverse e giungere dritti al cuore e al pensiero dell'uomo nel suo rapporto con gli altri e far sì che questa relazione ci portasse a considerare il rapporto tra l'uomo e Dio, la ricerca dell'uomo verso il senso del nostro esistere. Per questo all'inizio abbiamo affermato che il nostro campo d'azione è stato il rapporto tra la vita e l'arte perché in questo spazio abbiamo potuto analizzare tutta una serie di altri elementi che ci hanno mostrato la relazione a cui volevamo tendere e che è stata il filo rosso di questa trattazione dal principio alla fine. L'ultimo capitolo infatti è stato un capitolo conclusivo perché ha riportato nel primo paragrafo la teoria di Bachtin sulla polifonia nelle opere di Dostoevskij per mostrare che quanto abbiamo affermato era in parte in linea con le tesi di questo importante critico, e poi perché abbiamo ripreso quanto fatto in precedenza e unito i vari punti toccati.

È una società quella in cui ci troviamo a vivere fatta di incomprendimenti, ingiustizie e persone indifferenti le une verso le altre, l'egoismo e la solitudine dai tempi dei nostri autori sono aumentati a dismisura e c'è quasi l'impressione che più avanti andiamo e più torniamo indietro: nel campo della tecnica facciamo enormi passi avanti ma dal punto di vista umano stiamo arretrando perché le ricchezze, il consumo, l'apparire sono ciò che conta mentre le ingiustizie passano in secondo piano. La forbice tra ricchi e poveri si sta allargando sempre di più; facciamo parte della stessa terra ma sembra sempre che ciò che determina il diritto sia il potere. Si guarda l'altro come uno straniero, come un alieno, lo si isola, lo si deride, gli si sbarrano le porte e non gli si tende una mano se la chiede perché è diverso da me, perché è altro da me, e questo accade in tutti i campi: dalla scuola tra i ragazzi, nel quotidiano, per strada o al supermercato fino ad arrivare agli uomini di potere. Ciò che si ottiene, però, sono persone sole e divise, perse per un

mondo che non comprendono che vivono solo per inerzia perché la loro mente è chiusa dai pregiudizi e accecata dall'egoismo.

Ecco in questa nostra trattazione abbiamo voluto mostrare, attraverso gli autori che abbiamo scelto, che una luce forse c'è, che una speranza c'è se sappiamo coglierla e coltivarla. Ma lo possiamo fare solo attraverso l'altro, perché l'altro è ciò che mi appartiene, è il diverso in cui mi devo alienare, mi devo estraniare, in cui devo perdermi per potermi ritrovare, per ritrovare me stesso in quanto uomo, nella mia essenza e quindi per conoscermi. Dio, il senso di tutte le cose, la verità è ciò che unisce le varie parti, dà significato alle varie parti e se l'io si isola, isola se stesso dal resto non potrà mai vedere il senso delle cose, penserà che un senso appunto non ci sia.

Con Hegel, Lukács e Dostoevskij abbiamo elevato la vita tramite l'arte, esplorato il sentimento per avvicinarci maggiormente nei luoghi impervi dell'animo umano, analizzato la relazione che l'uomo ha con Dio, e mostrato che l'uomo non può fare a meno di ricercare il senso delle cose perché questo fa parte della sua natura. Ma abbiamo anche scoperto che per poter cercare Dio, l'uomo ha bisogno degli altri uomini, le altre parti per cui l'intero vive.

Inoltre è stato con Dostoevskij, grazie alle sue opere, alla sua arte che abbiamo pensato che si sia potuta resuscitare la vera arte, quell'arte che a seguito dell'età classica era scomparsa ma forse con Dostoevskij abbiamo visto il suo ritorno. Egli infatti non nega quello che è il sentire della sua epoca e cioè l'assenza di senso, ma riesce a inglobare questa superandola dal momento che ritiene che un senso nel mondo ci sia ed è necessario portarlo alla luce. Abbiamo visto che è a partire dalla conoscenza che l'uomo fa del legame che ha con gli altri individui che può tendere alla verità. Nello stretto legame che mano a mano conosce, l'uomo fa il bene dal momento che è come un legame di fratellanza: mio fratello è parte di me perché ha il mio stesso sangue e io sono fratello con un altro individuo perché entrambi facciamo parte dello stesso intero, lui è parte di me come io di lui, ci completiamo vicendevolmente ed entrambi abbiamo bisogno l'uno dell'altro.

L'uomo è nato per stare con gli altri, negli altri. È la sua natura così come è la sua natura ricercare Dio. La luce che ha visto Dostoevskij è la stessa che abbiamo visto anche noi e che abbiamo voluto esprimere attraverso questa trattazione: trovare il senso nel non-senso del mondo e vivere per gli altri è ciò che ci può ancora salvare dal male,

dalle ingiustizie e dalla più nera solitudine.

Come dicevamo nell'*Introduzione*, ciò che ha fatto esplondere la nostra riflessione è stato il disagio che colpisce il nostro tempo. La violenza che viene ancora commessa ai danni dei bambini e dei più indifesi, le contraddizioni che da generazioni ci portiamo dietro e le ingiustizie a cui per la maggior parte siamo indifferenti; l'isolamento e l'egoismo, infatti, riducono gli individui all'indifferenza in questo senso: il dolore se non ci accade personalmente non ci tocca, non lo sentiamo come nostro e ciò inevitabilmente ci porta ad essere distanti dalle altre persone, ma quando poi arriva a disturbarci chiediamo aiuto perché? Perché l'uomo fin da quando è un infante ha bisogno degli altri uomini non può vivere da solo, perché se anche lo facesse sarebbe comunque unito agli altri uomini: noi facciamo parte di un intero e siamo in relazione con gli altri uomini. Ogni nostra azione ha delle conseguenze il fatto se siano buone o cattive dipende dal nostro grado di conoscenza di quell'intero, e quindi inevitabilmente delle parti ad esso connesso, di cui facciamo parte.

La meraviglia che abbiamo provato di fronte alle mille e più forme dell'uomo scoperto nelle opere di Dostoevskij, la mancanza di senso teorizzata in particolar modo da Lukács e la concezione dell'arte in Hegel, il fatto che essa sia ciò attraverso cui l'assoluto si nega e si conserva insieme, conoscendosi, ci hanno fatto pensare alla relazione che l'uomo ha con Dio e al significato di questo rapporto.

Viviamo una vita, chiedendoci spesso o poche volte ma ugualmente chiedendoci chi siamo, perché siamo qui; ricerchiamo continuamente la verità, la bramiamo ogni secondo della nostra esistenza anche se magari non ce ne accorgiamo, ma è questa la nostra natura e non possiamo tradirla o peggio assuefarla, anestetizzarla con ciò che non ci appartiene: l'apparenza e il denaro. La conoscenza è dolore, la ricerca è dolore e la vita è dolore ma dobbiamo affrontarlo per poter essere davvero noi stessi, per poter conoscerci come uomini, come uomini che tendono a quel divino, a quella verità misteriosa che sveliamo solo un po' alla volta ma che è già sempre, da sempre lì, dobbiamo alzare il velo che la nasconde. Ma per far questo non possiamo dimenticarci di nostro fratello, del nostro altro, del diverso che ci completa, con cui insieme andiamo a formare l'intero. Ci sono davvero tante persone che soffrono inutilmente e tante che sono indifferenti ma il pensiero, la conoscenza del legame che abbiamo può salvarci.

La speranza che abbiamo è quella di aver lasciato qualcosa, di non aver scritto

qualcosa di vano, perché abbiamo cercato di usare il pensiero nella maniera più alta che possa essere espresso cioè attraverso la filosofia.

La relazione con Dio, la ricerca verso di Lui, verso il senso, e il legame con gli altri uomini ci possono salvare dal male che rischiamo altrimenti di produrre e dall'isolamento e dall'egoismo che ci impedirebbero di conoscere davvero noi stessi.

Quindi, nel mostrare queste tesi e con l'aiuto dei nostri autori, abbiamo voluto dare, con questo lavoro, un nostro, seppur piccolissimo, contributo, consegnare un piccolo lumino nel buio del mondo.

BIBLIOGRAFIA

Letteratura primaria

F. Dostoevskij, *Ricordi dal sottosuolo*, [1864] trad. it. G. Pacini, Feltrinelli, Milano 2014

F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, [1866] trad. it., intr. C.G. De Michelis, La biblioteca di Repubblica, Roma 2004

F. Dostoevskij, *L'idiota*, [1868-1869] a cura di G. Pacini, Universale economica Feltrinelli/classici, Milano 1998

F. Dostoevskij, *I demoni*, [1871-1872] trad. it. A. Polledro, Einaudi, Torino 1994

F. Dostoevskij, *I fratelli Karamàzov*, [1879-1880], a cura di I. Sibaldi, trad. it. N. Cigognini e P.C. Ramusino, Mondadori, Milano 1994

G.W.F. Hegel, *Estetica*, [1834] a cura di N. Merker, trad. it. Di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Milano 1963

G. Lukács, *Teoria del romanzo*, [1920] a cura di G. Raciti, SE, Milano 1999

G. Lukács, *Teoria del romanzo*, [1920] intr. G. Di Giacomo, trad. F. Saba Sardi, Pratiche Editrice, Parma 1994

G. Lukács, *Dostoevskij*, a cura di M. Cometa, SE, Milano 2000

Letteratura secondaria

Aristotele, *Politica*, tr. R. Laurenti, in *Aristotele opere*, I classici Mondadori, Milano 2008, volume II

H. Arvon, *Lukács, la vita il pensiero i testi esemplari*, trad. it. E. Gasparetto, Accademia – Sansoni editori, Milano 1970

M. Bachtin, *Dostoevskij, Poetica e stilistica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1968

A. Banfi, *Filosofia dell'arte*, a cura di D. Formaggio, Editori Riuniti, Roma 1962

N. Berdjajev, *La concezione di Dostoevskij*, trad. di B. Del Re, Giulio Einaudi Editore, Milano 1977

M. Buber, *I racconti di Chassidim*, trad. it. G. Bemporad, intr. F. Jesi, Garzanti, Milano 1979

S. Bungay, *Beauty and Truth, A Study of Hegel's Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford

M. Cometa, *Postfazione*, in G. Lukács, *Dostoevskij*, a cura di M. Cometa, SE, Milano 2000

F. De André, *Parole, I testi di tutte le canzoni*, Repubblica l'Espresso, Milano 2009

G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura, Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Editori Laterza, Roma-Bari 1999

G. Di Giacomo, *Introduzione*, in G. Lukács, *Teoria del romanzo*, trad. F. Saba Sardi, Nuova Pratiche Editrice, Parma 1994

F. Dostoevskij, *Sogno di un uomo ridicolo*, in F. Dostoevskij, *Diario di uno scrittore*, trad. it. E Lo Gatto, intr. A. Torno, Bompiani Il pensiero occidentale, Milano 2017

Eraclito, *I frammenti e le testimonianze*, a cura di C. Diano e G. Serra, Fondazione Lorenzo Valla Arnoldo Mondadori Editore, Arti Grafiche delle Venezie di Vicenza 1980

P. Evdokimov, *Dostoevskij e il problema del male*, pres. di S. Givone, trad. di E. Confaloni, Città Nuova Editrice, Roma 1995

M. Farina, A.L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, il Mulino, Bologna 2014

P. Fedeli, *Poesia d'amore latina. Catullo*, testo latino a fronte, trad. it. G. Paduano, Mondadori, I classici del pensiero, Milano, 2007, (*Carme* 85)

J.G. Fichte, *I tratti fondamentali dell'epoca presente*, a cura di A. Carraro, Guerrini e Associati, Milano 1999

D. Formaggio, *L'idea di artisticità, Dalla «morte dell'arte» al «ricominciamento» dell'estetica filosofica*, Casa editrice Ceschina, Milano 1962

P. Gambazzi e G. Scaramuzza (a cura di), *Arte e morte dell'arte, Percorso nelle Lezioni di Estetica*, trad. it. G.F. Frigo, Bruno Mondadori, Milano 1997

A. Gethmann-Siefert, *Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik*, in Hegel-Studien, Beiheft 25, Bouvier, Bonn 1984

S. Givone, *Dostoevskij e la filosofia*, Editori Laterza, Roma-Bari 2006

G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, trad. E. De Negri e intr. G. Cantillo, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2008

F. Hölderlin, *Brot und Wein*, in M. Lumachi e P. Scotini (a cura di), *Antologia della poesia tedesca*, intr. P. Collini, La biblioteca di Repubblica, Firenze 2004

J. Kristeva, *Sole nero, Depressione e melanconia*, tr. A. Serra, Donzelli Editore, Roma 2013

G. Leopardi, *Canti Operette morali Memorie e pensieri d'amore*, Magnifica, Roma 2005

P. Levi, *Se questo è un uomo*, in P. Levi, *Se questo è un uomo. La tregua*, Einaudi, Torino 1989

G. Lichtheim, *Guida a Lukács*, trad. P.F. Taboni, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1978

Lucrezio, *La natura delle cose*, 6 voll., testo latino a fronte, trad. it. L. Canali, BUR Rizzoli, I classici del pensiero greco e latino, Milano 2009, vol. VI

G. Lukács, *Problemi di teoria del romanzo*, in V. Strada (a cura di), *Problemi di teoria del romanzo*, trad. it. C.S. Janovič, Einaudi, Torino 1976

G. Lukács, *Sulla povertà di spirito*, a cura di P. Pullega, Cappelli Editore, Bologna 1981

C. Magris, *Itaca e oltre*, prima ed. 1982, Garzanti, Milano 2014

E. Matassi, *Il giovane Lukács, saggio e sistema*, Mimesis Filosofie, Milano 2011

Omero, *Iliade*, intr., trad. G. Cerri, commento A. Gostoli, BUR Rizzoli, Milano 2003

G. Pacini, *Introduzione*, in F. Dostoevskij, *Ricordi dal sottosuolo*, tr. G. Pacini,

Feltrinelli, Milano 2014

L. Pareyson, *Il male in Dostoevskij*, in F. Dostoevskij, *I demoní*, tr. A. Polledro, Einaudi, Torino 1994

A. Radnóti, *Due critici radicali nel "mondo abbandonato da Dio"*, in F. Fehér, Á. Heller, G. Márkus, A. Radnóti, *La scuola di Budapest: sul giovane Lukács*, trad. E. Franchetti, La Nuova Italia, Firenze 1978

G. Reale, *Introduzione, Traduzione e commentario della Metafisica di Aristotele*, Bompiani il pensiero occidentale, Milano 2004

J. Rolland, *Dostoevskij e la questione dell'altro*, tr. A. Dell'Asta, Editoriale Jaca Book, Milano 1990

W. Shakespeare, *Otello*, tr.S. Quasimodo, in Shakespeare, *Le tragedie*, I classici Mondadori, a cura di G. Melchiori, Milano 1976, volume IV

Sofocle, *Filottete*, in Sofocle, *Trachinie, Filottete*, intr. V. Di Benedetto e tr. M.P. Pattoni, Bur classici greci e latini, Milano 2004

Sofocle, *Le tragedie. Aiace*, trad. it. U. Albinì e V. Faggi, intr. D. Del Corno, Mondadori, I classici del pensiero, Milano 2007

Vangelo di Giovanni, 18, 37-40, in *La Bibbia*, San Paolo, Trento 2014,

P. Vinci, *Arte e individualità in Hegel*, in *Individuo e modernità, Saggi sulla filosofia di Hegel*, a cura di M. D'Abbiere e P. Vinci, Guerini e Associati, Milano 1995

Sitografia

I. Kant, *Risposta alla domanda: cos'è l'illuminismo?*, in Dizionario Zanicelli,
link: <https://dizionario.zanicelli.it/storiadigitale/media/docs/0415.pdf>

RINGRAZIAMENTI

Ci tenevo, ora, a ringraziare alcune delle persone che mi hanno accompagnata in questo viaggio.

Al Professor Gaetano Rametta che fin dal primo momento mi ha ascoltata e accolta con entusiasmo dandomi la fiducia, la libertà e l'autonomia di cui avevo bisogno per crescere e trovare, da sola, la giusta via.

Ai miei genitori, il mio riparo, il mio nido, l'abbraccio perenne, la presenza costante e le colonne portanti della mia anima, che mi hanno sempre rivelato l'amore e i grandi valori, insegnandomi che anche nelle terre più aride ci sarà sempre un fiore.

A Massi, il mio altro, la mia metà, che completa quello che non sono, l'amore della mia vita, che con il suo esserci sempre e la sua infinita pazienza è riuscito a far emergere ciò che non riuscivo a esprimere, sostenendomi con il suo sorriso e il suo amore. Mi ha asciugato le lacrime e condiviso le mie gioie fortificando, insieme a me, ogni giorno il nostro amore.

A Sofì, la mia sorellina, la mia amicizia prima, con cui condivido una parte di anima, che consolandomi nei momenti difficili mi ha dato la forza e il coraggio per affrontarli, risolleandomi nelle giornate più buie.

Ai miei zii e zie, alle cugine che hanno sempre tifato per me. A mia nonna che con le sue preghiere mi ha vegliata costantemente.

Alla Professoressa Patrizia Povolo, una guida fin dal liceo, che mi ha accompagnata anche in questo viaggio insegnandomi una nuova lingua con il suo affetto, la sua passione e la sua vicinanza. A Cesare, il mio mentore, la cui saggezza, freschezza e amicizia mi hanno aiutata a superare con maggiore serenità alcuni ostacoli incontrati nel cammino. Alle mie amiche dell'Università, con cui ci siamo fatte forza l'una con l'altra condividendo ogni singolo momento: ognuna di loro mi ha aiutata quando avevo bisogno. Ai gazzettari con cui ho potuto condividere mille e più dialoghi filosofando e discutendo anche sui temi in cui poi, qui, mi sono imbattuta. A tutti i miei amici e alle compagne di servizio civile che hanno sopportato le mie agonie e brindato alla fine di questo viaggio; ai bambini/e, ragazzi/e che ho incontrato durante questo percorso che sono state/i una continua ispirazione per questo scritto.

