



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA E PSICOLOGIA APPLICATA

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN SCIENZE FILOSOFICHE

Forme della crisi. Fiaba e saggio nel giovane Lukács

Relatore:

Ch.mo Prof. Gaetano Rametta

Laureando:

Lorenzo Rossetti

Matricola n. 2018790

ANNO ACCADEMICO 2022-2023



Dalle loro parole dolci nascevano  
dolci malintesi  
(G. Lukács, *La leggenda di re Mida*)

Un cavaliere meravigliosamente  
perverso attende, come un aspide,  
tra i fiori del pazzo giardino  
(C.E. Gadda, *Apologia manzoniana*)



## Indice

Introduzione	5
Capitolo I – Fiaba	11
1. <i>Cronotopo e struttura di fiaba</i>	11
2. <i>Teoria della fiaba lukácsiana</i>	22
3. <i>Storicità e atemporalità della fiaba</i>	27
4. <i>Variazioni di una fiaba infinita</i>	38
4.1. <i>Funzioni sociali della fiaba</i>	42
5. <i>La leggenda di Re Mida, ovvero la fiaba tragica</i>	53
Capitolo II – Saggio	69
1. <i>Il problema dell’“espressione” nel giovane Lukács</i>	69
2. <i>Georg Simmel e le matrici del saggismo lukácsiano</i>	89
3. <i>Il saggio lukácsiano come forma della crisi</i>	105
Conclusioni	123
Appendice – La leggenda di re Mida	131
Bibliografia	141



## INTRODUZIONE

Ripercorrendo la parabola biografica e intellettuale di György Lukács si potrebbe sottoscrivere l'antico detto latino *nemo propheta in patria*. Si pensi alla compagnia teatrale "Thalia", la prima iniziativa culturale lukácsiana avviata nel 1904 con alcuni amici, fallita a causa delle continue resistenze da parte delle istituzioni ungheresi. O a quanto accaduto nel 1919, quando Lukács, condannato a morte dopo la caduta della Repubblica dei Consigli, fu costretto a fuggire e a vivere in esilio per più di venticinque anni, spostandosi tra Vienna, Berlino e Mosca. Tornato a Budapest, nonostante ricoprì ormai il ruolo di professore ordinario all'università, l'ostilità crescente del governo nei suoi confronti portò al sequestro, nel 1951, di tutte le sue opere dalle biblioteche della città. Persino negli anni successivi alla sua morte la volontà di cancellare le profonde tracce lasciate dal pensiero lukácsiano non diminuì, facendosi anzi addirittura più forte. Nel 1990, ad esempio, in seguito alla caduta della Repubblica popolare ungherese, numerose statue e targhe commemorative a lui dedicate vennero rimosse dalle strade e dai giardini della capitale. Insomma, quello tra Lukács e l'Ungheria, alla luce di questi e di tanti altri episodi in cui fu coinvolto, è sempre stato un rapporto tormentato, segnato dal conflitto. Ma la ricomparsa negli ultimi anni di questa politica di censura, nel tentativo radicale di gettare nell'oblio l'opera lukácsiana, è un fatto a dir poco preoccupante. Nel 2017 viene rimossa dal Szent István Park una delle ultime statue budapestine di Lukács, eretta nel 1985 in occasione del centenario della sua nascita. Nel 2018, fatto ancora più grave, l'Accademia ungherese delle scienze dispone la chiusura dell'"Archivio Lukács", fondato più di quarant'anni prima nell'appartamento al numero 2 di Belgrád rakpart, sul lungo Danubio, nelle stanze in cui il filosofo ha vissuto e lavorato dal 1945 al 1971, anno della sua morte. È proprio tra i numerosi manoscritti che questo archivio conteneva – una parte dei quali è stata fortunatamente digitalizzata prima della chiusura definitiva –, che si trovava l'unica incursione lukácsiana nel territorio della prosa letteraria, una fiaba del 1908 intitolata *La leggenda di re Mida*, il cui "ritrovamento" costituisce il punto di partenza del presente lavoro.<sup>1</sup>

La circostanza per cui l'autore di *Storia e coscienza di classe* (1923) e dell'*Ontologia dell'essere sociale* (1973) abbia scritto in gioventù anche una fiaba potrebbe risultare sorprendente, una prova inconfutabile a favore della tesi che vede nel pensiero di Lukács una scissione tra due fasi totalmente distinte, idealmente separate proprio dall'opera del '23. Tuttavia, se nel presente lavoro prenderemo principalmente in esame la produzione "giovanile" lukácsiana, non è per un'acritica assunzione di

---

<sup>1</sup> Per la storia dell'"Archivio Lukács" si veda J. Weiss, *Lukács Archives*, in "Krisis", fasc. 2, Amsterdam, 2018 (2), pp. 100-102.

tale divisione, ma proprio al fine di rendere evidente come il pensiero del filosofo di Budapest sia irriducibile a ogni periodizzazione, incomprensibile attraverso le categorie della continuità e della discontinuità. Come tenteremo di mostrare, infatti, l'esistenza di una fiaba scritta da Lukács svela certamente un versante inedito della sua produzione, ma un versante che combacia perfettamente con le istanze di fondo del suo *stile di pensiero*. La fuorviante categoria del "giovane Lukács", fortemente criticata, tra gli altri, da Emilio Garroni,<sup>2</sup> indica qui esclusivamente il luogo privilegiato per un'analisi che voglia indagare il rapporto tra dimensione stilistica, concettuale ed esistenziale. La produzione di questi primi anni – pur delineando numerose questioni che saranno affrontate con nuovi strumenti concettuali nelle opere successive – è caratterizzata da una *sperimentazione* espressiva ed espositiva che nei lavori successivi non troviamo, evidente non soltanto dalle pagine della *Leggenda di re Mida* o dai saggi contenuti in *L'anima e le forme* e in *Teoria del romanzo*, ma anche dagli abbozzi sistematici di Heidelberg, all'interno dei quali l'argomentazione è spesso interrotta da *excursus* esemplificativi, riferimenti a opere d'arte e citazioni suggestive.

La ricerca di uno stile adeguato per l'espressione artistico-letteraria – nel caso della fiaba – e filosofica – nel caso del saggismo e delle riflessioni estetiche –, riveste dunque un ruolo fondamentale all'interno del pensiero del giovane Lukács, tanto sul versante pratico quanto su quello teorico. Lo sperimentalismo lukácsiano, come vedremo, non è affatto guidato da un gusto personale *impressionistico*, ma al contrario è da inserirsi in una problematica più ampia, che costituisce il nucleo fondamentale di tutto il pensiero del filosofo di Budapest: la questione della *crisi* della civiltà europea. Negli anni in cui la crescente consapevolezza dell'assenza di coordinate culturali, politiche ed epistemologiche condiziona enormemente la filosofia e l'arte, Lukács si sposta tra Berlino e Heidelberg per seguire le lezioni dei più importanti intellettuali del tempo. Conosce così, tra gli altri, Georg Simmel, Max Weber e Heinrich Rickert, tutti impegnati nella ricerca di un nuovo orizzonte di senso per il pensiero e la vita. Proprio in questo frangente, nel momento in cui la crisi iniziava manifestarsi nella sua evidenza, il concetto di stile attraversa una fondamentale *metamorfosi*. «Esistono epoche», scrive Lukács in un saggio dedicato alla fiaba che prenderemo ampiamente in considerazione, «in cui il carattere della realtà è univocamente dato e ci indica la strada in un'unica direzione; epoche in cui anche le manifestazioni più perfette e sublimi della vita umana sono vincolate al corso della realtà».<sup>3</sup> In queste fasi storiche lo stile appartiene a una determinata corrente, a una scuola, a un gruppo, segue sempre in definitiva i *canoni* imposti dall'epoca stessa. La

---

<sup>2</sup> E. Garroni, *Introduzione*, in G. Lukács, *Cultura estetica*, Newton Compton, Roma, 1977, pp. vii-xxiii.

<sup>3</sup> G. Lukács, *Béla Balázs: sette fiabe*, in Id., *Scritti sul romanzo*, a cura di M. Cometa, Aesthetica edizioni, Palermo, 1982, pp. 105-122, p. 115.



dimensione stilistica vive allora in opposizione al carattere di *singularità* dell'opera d'arte, a tutti quegli elementi che la rendono unica e irriducibile alle altre, rappresentando al contrario una legge formale che possiede validità generale. Si pensi ad esempio alle innumerevoli sculture barocche del '600 o ai quadri neoclassici del secolo successivo: in ogni opera particolare appartenente a queste due correnti sono riconoscibili delle fondamentali caratteristiche comuni, che lo storico dell'arte si occuperà di rintracciare. Da qui la tendenza a catalogare i movimenti artistici dominanti nelle varie epoche, individuando per ognuno di essi elementi specifici e tratti comuni. Esistono tuttavia delle eccezioni, rappresentate dalle grandi personalità artistiche – si pensi ad esempio a Michelangelo, Van Gogh, Goethe o Beethoven –, autori che con la loro opera *eccedono* la dimensione storica in cui vivono e lavorano, sporgendo oltre i limiti del canone esternamente imposto, assumendolo o rifiutandolo in maniera radicale, e introducendo così dei fondamentali elementi di *novità*. Questi grandi artisti, si potrebbe dire riprendendo una distinzione simmeliana, non *hanno* uno stile, ma *sono* uno stile, assumono cioè la propria *singularità* esemplare come principio creatore dell'opera. Quanto più in un'epoca la dimensione stilistica si presenta come univoca e universale, capace di dare espressione a ogni tendenza e atteggiamento singolare – come in alcune fasi della grecità e del Medioevo –, tanto più l'acquisizione di uno stile non sarà determinata da una *ricerca*, ma dall'assunzione più o meno aporetica di determinate leggi. «Ma esistono epoche», continua Lukács nello scritto sulla fiaba già citato, «in cui lo sviluppo della realtà non segue più questo cammino inequivocabile e a senso unico, epoche in cui ci sembra di essere posti davanti a una scelta. [...] Noi viviamo, in questi casi, le *crisi* della nostra realtà». <sup>4</sup> Nel momento storico di crisi, dunque, le coordinate stilistiche fornite da leggi formali preesistenti scompaiono, non vi è più alcun canone univoco da seguire, e ogni artista deve assumersi l'onere di scegliere il proprio stile. Di fronte a un repertorio vastissimo di possibilità, la direzione intrapresa dal singolo autore non sarà tuttavia determinata dal gusto personale, ma dalla sua stessa esemplarità, dallo stile che egli è, ovvero dalla dimensione stilistica che maggiormente si accorda alle sue manifestazioni esistenziali. In questo senso, l'artista diviene creatore di *forme*, di configurazioni dinamiche al cui interno l'espressione artistica si intreccia all'espressione vitale di una *singularità*. Parallelamente alle possibilità stilistiche, a moltiplicarsi sono anche gli elementi di *novità* che subentrano in seno a ogni forma artistico-letteraria, elementi che nelle circostanze più originali – nella comparsa a quest'altezza di grandi personalità artistiche – ne scuotono addirittura le fondamenta. Nel caso del romanzo, ad esempio, se si seguono le riflessioni condotte da Lukács nella celebre opera del 1916,

---

<sup>4</sup> *Ibidem*.

è la figura di Dostoevskij ad aver compiuto una vera e propria rivoluzione, dando vita a una configurazione totalmente nuova, che prefigura «un nuovo mondo»,<sup>5</sup> un'epoca ancora di là da venire. Andando oltre le considerazioni lukácsiane, potremmo aggiungere che un'operazione simile è stata realizzata nello stesso campo da Proust, la cui *Recherche du temps perdu* è un romanzo altrettanto innovativo, che si dispiega proprio a partire dalla consapevolezza del compito che la crisi richiede, della necessità di *ricercare* una dimensione stilistica adeguata.

La metamorfosi del concetto di stile – è necessario precisare – non si manifesta soltanto in ambito artistico, ma anche in campo filosofico, dove, in tempo di crisi, si «scoprono»<sup>6</sup> una pluralità di possibili obiettivazioni metodologiche. Come vedremo, per Lukács è Simmel a esprimere per primo la necessità di una sperimentazione stilistica anche per quanto riguarda la filosofia. L'opera giovanile lukácsiana contiene entrambi questi versanti, tanto quello artistico, nel caso della fiaba, quanto quello filosofico, rilevabile in particolare nei suoi *tentativi* saggistici. Non soltanto Lukács compie in prima persona la ricerca stilistica che il momento storico di crisi richiede, dando vita a una *forma fiabesca della crisi* – *La leggenda di re Mida* – e a una *forma saggistica della crisi* – *L'anima e le forme* –, ma in ambedue i casi il loro prodursi è accompagnato da una riflessione su tale attività, da una vera e propria definizione dello *stile della crisi*. L'epoca storica, anche in questo frangente, determina il carattere fondamentale della dimensione stilistica, ma in maniera diversa rispetto a quanto accade nel caso della fissazione di canoni: la crisi, infatti, crea un campo più ampio e più libero, un terreno infinitamente più ricco di possibilità di movimento e realizzazione. L'opera giovanile di Lukács mostra in maniera evidente tale fecondità, divenendo essa stessa espressione del pluralismo metodologico e contenutistico che sostiene.

Il presente lavoro si compone di due capitoli, dedicati rispettivamente alla fiaba e al saggio, che costituiscono le due forme rappresentative del giovane Lukács, sia da un punto di vista teorico che, come vedremo, esistenziale. Nel primo capitolo ci occuperemo inizialmente di ricostruire la relazione particolare tra la fiaba e la vita. A partire dalle riflessioni di Michail Bachtin si tratterà di definire la specificità del *cronotopo fiabesco* e di allontanare così questa forma letteraria da ogni lettura morfologica e formalista. Un'alternativa interpretativa rilevante è fornita proprio da Lukács, che in uno scritto del 1917 dedicato all'amico Béla Balázs presenta una vera e propria teoria della fiaba, fondata sui principi da lui stesso esposti in alcuni capitoli centrali dell'*Estetica di Heidelberg*. La maggior parte dei racconti fiabeschi diffusi ancora oggi sono *variazioni* di nuclei originari che

---

<sup>5</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, a cura di Giuseppe Raciti, SE, Milano, 1999, p. 146.

<sup>6</sup> G. Lukács, *Georg Simmel*, trad. it. di L. Perrucchi, in Id., *Sulla povertà di spirito. Scritti (1907-1918)*, a cura di P. Pullega, Cappelli, Bologna, 1981, pp. 165-170, p. 168.

vengono da tempi antichissimi, tramandati attraverso i sentieri dinamici della tradizione. Nella modernità iniziano invece a emergere delle fiabe di tipo diverso, che mantengono alcune delle caratteristiche fondamentali del fiabesco – come il carattere *indeterminato* del cronotopo –, ma che al tempo stesso si differenziano dagli intrecci “classici”, presentando elementi di novità incatalogabili attraverso le 31 “funzioni” individuate da Vladimir Propp. La metamorfosi del concetto di stile si manifesta dunque in maniera evidente in seno alla fiaba: nelle epoche in cui la dimensione stilistica coincide con i canoni imposti dall'esterno, infatti, i racconti fiabeschi sono sempre variazioni adattate al contesto storico-sociale in cui vengono narrate; nella modernità, invece, si sviluppa un inedito impulso fiabesco, una modalità originale di dar vita a fiabe assolutamente nuove. Nel caso di Lukács, la fiaba diviene una forma espressiva della crisi, rinunciando al tipico “lieto fine” per allinearsi con la *tragicità* del momento storico. Prendendo in considerazione *La leggenda di re Mida* è possibile non soltanto ritrovare su un piano pratico gli elementi teorizzati da Lukács nello scritto dedicato a Balázs, ma soprattutto legare questi elementi alla dimensione esistenziale lukácsiana.

Nel secondo capitolo ci occuperemo di contestualizzare la teoria del saggio di Lukács, mostrando in primo luogo come, per essere compresa appieno, la si debba necessariamente inserire all'interno di alcune questioni fondamentali affrontate negli scritti estetici di Heidelberg e considerando poi il contesto culturale da cui essa affiora. In quest'ultimo senso si rivelerà essenziale un confronto con la figura di Simmel, il cui originale stile filosofico getta le basi per quello che sarà il saggismo teorizzato nello scritto introduttivo a *L'anima e le forme*. Pur accompagnando la filosofia fin dai tempi di Platone, è soltanto nell'epoca di crisi che il saggio può assumere una *forma*, guadagnarsi cioè un'autonomia rispetto alla scienza, all'arte e alla filosofia. È proprio attraverso un confronto con questi tre campi che emergono le sue caratteristiche fondamentali. Il saggio lukácsiano, mostreremo infine, non soltanto trova nel momento storico di crisi la sua condizione di possibilità, ma anche la sua meta ultima, configurando in questo modo una *circolarità*. Come vedremo, anche in questo caso alla teoria segue una pratica saggistica, che si dispiega attraverso le pagine de *L'anima e le forme*, le quali, se considerate nella loro interezza, rappresentano una *Totalität* che riflette ancora una volta la dimensione esistenziale lukácsiana.



# I

## FIABA

### 1. *Cronotopo e struttura di fiaba*

Se è vero, come afferma Lukács nelle ultime pagine de *L'anima e le forme*, che «ogni tipo di configurazione, ogni forma della letteratura, è un gradino nella gerarchia delle possibilità di vita»,<sup>1</sup> vogliamo iniziare chiedendoci: quale gradino occupa la fiaba in tale gerarchia? Nonostante il rapporto di Lukács con questa forma letteraria sia rimasto pressoché inesplorato – e a dimostrazione di ciò basti considerare la scarsissima letteratura scientifica esistente al riguardo –<sup>2</sup> esso ha una profonda valenza non solo biografico-esistenziale, ravvisabile in molti passaggi dell'*Epistolario*, dell'*Autobiografia in forma di dialogo* e nelle testimonianze di alcuni allievi, ma soprattutto teorica. Uno studio che voglia comprendere pienamente questo rapporto non può limitarsi alle sole riflessioni presenti negli *Scritti sul romance*, all'interno dei quali la fiaba ricopre esplicitamente un ruolo centrale, ma deve inserire tali riflessioni nel contesto complessivo dei primi studi estetici lukácsiani.

Ma torniamo alla domanda iniziale sul collocamento della fiaba nella scala gerarchica delle possibilità di vita. Questa domanda, in effetti, risulta fin da subito paradossale, perché mette in relazione la vita con una forma che sembra non avervi nulla a che fare: è lo stesso Lukács, dopotutto, a scrivere pochi anni più tardi che «la materia della fiaba non ha nulla a che fare con la materia della nostra esistenza»,<sup>3</sup> negando apparentemente la possibilità di un'indagine comprensiva dei due elementi. È forse per questo motivo che la fiaba, più di ogni altra forma letteraria, ha ispirato studi di carattere funzionale, strutturale e morfologico, colpevoli di averla concepita, infinitamente lontana dalla vita, come un mero gioco formale tra strutture ed elementi costanti. Paradossalmente però, per tentare di rispondere alla domanda che abbiamo posto, prederemo le mosse proprio a partire da un'impostazione di questo tipo, da un'analisi della struttura fiabesca. Ciò accogliendo l'idea, tipica del romanticismo tedesco e sviluppata poi dallo stesso Lukács, che la fiaba sia effettivamente gioco, ma che questo gioco, in determinati frangenti, intrattenga una relazione particolare con la nostra esistenza. A fondamento della forma fiabesca è quindi necessario porre

---

<sup>1</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, trad. it. di S. Bologna, SE, Milano, 2002, p. 260.

<sup>2</sup> Si veda ad esempio L. Amodio, *Lukács e la fiaba infinita*, in D. Losurdo, P. Salvucci e L. Sichirolo, *György Lukács nel centenario della nascita 1885-1985*, Urbino, QuattroVenti, 1986, pp. 69-88; Per uno studio più recente e approfondito si veda U. Dogà, "Von der Armut im Geiste": die Geschichtsphilosophie des jungen Lukács, in *Lukács-Studien*, Bd. 3, Aisthesis, Bielefeld, 2019, pp. 334-347.

<sup>3</sup> G. Lukács, *Béla Balázs: sette fiabe*, cit., p. 107.

un concetto che, come vedremo, istituisce un immediato rapporto di interconnessione tra questa forma e la vita: ci viene incontro, in questo senso, la teoria bachtiniana sul cronotopo.

Attorno al 1914, in un capitolo della sua *Filosofia dell'arte* intitolato *Storicità e atemporalità dell'opera d'arte*, Lukács esprimeva l'esigenza che un «*Laocoonte* più sottile»<sup>4</sup> si occupasse di separare le forme della letteratura in base ai principi dello spazio e del tempo ad esse più adeguate. Poco più di vent'anni dopo, nel 1937-38, in una raccolta di «saggi di poetica storica»<sup>5</sup> dedicati a *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, Michail Bachtin introduceva in campo letterario il concetto fisico di cronotopo, seguendo inconsapevolmente la suggestione lukácsiana. Egli afferma infatti che «il principio della cronotopicità dell'immagine letteraria per la prima volta è stato scoperto con tutta chiarezza da Lessing nel suo *Laocoonte*»,<sup>6</sup> ma che in quest'opera tale principio rimaneva ancora confinato «su un piano tecnico-formale».<sup>7</sup> È proprio Bachtin, dunque, ad assumersi l'onere di scrivere, o almeno di introdurre, quel «*Laocoonte* più sottile» capace di mostrare non solo l'inscindibile rapporto che lega i principi raffigurativi dello spazio a quelli del tempo, ma soprattutto la relazione di questi con la realtà storica; relazione sulla quale torneremo alla fine di questo paragrafo.

Il concetto di cronotopo indica «l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente»,<sup>8</sup> vale a dire le diverse modalità attraverso cui, all'interno di una narrazione letteraria, si manifesta l'inscindibilità di tempo e spazio in un tutto dotato di senso. Da un lato il tempo si rende visibile all'interno dello spazio, vi si «materializza»,<sup>9</sup> dall'altro lo spazio si immette nel movimento del tempo e in questo modo acquisisce senso e misura. Il cronotopo letterario, dunque, si forma a partire dall'inserimento della dinamicità del tempo all'interno della cornice statica dello spazio, con la precisazione che l'elemento temporale guida quello spaziale. Ogni narrazione, infatti, in quanto dispiegamento di immagini letterarie, è scandita dal movimento del tempo, cioè dall'intrecciarsi di queste immagini in una serie dinamica. Lo spazio, dunque, si adegua al tempo e, come vedremo nel caso specifico della fiaba, viene a formare con esso un tutto inscindibile. Il cronotopo, continua Bachtin, determina anche il genere letterario e le sue variazioni, ha cioè un essenziale «significato di genere».<sup>10</sup> Questo vuol dire che la

---

<sup>4</sup> G. Lukács, *Filosofia dell'arte. Primi scritti sull'estetica (1912-1918)*, trad. it. di L. Coeta, Sugar Editore, Milano, 1971, p. 272.

<sup>5</sup> M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, trad. it. di C.S. Janovič, Einaudi, Torino, 1979, pp. 231-405, p. 231.

<sup>6</sup> Ivi, p. 398.

<sup>7</sup> Ivi, p. 399.

<sup>8</sup> M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., p. 231.

<sup>9</sup> Ivi, p. 398.

<sup>10</sup> Ivi, p. 232.

fiaba, in quanto genere totalmente distinto dagli altri,<sup>11</sup> dovrà possedere una specifica modalità di organizzare i motivi che la compongono in una cornice spazio-temporale. Ciò che ci proponiamo, in primo luogo, è di chiarire la particolarità del cronotopo fiabesco.

Nelle fiabe le indicazioni spazio-temporali sono legate ad una formula fissa. Esse si svolgono tutte nello stesso luogo e nello stesso tempo. Leggiamo di castelli oltre le nuvole, di grotte abissali, di boschi e giardini incantati, di spiagge e isole sconfinata, e, nonostante l'incalcolabile distanza che separa ognuno di questi luoghi, essi si trovano tutti in uno stesso "paese lontano". Parallelamente, incontriamo anziani sovrani, giovani principesse, sorelle e fratelli maggiori o minori, eppure, per tutte queste figure di fiaba, il passare del tempo è insignificante: esse rimangono sempre, in relazione ad esso, ciò che erano in principio, incasellate in un eterno "c'era una volta". Ma dove si trova questo paese lontano? E quando il tempo delle fiabe? Il "c'era una volta" non indica un presente che si è fatto passato, ma piuttosto qualcosa che «non è mai stato presente e che non potrà mai trasformarsi in presente».<sup>12</sup> In alcune tradizioni fiabistiche, come ad esempio quella ungherese, la formula d'apertura diviene infatti «c'era una volta o forse non c'era»,<sup>13</sup> proprio a voler sottolineare l'incollocabilità temporale degli avvenimenti di cui si sta per leggere. Nelle fiabe non assistiamo quindi ad una «inversione storica»,<sup>14</sup> vale a dire una localizzazione nel passato di categorie e ideali che dovrebbero essere realizzati nel futuro, come avviene nei miti del paradiso, dell'età dell'oro, dell'età degli eroi e molti altri, ma alla configurazione di quello che Ernst Bloch definiva «un altrove più vario o più lieve».<sup>15</sup>

Per quanto riguarda i luoghi, invece, la questione è leggermente più complessa. Accade spesso, infatti, che nelle fiabe siano fornite indicazioni spaziali precise, con riferimenti a città, fiumi, villaggi che hanno a che fare con colui o coloro che queste fiabe le hanno composte. Nonostante ciò, tutti questi luoghi sono resi irriconoscibili e indeterminati, perché indeterminato è il tempo in cui si collocano. La lontananza dei luoghi, dunque, non sta ad indicare la smisurata distanza che li separa da noi, ma piuttosto il loro porsi in un mondo totalmente altro, irraggiungibile e inavvicinabile, e dunque neanche lontanamente replicabile. Le fiabe, ma questo lo approfondiremo meglio in seguito, non raccontano neanche di un'utopia: le isole e le città incantate in cui si svolgono, infatti, non sono minimamente assimilabili all'«isola di Utopia» o alla «città del Sole», non nascono da una

---

<sup>11</sup> Cfr. G. Lukács, *Béla Balázs: sette fiabe*, cit., p. 105.

<sup>12</sup> Ivi, p. 109-110.

<sup>13</sup> Cfr. E. Benedek, *C'era una volta o forse non c'era... Fiabe cosmologiche ungheresi*, a cura di Elisa Zanchetta, Vocifuoriscena, Viterbo, 2020, pp. 357-369.

<sup>14</sup> M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., p. 294.

<sup>15</sup> E. Bloch, *Il principio speranza*, trad. it. di E. De Angelis e T. Cavallo, Garzanti, Milano, 1994, p. 412.

«coscienza anticipante»,<sup>16</sup> da «sogni ad occhi aperti di mondi migliori»,<sup>17</sup> poiché non c'è desiderio o aspirazione che possa sfiorare le lontananze fiabesche. Esse si collocano su un piano totalmente distinto dal nostro, in un mondo assolutamente altro, al quale non sembra possibile guardare se non come a un gioco. Il cronotopo fiabesco, possiamo per ora concludere, si sviluppa quindi a partire da coordinate spazio-temporali indeterminate, rese tali dall'incolmabile distanza che separa i mondi di fiaba dalla nostra realtà.

Si tratta adesso di chiarire in che modo questa indeterminatezza influisca sull'effettivo svolgersi degli intrecci di fiaba. Uno schema sinottico tipico di tali intrecci, presentato spesso nelle analisi formaliste come l'unico schema possibile,<sup>18</sup> può formularsi come segue: il protagonista, solitamente di giovane età e afflitto da un problema apparentemente irrisolvibile, è costretto ad intraprendere un'avventura. Questa avventura lo porterà, in un modo o nell'altro, ad acquisire una condizione incomparabilmente migliore rispetto a quella iniziale. Ciò avviene attraverso una serie di episodi, come ad esempio prove, incontri o peripezie, che nel loro svolgimento e nelle loro singole soluzioni prefigurano il risultato finale.<sup>19</sup> Ma come possono gli episodi che compongono una fiaba unirsi in un tutto dotato di senso? Questi episodi, collocati in un tempo e in uno spazio indeterminati, non dovrebbero disperdersi in ogni direzione? In effetti, a scandire lo sviluppo di questi intrecci è il puro e semplice dispiegarsi dell'azione, in una cornice temporale che resta indeterminata e apparentemente eterna. Nella fiaba, dunque, il come sostituisce il quando: l'azione domina, regola, produce l'intreccio, assume quella funzione che negli altri generi letterari è propria delle scansioni temporali.<sup>20</sup> Per questo motivo, la fiaba rinuncia alle descrizioni e a tutto ciò che è decorativo, e si concentra esclusivamente sul repentino svolgersi delle vicende.

Tutto è azione: la storia è il dispiegarsi di una retta, i cui diversi segmenti, gli episodi, non sono necessariamente legati tra loro, ma si presentano piuttosto come frammenti isolati all'interno dello svolgimento complessivo dell'intreccio. In assenza di un tempo determinato, infatti, la fiaba non può rappresentare un ambiente dinamico, uno spazio aperto in cui gli elementi sono tra loro interconnessi, poiché è il cronotopo letterario, in quanto fusione degli elementi temporali e spaziali, a conferire unità ad un intreccio narrativo. Ma dato che nella fiaba, come abbiamo visto, questo intreccio si sviluppa a partire da coordinate indeterminate, ogni episodio rimarrà incapsulato in se

---

<sup>16</sup> Cfr. Ivi, pp. 55-394.

<sup>17</sup> Cfr. Ivi, pp. 109-114.

<sup>18</sup> Cfr. V.J. Propp, *Morfologia della fiaba*, trad. it. di G.L. Bravo, Einaudi, Torino, 1980, p. 98.

<sup>19</sup> Cfr. G. Dolfini, *Sulla universalità della fiaba*, in *Tutto è fiaba*, atti del convegno, con interventi di A.M. Cirese *et al.*, Emme Edizioni, Milano, 1980, pp. 33-42, p. 37.

<sup>20</sup> Cfr. M. Rak, *Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Mondadori, Milano, 2005, pp. 105-111.



stesso, potenzialmente slegato da tutti gli altri, e il carattere del cronotopo fiabesco si delinea anch'esso come indeterminato. Conseguenza primaria di tale indeterminatezza, dunque, è l'isolamento delle vicende che compongono le fiabe, il loro carattere frammentario.

Questo isolamento, in realtà, si estende a tutti gli elementi fiabeschi, a partire dai personaggi. Essi non imparano mai nulla l'uno dall'altro, non badano alla somiglianza delle situazioni, sembrano insomma dover sempre ripartire da zero. Un intreccio di fiaba più articolato, esemplificativo in questo senso, è il seguente: tre fratelli di età diverse devono partire per una stessa avventura, solitamente al fine di recuperare un oggetto magico che sarà in grado di guarire una principessa o una persona a loro cara. Il maggiore parte per primo, affronta moltissime prove e sembra superarle senza fatica ma, ad un passo dall'obiettivo, cade in un qualche tranello o non riesce a superare una prova apparentemente più semplice delle altre. Tornato a casa, racconta tutto ciò che gli è successo e scompare dalla scena. Tocca poi al secondo fratello, che supera le stesse prove del maggiore e riesce ad arrivare esattamente dove era arrivato il primo, ma lì anche lui cade nello stesso tranello e finisce per tornare a casa a mani vuote. Parte infine il terzo fratello, il più giovane e ingenuo, che senza particolari abilità riesce a superare ogni prova e riportare a casa l'oggetto magico tanto cercato. Egli riesce dove gli altri fratelli avevano fallito non perché questi lo avessero messo in guardia o gli avessero insegnato qualcosa, ma semplicemente grazie a quell'ingenuità «innestata direttamente sul suo carattere».<sup>21</sup> I personaggi di fiaba sono spesso inseriti in rapporti di parentela, talvolta anche di amicizia o inimicizia, e tuttavia tali rapporti sono meramente formali, non generano mai alcuna trasformazione, ma anzi rendono ancora più evidente la loro rigidità e il loro isolamento.

Questo isolamento caratteristico degli episodi e dei personaggi di fiaba è stato rilevato da moltissimi studiosi di impostazione formalista – primo fra tutti Max Lüthi nel suo libro sulla *Fiaba popolare europea* –, i quali hanno però ignorato il suo rapporto con il cronotopo. L'ulteriore intuizione di Lüthi è stata quella di considerare questo isolamento, paradossalmente, come il presupposto per le «colleganze universali»<sup>22</sup> interne alle fiabe, vale a dire la possibilità che qualunque elemento si leghi con qualsiasi altro. Queste due caratteristiche apparentemente contraddittorie, l'isolamento e le colleganze universali, sono in realtà interdipendenti. Tentiamo di chiarire questo punto proseguendo con l'esempio dei tre fratelli. Ognuno di loro intraprende un'avventura, che potenzialmente può essere letta indipendentemente dalle altre. Il fratello maggiore, ad esempio, supera molteplici prove, arriva ad un passo dall'obiettivo e soltanto alla fine fallisce. Torna quindi

---

<sup>21</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 114.

<sup>22</sup> M. Lüthi, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, trad. it. di M. Cometta, Mursia, Milano, 1992, p. 67.

a casa e, come abbiamo detto, scompare dalla scena. Quest'avventura può essere letta come una storia a sé stante: ha un inizio, una fine e una sua coerenza interna. Ma proprio per questo motivo, essa è semplicemente un frammento possibile, eliminabile, perché non necessario allo svolgimento complessivo della fiaba. Se poi proseguiamo con la lettura, però, ci accorgiamo che l'avventura del secondo fratello ricalca perfettamente quella del primo, e che addirittura quella del più giovane, nonostante egli riesca dove gli altri due hanno fallito, è fondamentalmente la stessa avventura. Non solo i tre fratelli affrontano le stesse prove, attraversano gli stessi luoghi e incontrano le stesse creature magiche, ma queste prove, questi luoghi e questi incontri sono narrati in modo identico, riproponendo parola per parola le medesime frasi. La fiaba, come ogni altra opera poetica tramandata oralmente, ha infatti una propensione per la ripetizione testuale. Quest'aspetto sembrerebbe però negare il carattere frammentario delle vicende e l'isolamento dei personaggi. Se ogni episodio fosse completamente indipendente e isolato rispetto agli altri, come potrebbero riproporsi le medesime frasi in episodi diversi? È proprio l'impulso alla ripetizione testuale a suggerire a Lüthi che un'unica volontà formale compenetra la fiaba nella sua interezza, che gli episodi e i personaggi, pur nel loro isolamento, obbediscono alle leggi di uno stesso gioco. Solamente a partire da questa considerazione, l'isolamento e le colleganze universali mostrano appieno la loro interdipendenza:

Solo ciò che non è radicato in nessun luogo, che non è trattenuto né da rapporti esteriori né da vincoli impostigli dalla propria personalità, in ogni momento può, a piacere, stringere o sciogliere dei legami. Inversamente, l'isolamento acquista un vero senso solo se si dimostra capace di rapporti universali; senza questa facoltà gli elementi esteriormente isolati, privi quindi di qualsiasi appiglio, dovrebbero per forza disperdersi in ogni direzione.<sup>23</sup>

Nella fiaba, dunque, sostiene Lüthi, tutto è frammentario ed isolato e proprio per questo capace di rapporti universali.

Alla luce delle caratteristiche che abbiamo evidenziato, possiamo affermare che la fiaba è una forma letteraria mai definitivamente conclusa,<sup>24</sup> sempre incline a nuove possibili realizzazioni. Non sorprende quindi una concezione della fiaba come concatenazione di unità narrative minimali scomponibili, isolabili e universalmente collegabili. La sua struttura è, in questo senso, assimilabile a quella di una composizione musicale. Non è un caso, infatti, che alcuni esponenti delle

---

<sup>23</sup> *Ibidem.*

<sup>24</sup> Cfr. G. Lukács, *Béla Balázs: sette fiabe*, cit., pp. 114-115.

avanguardie del primo Novecento abbiano tentato di dare vita ad una mescolanza tra queste due forme artistiche: Andersen, ad esempio, viene musicato da Stravinskij nell'opera *Le rossignol*; la stessa operazione è compiuta da Prokofiev con la commedia fiabesca *L'amore delle tre melarance* di Carlo Gozzi, che a sua volta era stata ripresa da una fiaba contenuta ne *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile; qualche anno prima, inoltre, Gustav Mahler attingeva a *Des Knaben Wunderhorn* di Achim von Arnim e Clemens Brentano per un suo ciclo di canzoni. A questi esempi se ne potrebbero aggiungere molti altri, ma ciò che qui ci interessa rilevare è unicamente la possibilità di instaurare un'analogia strutturale tra queste due forme artistiche. Come i suoni sono la materia da cui nasce la musica, allo stesso modo le immagini sono materia di fiaba. Queste unità di base, concatenandosi, danno vita in entrambi i casi ai cosiddetti "motivi", vale a dire a nuclei essenziali e ricorrenti che conferiscono all'opera una struttura unitaria. I motivi, a loro volta, si organizzano in configurazioni sempre più complesse, fino ad arrivare alla realizzazione di una composizione completa. Quest'ultima però, sia nel caso della musica che in quello della fiaba, non può mai dirsi conclusa definitivamente. Entrambe, infatti, sono suscettibili di continue ed infinite variazioni.<sup>25</sup>

La ricorrenza di determinate sequenze, la loro capacità di isolarsi dalla struttura complessiva dell'opera e di dar vita a nuovi organismi musicali o fiabeschi rende evidente l'importanza che il concetto di variazione riveste all'interno di queste forme artistiche. Parlare di "varianti", ad esempio, prendendo in prestito questo termine dall'ambito della filologia e della critica letteraria, sarebbe improprio, poiché in questo caso non esiste alcun testo o brano originario nei confronti del quale le diverse varianti sarebbero fasi progressive di un eventuale processo di degradazione. Nel caso della fiaba le diverse variazioni non sono tali rispetto ad una composizione autentica, originaria appunto, ma rispetto ad altre variazioni, collocabili tutte su uno stesso piano e aventi pari dignità e legittimità. Ma non è tutto, perché il concetto di variazione, se pienamente inteso, dischiude infatti la potenzialità infinita delle realizzazioni fiabesche, liberandole dagli schemi determinati di una lettura formalista e conservando intatto il carattere di "novità" insito in ognuna di esse. «Le varianti di una fiaba», è stato osservato, «sono materiale filologico inerte, mentre le sue variazioni sono realizzazioni in atto».<sup>26</sup>

Di fronte alla continua ricorsività di situazioni e figure identiche o equiparabili, alla presenza di unità narrative minimali, componibili e ricollocabili, di fronte insomma ad una visione della fiaba

---

<sup>25</sup> Károly Kerényi, in particolare in K. Kerényi, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, trad. it. di V. Tedeschi, Mondadori, Milano, 1989, ha rilevato questo stesso rapporto tra mito e musica, mettendone al centro proprio il concetto di variazione: «Quelle immagini costituiscono materia di mitologia, come i suoni sono la materia della musica» (ivi, p. 19); «I narratori originari della mitologia motivavano le loro variazioni semplicemente con il fatto che essi raccontavano tutta la storia a modo loro» (ivi, p. 23).

<sup>26</sup> Cfr. G. Dolfini, *Sulla universalità della fiaba*, cit., p. 37.

simile a quella appena presentata, non sorprende che un gran numero di studiosi abbia creduto di poter cogliere l'essenza di questa forma letteraria attraverso una sua scomposizione meticolosa. È questo il caso del già citato Max Lüthi, ma sia prima che dopo di lui quest'illusione si riflette nelle impostazioni di innumerevoli altri lavori comparsi tra la fine del XIX secolo e gli ultimi decenni del successivo. Ci limiteremo, per mostrarne le lacune, ad elencare alcune tappe fondamentali attraversate da questa tendenza. Già nel 1893, in uno scritto intitolato *Les fabliaux: études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, il filologo francese Joseph Bédier aveva sostenuto la necessità di distinguere le «grandezze variabili e le grandezze costanti»<sup>27</sup> dei racconti fiabeschi. Negli stessi anni un altro filologo, il russo Aleksandr N. Veselovskij, cominciava a redigere un elenco di motivi ricorrenti nella letteratura folklorica di derivazione indoeuropea. Il più grande sforzo in questa direzione, tuttavia, fu compiuto dalla scuola finlandese, il cui massimo esponente, Antti Amatus Aarne, diede vita ad un metodo di classificazione delle fiabe estremamente completo e accurato, basato sulla divisione degli intrecci in categorie geo-etnografiche.<sup>28</sup> Tutte queste impostazioni hanno certamente contribuito alla catalogazione e alla comparazione di una gran quantità di materiale fiabesco, ma non sono affatto riuscite a dar ragione della fiaba nella sua interezza. Prendendo in considerazione la somma delle parti, infatti, non si arriva a comprendere l'interiore rapporto organico che lega queste parti in un tutto, ma, al contrario, si finisce per rendere i singoli elementi un materiale filologico inerte. Il modo di procedere di questi studiosi è simile a quello di chi, sezionando un corpo, intenda trovarvi all'interno il segreto della vita, ma isolandone le parti per analizzarle al meglio finisce soltanto per ucciderlo.<sup>29</sup>

Un discorso a parte merita l'opera di Vladimir Propp. La sua *Morfologia della fiaba*, pubblicata per la prima volta in russo nel 1928 ma tradotta in inglese solo trent'anni più tardi, è innovativa sotto molti punti di vista, a partire dal fatto che, a differenza delle impostazioni comparatistiche ed empirico-etnografiche, essa intende procedere deduttivamente dalla teoria ai testi, fissando in primo luogo lo statuto teorico dell'oggetto di cui si sta occupando. Ciò che qui ci interessa sottolineare, però, è unicamente la nuova modalità di concepire la struttura della fiaba che emerge dall'analisi di Propp. Gli schemi classificatori di Aarne, ad esempio, concentravano la loro

---

<sup>27</sup> V.J. Propp, *Morfologia della fiaba*, cit., p. 20.

<sup>28</sup> Il sistema di classificazione di fiabe Aarne-Thompson, è stato pubblicato inizialmente nel 1910 da Antti Amatus Aarne, ed è poi ampliato dal folklorista statunitense Stith Thompson attraverso il suo monumentale *Motif-Index of Folk-Literature*, che raccoglie circa 2500 intrecci tipici, dai quali derivano un numero ancora maggiore di fiabe tradizionali europee e del Vicino Oriente. Questo sistema si basa su un catalogo di numero di motivi ricorrenti e indica di volta in volta la presenza di tali motivi nelle diverse tradizioni fiabistiche. Una versione estesa del catalogo fu pubblicata nel 1961 e viene chiamata comunemente sistema numerico AT (o sistema AaTh). Un'espansione ulteriore del catalogo si deve al folklorista tedesco Hans-Jörg Uther, che nel 2004 ha introdotto il sistema Aarne-Thompson-Uther o ATU.

<sup>29</sup> Cfr. G. Dolfini, *Sulla universalità della fiaba*, cit., p. 36.

attenzione su elementi singoli e ricorrenti, come «oggetti magici»<sup>30</sup> o «avversari sovranaturali»,<sup>31</sup> senza curarsi del rapporto tra questi elementi e tutti gli altri. Al contrario, la classificazione di Propp ruota attorno alle «funzioni dei personaggi»,<sup>32</sup> ognuna delle quali descrive «l'operato d'un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda». <sup>33</sup> Gli elementi che compongono le fiabe, dunque, non sono più considerati nella loro singolarità, ma vengono inseriti in una rete di rapporti che produce il dispiegarsi dell'azione. Prendiamo in considerazione alcuni esempi forniti dallo stesso Propp:

Il re dà ad un suo prode un'aquila. L'aquila lo porta in un altro regno. Il nonno dà a Sučenko un cavallo. Il cavallo lo porta in un altro regno. Lo stregone dà a Ivan una barchetta. La barchetta lo porta in un altro regno. La figlia del re dà a Ivan un anello. I giovani invocati dall'anello lo portano in un altro regno.<sup>34</sup>

Indipendentemente da chi esegue l'azione o dal modo in cui la esegue, è evidente come la modalità attraverso cui essa si dispiega rimane costante. Mentre Aarne si limitava a catalogare gli elementi contingenti e sostituibili delle fiabe, come personaggi, animali ed oggetti, Propp sposta l'attenzione verso le diverse strutture relazionali, dette appunto "funzioni", in cui questi elementi possono essere inseriti. Così facendo egli supera l'atomismo filologico che caratterizzava gli studi precedenti e mette in luce la dinamicità interna della struttura di fiaba, determinandola come una forma letteraria suscettibile di continue variazioni.

Nel tentativo di esaurire le potenzialità fiabesche, rinchiudendo ogni intreccio e vicenda negli schemi determinati di trentuno "funzioni", anche l'analisi formalista di Propp finisce tuttavia per perdere di vista la fiaba nella sua interezza. Quest'ultima, considerata nell'ottica proppiana, appare come un astro gelido suscettibile di variazioni infinite ma pressoché irrilevanti, la cui logica interna rimane sempre inalterata: essa è pensabile, in altre parole, come «un qualsiasi sviluppo da un danneggiamento (X) o da una mancanza (x) attraverso funzioni intermedie fino a un matrimonio (N) o ad altre funzioni utilizzate a mo' di scioglimento». <sup>35</sup> Tutte le fiabe, secondo Propp, obbediscono a questo schema narrativo, nascono e si sviluppano a partire dall'ottava funzione della

---

<sup>30</sup> A. Aarne e S. Thompson, *The types of the folktale. A classification and a Bibliography*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki, 1961, p. 88.

<sup>31</sup> Ivi, p. 202.

<sup>32</sup> V.J. Propp, *Morfologia della fiaba*, cit., p. 26.

<sup>33</sup> Ivi, p. 27.

<sup>34</sup> Ivi, p. 25.

<sup>35</sup> Ivi, p. 98.

sua *Morfologia* («L'antagonista arreca danno o menomazione a uno dei membri della famiglia»), che si rivela essere la funzione cardine a partire dalla quale si dispiega ogni azione fiabesca, per concludersi necessariamente nel lieto fine messo in scena dalla trentunesima («L'eroe si sposa e sale al trono») o da una funzione ad essa equivalente, come ad esempio la diciottesima («L'antagonista è vinto»), la diciannovesima («È rimossa la sciagura o la mancanza iniziale»), la ventesima («L'eroe ritorna») o la ventiseiesima («Il compito è eseguito»).<sup>36</sup> Quello preso in esame dall'indagine propiana, tuttavia, pur essendo un intreccio sinottico tipico delle fiabe, capace di evidenziarne in modo chiaro alcune caratteristiche fondamentali come la frammentarietà delle vicende, l'isolamento dei personaggi e le colleganze universali, non può essere considerato l'unico intreccio possibile. L'errore di Propp, in effetti, è stato quello di ritenere che un'analisi morfologica potesse fornire una descrizione completa ed esaustiva della fiaba nella sua interezza, quando in realtà essa può soltanto rintracciare i meccanismi e le regole di un particolare gioco fiabesco.

La «definizione artificiale»<sup>37</sup> che apre il suo studio, e che egli dichiara essere soltanto provvisoria, il fatto cioè che la fiaba sia riducibile a quei racconti «contrassegnati da Aarne coi numeri da 300 a 749»,<sup>38</sup> resta fino alla fine il limite oltre il quale l'indagine propiana non può spingersi, i confini invalicabili di questo particolare gioco. Per questo motivo, inoltre, la sua analisi non procede, come si era proposta, dalla teoria ai testi, ma ricava dai testi una teoria che non può considerarsi completa. Riflesso e conseguenza di ciò è la riduzione dell'applicabilità del concetto di variazione, che finisce per riguardare solamente le funzioni elencate nella *Morfologia*, collegabili tra loro in diverse modalità e combinazioni, e gli elementi catalogati da Aarne, sempre sostituibili da elementi equivalenti. La variazione, tuttavia, deve essere considerata possibile, come avviene in un brano musicale, anche per quanto riguarda il ritmo e il tono della narrazione, la dinamica delle «funzioni»,<sup>39</sup> l'organizzazione formale complessiva della composizione, e sopra tutto anche nella fiaba essa deve essere ritenuta terreno fertile per l'improvvisazione.

L'inesauribile potenzialità del fiabesco, infatti, non può esprimersi appieno all'interno di una struttura chiusa come quella di Propp, ma necessita di una struttura aperta all'improvvisazione, all'introduzione creativa di elementi di novità. Di questo parleremo meglio nei prossimi paragrafi. Per ora ci basti dire che se il merito della *Morfologia* propiana è stato quello di evidenziare, almeno in parte, il carattere dinamico della struttura fiabesca, in essa questa struttura resta ancora assolutamente chiusa, priva di aperture nei confronti del nuovo.

---

<sup>36</sup> Cfr. V.J. Propp, *Morfologia della fiaba*, cit., pp. 37, 57, 58, 60, 69.

<sup>37</sup> Ivi, p. 25.

<sup>38</sup> Ivi, p. 25.

<sup>39</sup> Cfr. S. Calabrese, *Fiaba*, La Nuova Italia, Firenze, 1997, pp. 13-14.

In conclusione, è necessario ricollegarci alla questione iniziale: come può un'analisi della struttura interna della fiaba mostrarne il collegamento con la vita? In altre parole, come possono le caratteristiche che abbiamo evidenziato essere svincolate da un'analisi esclusivamente formalista? Abbiamo iniziato descrivendo la fiaba come un gioco che, in determinati frangenti, intrattiene un particolare rapporto con la nostra esistenza. Il confine che separa questo gioco dal mondo reale è evidentemente più netto e rigoroso che in ogni altro genere letterario, ma anche in questo caso non può essere considerato assoluto e invalicabile.

Per quanto distinti tra loro siano il mondo raffigurato e quello raffigurante – afferma Bachtin nelle *Osservazioni conclusive* al suo scritto sul cronotopo – per quanto immancabile sia la presenza di un confine rigoroso tra di essi, essi sono in costante rapporto tra loro e si trovano in un rapporto di costante azione reciproca, simile all'ininterrotto meccanismo tra l'organismo vivente e l'ambiente che lo circonda.<sup>40</sup>

Questo rapporto, ci dice ancora Bachtin, si fonda sul cronotopo, poiché è «dai cronotopi reali di questo mondo raffigurante che escono i cronotopi riflessi e creati del mondo raffigurato nell'opera».<sup>41</sup> Ciò non significa, ovviamente, che l'evento raccontato nell'opera e l'evento stesso del raccontare abbiamo la stessa struttura cronotopica, né tantomeno che questi eventi avvengano nello stesso tempo e nello stesso luogo, ma piuttosto che l'autore-narratore si trova «come sulla tangente»<sup>42</sup> dei cronotopi che raffigura.

Nel caso della fiaba, in particolare, le principali caratteristiche compositive che abbiamo evidenziato riflettono pienamente le reali condizioni di esecuzione e di ascolto che essa ha vissuto nelle varie epoche storiche: così, ad esempio, l'isolamento e le colleganze universali delle vicende e dei personaggi risultavano utili al narratore che, nel raccontare queste storie, avesse deciso di variarne alcune sezioni per adattarle al meglio ai propri ascoltatori. Ma queste caratteristiche compositive, come abbiamo mostrato all'inizio di questo paragrafo, sono determinate dalla particolarità del cronotopo fiabesco, poiché soltanto ciò che si svolge in un tempo e in un luogo indeterminati risulta essere infinitamente scomponibile e universalmente ricollocabile. È dal cronotopo reale dell'attività narrativa, dunque, che nasce il cronotopo riflesso che struttura la fiaba

---

<sup>40</sup> M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., p. 401.

<sup>41</sup> *Ibidem.*

<sup>42</sup> *Ibidem.*

nella sua interezza: essi «non possono mai fondersi o identificarsi, ma nello stesso tempo sono correlati e indissolubilmente legati tra loro».<sup>43</sup>

Se prendiamo ad esempio il romanzo, che in questo senso si colloca agli antipodi della fiaba, questo legame si rivela estremamente forte, poiché è l'unico genere letterario «che accoglie nei propri principi costitutivi il tempo effettivo, la *durée* di Bergson»,<sup>44</sup> formandosi in questo modo a partire da appropriazioni artistiche del cronotopo reale. Il cronotopo indeterminato della fiaba, al contrario, sposta gli avvenimenti narrati su un piano qualitativamente diverso rispetto al nostro, e il suo legame con il cronotopo reale, per questo motivo, si configura il più delle volte come l'apertura di uno spazio creativo dedicato al gioco. Per approfondire quest'ultimo punto, però, è necessario introdurre quella che può essere definita una breve, ma estremamente densa, teoria della fiaba lukácsiana.

## 2. Teoria della fiaba lukácsiana

Una sera del 1910, alla fine di maggio, l'affermato intellettuale ungherese Endre Ady, «il poeta dei rivoluzionari ungheresi senza rivoluzione»,<sup>45</sup> chiese al giovane Béla Balázs perché perdesse tempo a scrivere delle fiabe. Sebbene in quel momento questi non seppe rispondere, nei giorni successivi inviò una lettera al grande amico Lukács, nella quale, raccontando dell'episodio, comprese che in effetti quella domanda non lo riguardava neanche: «Questo mio silenzio dimostra in qualche modo che ti ho dato la parola definitivamente. [...] Ho in qualche modo affidato a te l'espressione teorica e mi dedico sempre meno alla filosofia».<sup>46</sup> Otto anni più tardi, nel 1918, esattamente un decennio prima dell'uscita della monumentale opera di Propp, Lukács pubblicava in ungherese un breve scritto dedicato proprio a una raccolta di fiabe dell'amico Balázs, tentando finalmente di fornire una risposta alla sdegnosa domanda di Ady.

La raccolta di Balázs, effettivamente, è a malapena citata e costituisce soltanto un «pretesto»<sup>47</sup> per riflettere sulla natura specifica della fiaba, considerata come una forma letteraria totalmente distinta dalle altre. Proprio l'interrogativo che apre e indirizza l'analisi lukácsiana, infatti, intende

---

<sup>43</sup> Ivi, p. 402.

<sup>44</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 114.

<sup>45</sup> G. Lukács, *Endre Ady*, in *Cultura estetica*, trad. it. di M. D'Alessandro, Newton Compton, Roma, 1977, pp. 45-57, p. 45.

<sup>46</sup> G. Lukács, *Epistolario 1902-1917*, trad. it. di Alberto Scarponi, a cura di Éva Karádi e Éva Fekete, Editori Riuniti, Roma, 1984, p. 131.

<sup>47</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 33. «Ogni saggio», afferma qui Lukács, «reca scritto a lettere invisibili accanto al titolo: come pretesto a...». Per questo motivo, questo saggio dedicato a Balázs può essere considerato una propaggine di quel saggismo moderno descritto nella *Lettera a Leo Popper* che apre *L'anima e le forme*.



chiarire in che cosa consista la particolarità di questa forma: «Che cosa c'è di veramente specifico nel procedimento stilistico della fiaba?». <sup>48</sup> Fin da subito Lukács fornisce una risposta fondamentale, che presenta già *in nuce* il cuore della sua teoria:

La fiaba pone al centro del suo procedimento stilistico il carattere accidentale della vita intera, della vita cioè intesa nel senso più ampio, che abbraccia sia l'essenza metafisica dell'anima sia l'esistenza pura e semplice, la coesistenza indifferenziata con la natura. <sup>49</sup>

Ciò che in primo luogo distingue la fiaba dagli altri generi letterari, dunque, è il ruolo che in essa assume il caso. Anche i procedimenti stilistici della novella e della commedia, ad esempio, si fondano sull'elemento accidentale, ma in un modo assolutamente differente rispetto a quanto accade nei racconti fiabeschi. Nelle prime infatti il caso si riferisce sempre a collegamenti concreti, è immanente alle vicende, regola e indirizza l'intreccio, si trasforma cioè in «*principium stilisationis*». <sup>50</sup> La casualità della fiaba, invece, è «di tipo trascendentale», <sup>51</sup> non riguarda il suo svolgimento interno, gli episodi e l'intreccio, ma il fatto che essa «ci dimostra in maniera evidente come tutta la nostra vita è un fatto casuale». <sup>52</sup> La distanza tra le narrazioni fiabesche e tutte le altre, dunque, si manifesta in primo luogo nel diverso rapporto che esse intrattengono con la nostra realtà.

Tutte le forme letterarie, tranne la fiaba, nascono e si sviluppano a partire dalla nostra realtà, «dilatando fino ai limiti del possibile uno dei dati fondamentali dell'esistenza umana» <sup>53</sup> per accentuarne i contrasti e farne emergere le «dissonanze». <sup>54</sup> Ciò è massimamente evidente nel caso del romanzo, nel quale la dissonanza diviene addirittura «la forma stessa», <sup>55</sup> «un efficace elemento costruttivo della creazione poetica». <sup>56</sup> La fiaba, al contrario, è l'unica forma letteraria priva di dissonanze: le azioni si svolgono in maniera lineare e spontanea, i personaggi sono figure piane simili a burattini di legno, e tutto si dispiega su una stessa dimensione: non esistono altezze o profondità che non siano localizzabili, come castelli nel cielo o grotte profondissime. Nonostante ciò, anzi proprio per questo motivo, essa mette in discussione la nostra vita nel suo complesso, problematizzando interamente la nostra realtà.

---

<sup>48</sup> G. Lukács, *Béla Balázs: sette fiabe*, cit., p. 105.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 106.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>55</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 64.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 64-65.

L'apparente contraddizione insita nelle due tesi appena esposte si risolve se consideriamo che ogni fiaba, ignorando qualche legge fondamentale che regola il nostro mondo, dà vita ad un mondo nuovo, «governato da leggi rigorose che però non coincidono con le leggi che regolano la nostra esistenza, un mondo in cui esistono cose e collegamenti tra le cose, dove però cose e collegamenti sono affatto diversi da quelli in vigore presso di noi».<sup>57</sup> La fiaba costruisce una sua propria empiria, corrispondente alla nostra ma diversa da essa, e a differenza delle altre forme letterarie, che si allontanano da tale empiria per avvicinarsi alla metafisica, essa vi rimane sempre saldamente ancorata. I mondi creati dalle fiabe, dunque, si pongono su un piano privo di dissonanze, parallelo al nostro ma qualitativamente diverso da esso, e per il semplice fatto che questi mondi sono immaginabili essi mettono in crisi la nostra realtà.

Quali sono, alla luce delle considerazioni appena fatte, «l'intendimento e la direzione»<sup>58</sup> dello stile fiabesco? Come abbiamo già accennato, Lukács sostiene che mentre le altre forme letterarie si dirigono tutte verso la metafisica, poiché prendono in considerazione un dato fondamentale dell'esistenza umana per farne emergere le dissonanze, abbandonando così «l'immanenza eterogenea dell'esistenza pura e semplice»,<sup>59</sup> la fiaba non si distanzia mai dalla particolare empiria di cui è creatrice, ed è proprio in essa che va ricercato il suo intendimento. I mondi fiabeschi sono disseminati di molteplici creature che possiamo definire sovranaturali, come fate, streghe, orchi, giganti, maghi, nani e draghi. Doni misteriosi permettono di eseguire le azioni più incredibili e animali fantastici parlano e agiscono come esseri intelligenti. In mezzo a tutto ciò, gli uomini di fiaba si muovono senza mai stupirsi, trattando gli esseri sovranaturali come propri simili, utilizzando i doni che hanno ricevuto senza il minimo dubbio e, dopo aver attraversato incredibili metamorfosi o aver acquisito poteri meravigliosi, rimangono impassibili come fossero di fronte al più ordinario degli avvenimenti. Non c'è creatura, oggetto o evento sovranaturale che sia per loro fuori dal comune, tutto è inserito in una stessa dimensione. È in questo senso che si può parlare di «unidimensionalità»<sup>60</sup> dei mondi fiabeschi, poiché essi accolgono al loro interno una serie di elementi che in tutti gli altri generi letterari sarebbero posti su un piano assolutamente altro, un piano irrazionale al quale la ragione non può accedere.

La nuova empiria creata dalle fiabe, invece, non conosce irrazionale, o meglio lo domina, rendendolo parte integrante del proprio materiale costitutivo. Per descrivere questa caratteristica particolare dell'empiria fiabesca, Lukács introduce il concetto di magia: «La magia vuol dire dominio

---

<sup>57</sup> G. Lukács, *Béla Balázs: sette fiabe*, cit., p. 107.

<sup>58</sup> Ivi, p. 105.

<sup>59</sup> Ivi, p. 106.

<sup>60</sup> M. Lüthi, *La fiaba popolare europea*, pp. 15-21.

sull'irrazionale, su ciò a cui la ragione non si è mai accostata o non ha la facoltà di accedere»,<sup>61</sup> vuole dire «creazione di un'empiria su un piano completamente diverso e familiarità totale con ciò che si verifica su quel piano di assoluta alterità».<sup>62</sup> Il particolare procedimento stilistico della fiaba, dunque, non si dirige verso la metafisica, ma mira appunto a creare un'immanenza magica, al cui interno non si possono presentare problemi e dissonanze.

L'attitudine magica, in effetti, è «diametralmente opposta all'attitudine metafisica»:<sup>63</sup> non solo per il diverso approccio nei confronti dell'irrazionale a cui già abbiamo accennato, ma soprattutto per il fatto che la magia non si cura affatto né della nostra ragione né della nostra realtà. «Gioco e magia», come afferma Bloch ne *Il principio speranza*, «hanno via libera nella fiaba, il desiderio diventa ordine»,<sup>64</sup> «i sogni di felicità più profondi diventano realtà tangibile»,<sup>65</sup> «scompare la fatica dell'esecuzione, come pure le separazioni di spazio e tempo»,<sup>66</sup> ed è per questo motivo, avrebbe aggiunto Lukács, che i mondi di fiaba sono totalmente distinti dal nostro: essi non rappresentano «la realtà del nostro mondo pervenuta al suo autentico significato e a una vera certezza»,<sup>67</sup> ma si configurano piuttosto come creazioni autonome e indipendenti.

Il cronotopo indeterminato della fiaba è l'elemento fondativo di tutti i suoi mondi magici. Nella distanza sfumata del "c'era una volta" e del "paese lontano" questi mondi si compongono indistintamente di elementi noti ed ignoti, ordinari e straordinari, incasellati nelle più svariate successioni per creare l'illusione del movimento. Il tempo in realtà non scorre, le uniche cronie di cui troviamo riferimenti sono di tipo rituale,<sup>68</sup> e lo spazio è semplicemente l'ambiente scenografico artefatto in cui si dispiega l'azione. Nella prospettiva fiabesca, dunque, le condizioni di possibilità della nostra realtà, considerata come «categoria metafisica»,<sup>69</sup> vengono totalmente ignorate. Ma questo non è che il principio, il fondamento dei mondi di fiaba. A partire da tale obliterazione, infatti, l'empiria fiabesca finisce per non avere vincoli di nessun tipo, per essere slegata da qualsiasi necessità esterna, da tutte le altre leggi che dominano la nostra realtà. Questo, tuttavia, non vuol

---

<sup>61</sup> G. Lukács, *Béla Balázs: sette fiabe*, cit., p. 108.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> E. Bloch, *Il principio speranza*, cit., p. 414.

<sup>65</sup> G. Lukács, *L'estetica del Romance. Tentativo di fondazione metafisica della forma del dramma non tragico*, in Id., *Scritti sul romance*, Aesthetica edizioni, Palermo, 1982, pp. 105-122, p. 79.

<sup>66</sup> E. Bloch, *Il principio speranza*, cit., p. 414.

<sup>67</sup> G. Lukács, *Béla Balázs: sette fiabe*, cit., p. 108.

<sup>68</sup> I racconti fiabeschi utilizzano cronie rituali, come 3 giorni, 3 anni, 3 mesi. Questo genere di cronie ha senso nel racconto solamente perché aveva senso in un rito antichissimo, di cui nel racconto e nella memoria non c'è più alcuna traccia. Cfr. M. Rak, *Logica della fiaba*, cit. p. 106.

<sup>69</sup> Ivi, p. 107.

dire che nei mondi di fiaba viga un'assenza di regole, ma semplicemente che ognuno di essi può creare le proprie, introducendo elementi di novità che la nostra realtà ignora.

Leggi fondamentali della fisica, della chimica e addirittura della logica vengono indifferentemente abolite e sostituite da regole nuove, scaturite proprio dalla negazione delle prime. Lukács, avvalendosi di «un'immagine un po' particolare»,<sup>70</sup> capace però di esprimere efficacemente questo aspetto, afferma che «la fiaba si riferisce a tutti gli altri generi così come le geometrie non-euclidee si riferiscono a quella euclidea».<sup>71</sup> Proprio le potenzialità creative del fiabesco, la possibilità cioè di plasmare e variare i propri codici e di scoprire nuove regole, è alla base del carattere magico della sua empiria: ciò che la nostra ragione non può comprendere, infatti, l'irrazionale a cui non può avvicinarsi, rimane tale soltanto se la disposizione degli assiomi che regolano la nostra realtà resta invariata. Di fronte ad ogni mondo di fiaba, “nuovo” perché sviluppatosi a partire da una specifica disposizione dei suoi assiomi fondamentali, il quale ignora alcune regole per introdurne altre, sembra di essere, il più delle volte, come davanti a un gioco totalmente inedito. Per questo motivo, afferma Lukács, la fiaba è capace di trasformare «come per incantesimo la realtà in un gioco»,<sup>72</sup> le cui regole, una volta decise, «sono poi assai rigorose».<sup>73</sup>

Soffermiamoci per ora su questi aspetti dell'analisi lukácsiana e riprendiamo le fila del discorso iniziato nel paragrafo precedente. Abbiamo visto come gli studi di Propp abbiano fatto emergere il carattere dinamico della struttura fiabesca, ma allo stesso tempo come essa venisse ancora ritenuta una struttura chiusa, inaccessibile agli elementi di novità. Per Lukács, al contrario, le potenzialità di questa forma letteraria non possono essere confinate in schemi razionali determinati, poiché la fiaba, ignorando qualche legge costitutiva della nostra realtà, può configurarsi in modi sempre diversi, dando vita a mondi il cui carattere di novità è «assoluto».<sup>74</sup> Mentre per Propp, potremmo dire, il racconto fiabesco è assimilabile ad un vecchio gioco di cui è necessario rintracciare i meccanismi e le regole, per Lukács esso è invece l'apertura di una spazio *magico* dedicato al gioco, che frequentemente «acquista il suo significato in se stesso, nella sua bellezza e fine tessitura»,<sup>75</sup> ma che in alcuni frangenti, come vedremo, assume un ruolo assolutamente diverso.

Da dove proviene, dobbiamo adesso chiederci, il carattere di novità delle fiabe? Di cosa si alimenta, in altre parole, l'inesauribilità del potenziale fiabesco? Per come l'abbiamo presentata

---

<sup>70</sup> G. Lukács, *Béla Balázs: sette fiabe*, cit., p. 107.

<sup>71</sup> Ivi, p. 108. È interessante notare che questa stessa immagine di un mondo non-euclideo sarà evocata più di cinquant'anni più tardi, in altro contesto, in G. Lukács, *Per l'ontologia dell'essere sociale*, a cura di A. Scarponi, Editori Riuniti, Roma, 1976, p. 42.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> Ivi, p. 110.

<sup>75</sup> Ivi, p. 107.

finora, l'analisi lukácsiana sembra prescindere da ogni contatto con l'elemento storico-temporale. Ponendo al centro del procedimento stilistico della fiaba la sua attitudine magica, cioè il dominio che essa esercita nei confronti dell'irrazionale, Lukács la separa infatti irrimediabilmente dalla nostra realtà. Quest'attitudine però, in quanto elemento strutturante ma non generativo, non può essere considerata l'origine, la condizione di possibilità, della novità dei mondi fiabeschi, ma solamente lo strumento attraverso cui tale novità si realizza effettivamente. Il "nuovo" che qualifica un'opera artistica letteraria, infatti, non nasce dalla struttura o dagli schemi dell'opera stessa, ma è piuttosto un «concetto eminentemente temporale e storico»: <sup>76</sup> esso «non presuppone soltanto un legame con il soggetto che produce l'opera, ma anche il suo inserimento nel corso storico-temporale irripetibile». <sup>77</sup>

Per questo motivo, nonostante il confine netto che separa la nostra realtà dal cronotopo indeterminato in cui si svolge il gioco fiabesco, il carattere di novità proprio dei mondi di fiaba sembra tuttavia dover essere legato in qualche modo al contesto storico-sociale in cui ognuno di questi mondi è creato. Dopotutto, come già osservato nel paragrafo precedente, il cronotopo riflesso e gli eventi che in esso sono raccontati si dischiudono sempre a partire dal cronotopo reale dell'evento stesso del raccontare. Mentre il primo, nel caso della fiaba, ha carattere indeterminato, il secondo, al contrario, sembra dover essere necessariamente determinato, poiché ogni evento inserito nella nostra realtà, in questo caso appunto «l'evento del raccontare», <sup>78</sup> deve necessariamente assumere «un'espressione spazio-temporale»: <sup>79</sup> è proprio in questo rapporto problematico tra cronotopi che si cela il segreto dell'inesauribilità del potenziale fiabesco. È necessario però, come appena evidenziato, introdurre nell'analisi lukácsiana quegli elementi che legano la fiaba alla dimensione storico-temporale.

### 3. *Storicità e atemporalità della fiaba*

Per comprendere il rapporto che lega la fiaba alla dimensione storica, così come Lukács lo delinea nello scritto dedicato a Balázs, è necessario esaminare preliminarmente alcune considerazioni esposte nel terzo capitolo della sua *Filosofia dell'arte*, intitolato significativamente *Storicità e atemporalità dell'opera d'arte* e composto negli anni 1912-1914. Questo capitolo, così come tutto il libro, è fortemente influenzato dalla filosofia dei valori della scuola neokantiana del Baden,

---

<sup>76</sup> G. Lukács, *Filosofia dell'arte*, cit., p. 195.

<sup>77</sup> Ivi, p. 194.

<sup>78</sup> M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., p. 402.

<sup>79</sup> Ivi, p. 405.

in particolare nelle declinazioni di Heinrich Rickert, di cui Lukács seguì assiduamente le lezioni, ed Emil Lask, con il quale strinse un profondo legame di amicizia.<sup>80</sup>

Proprio a partire da una considerazione di Lask riguardante il carattere atemporale del valore di verità, considerazione che egli aveva espresso nel 1911 nell'opera intitolata *Die Logik der Philosophie und die Kategorienlehre*, prende avvio l'indagine lukácsiana. Se il valore logico è eterno, si chiede Lukács, cosa si può dire invece del valore estetico? Indubbiamente per quanto riguarda quest'ultimo «il rapporto tra temporalità e atemporalità si è enormemente complicato».<sup>81</sup> Mentre il valore logico, infatti, si sottrae al processo storico, per il fatto che la sua eternità «non si riferisce solamente al valore stesso ma anche alle sue realizzazioni»,<sup>82</sup> in campo estetico si assiste invece ad una coincidenza tra valore e realizzazione del valore.

Ogni opera d'arte si colloca necessariamente in una frazione temporale determinata, «è legata al tempo nella sua genesi, nel suo esistere e nel suo effetto: il problema che ora si pone», scrive allora Lukács, «è come in questa connessione siano pensabili la sua validità atemporale e la sua eternità».<sup>83</sup> È proprio per tenere insieme questi due aspetti apparentemente contraddittori dell'opera d'arte che Lukács introduce un particolare concetto di temporalità, al quale abbiamo già fatto riferimento ma che ancora non abbiamo definito esplicitamente: il concetto di nuovo.

Esso, afferma Lukács, «è un concetto di relazione temporale, significa cioè che il corso – irripetibile – del tempo storico produce costantemente qualità variabili e contemporaneamente è l'accentuazione sensibile di questa variabilità».<sup>84</sup> Il nuovo, dunque, implica una concezione del processo storico non come *continuum* unitario, ma come successione di «frazioni temporali», in cui «ogni frazione può produrre qualcosa di qualitativamente differente da tutti i momenti precedenti».<sup>85</sup> La novità che ogni opera d'arte porta con sé, il suo imporsi come differente rispetto a tutte le opere precedenti, non si produce allora su un piano meta-storico, ma al contrario è determinata dal suo accadere nella dimensione storico-temporale, dal suo prodursi e manifestarsi in un momento preciso. Allo stesso tempo però, proprio tale novità rivela il legame dell'opera con qualcosa che va al di là del processo storico e che esige inevitabilmente un'interruzione del suo *continuum*, scandendo in questo modo frazioni temporali qualitativamente diverse tra loro. La coincidenza paradossale tra il valore estetico e la sua realizzazione, tra eternità e storicità dell'opera

---

<sup>80</sup> Per un'analisi approfondita del rapporto tra Lukács e Lask si veda K. Kavoulakos, *Georg Lukács: Philosophy of Praxis. From Neo-Kantianism to Marxism*, Bloomsbury, Londra, 2018.

<sup>81</sup> G. Lukács, *Filosofia dell'arte*, cit., p. 193.

<sup>82</sup> Ivi, p. 198.

<sup>83</sup> Ivi, p. 194.

<sup>84</sup> Ivi, p. 195.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

d'arte, trova dunque una spiegazione attraverso il concetto di nuovo. L'atemporalità dell'opera, alla luce di questo concetto, si rivela infatti inscindibile dalla sua storicità.

Questa prospettiva lukácsiana trova un'esemplificazione e un ulteriore chiarimento nella considerazione del genio artistico. Il genio è stato spesso ritenuto «atemporale per sua intima essenza e assolutamente indipendente dal complessivo contesto socio-culturale nel quale si compie la sua esistenza empirica». <sup>86</sup> Ma ciò, ci dice Lukács, è in totale contraddizione con il concetto stesso di genio. Ogni atto creativo volto a produrre un'opera d'arte, infatti, è inevitabilmente legato al tempo storico, nasce sempre dalla sfumatura qualitativa della contemporaneità del suo autore, anche nel caso in cui tale sfumatura si esprima nella ribellione contro il tempo. Ogni atteggiamento, in altre parole, ogni *Erlebnis* da cui nasce un'opera è qualitativamente determinato dal contesto storico-sociale in cui il soggetto è inserito. Anche l'attività del genio, dunque, non è estraniata dal tempo storico e dalle esperienze da lui vissute, non è collocabile su un piano meta-storico, ma al contrario nasce dall'accettazione incondizionata del contesto presente, delle sue convenzioni e dei suoi mezzi espressivi. Ciò che invece caratterizza specificatamente il genio, afferma Lukács, è «l'intensità con cui in lui si è realizzata la comunione immediata e istintiva di esperienza e tecnica (che potevano benissimo essere convenzionali)», <sup>87</sup> la capacità, in altre parole, di «possedere le proprie esperienze (apparentemente) come pura soggettività e immediatezza quasi fossero la rivelazione assoluta e non problematica del senso del mondo». <sup>88</sup>

L'attività del genio mostra allora ancora più chiaramente la particolarità del valore estetico: quanto più egli è radicato nel contesto storico-sociale in cui si trova infatti, accogliendo spontaneamente nella sua opera l'orientamento del “nuovo” caratteristico di tale contesto, tanto più la sua attività sarà guidata dalle leggi eterne del valore atemporale e si manifesterà come unione armonica tra forma dell'*Erlebnis* e forma tecnica. L'essenza atemporale del valore estetico, dunque, è storicamente-temporalmente determinata dalle realizzazioni specifiche di questo valore.

L'arte, in ogni sua forma, è dipendente dal tempo storico: il suo valore atemporale «corrisponde al modo in cui, a livello di esperienza, si compie pienamente l'anelito di eternità insito in ogni epoca, e siccome l'arte non può rinunciare né all'esperienza vissuta né al contenuto concreto di questa, essa non riuscirà a sottrarsi alla sua dipendenza dal tempo». <sup>89</sup> Nel caso in cui un'artista tentasse di creare un'opera privandola di ogni legame con l'*Erlebnis* e con il contesto storico-sociale, egli in

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 198.

<sup>87</sup> Ivi, p. 200.

<sup>88</sup> Ivi, p. 199.

<sup>89</sup> Ivi, p. 203.



realtà la allontanerebbe dall'essenza stessa dell'arte. Ciò può accadere in due modi diversi, anzi opposti.

Da un lato, infatti, l'opera rischia di diventare concettuale e astratta, di lasciar prevalere il principio creatore di significati su quello creatore di immagini in una forma che esige che il secondo governi sul primo, di superare cioè dialetticamente il momento artistico per sfociare in qualcosa di indistinto. Esempari in questo senso, come rilevato da Lukács nel saggio introduttivo de *L'anima e le forme*, sono le ultime scene dell'*Eracle* di Euripide: «Risuonano domande simili a quelle dei dialoghi socratici»,<sup>90</sup> «perché mai devo vivere ancora? Che vantaggio avrò a tenermi una vita inutile, empia?»,<sup>91</sup> «ma coloro che le pongono sono figure più rigide, meno umane e le loro domande sono più concettose, più astratte dall'esperienza diretta che non quelle dialoghi di Platone». <sup>92</sup> Nel formulare questi interrogativi l'opera d'arte abbandona il campo che le è proprio, non tanto perché lascia prevalere il principio creatore di significati su quello creatore di immagini (il saggio ad esempio, come vedremo nel prossimo capitolo, opera in questo modo e nonostante ciò rimane comunque una forma d'arte), quanto piuttosto perché tenta di fondere in maniera confusa il piano immanente in cui agiscono i personaggi con una dimensione pienamente metafisica che su questo piano non può mai mostrarsi direttamente. In primo luogo dunque, l'artista che volesse prescindere dal suo *Erlebnis* e dalla realtà circostante rischia di creare un'opera in cui l'universale non si rivela mediatamente nella vita e nelle singole azioni dei protagonisti, non si adatta al particolare,<sup>93</sup> considerato come punto di congiunzione di singolare e appunto universale, ma tenta al contrario di sovrastarlo, di mostrarsi tralasciando l'immanenza del mondo rappresentato e la corporeità dei suoi personaggi, superando così dialetticamente il campo dell'arte.

La seconda modalità attraverso cui un artista può allontanare la propria opera dall'essenza dell'arte, ci dice Lukács, nasconde un pericolo ancora più grande. Nel tentativo di distanziarsi il più possibile dal contesto in cui si trova, «di liberarsi disperatamente di tutti i contenuti storico-temporali»,<sup>94</sup> egli può finire per creare un'opera meramente virtuosistica, puramente decorativa. Ignorando la realtà concreta per affidarsi esclusivamente alla propria volontà creatrice, alla forma eterna della sua visione, l'artista è infatti costretto a «identificare la possibilità del compimento

---

<sup>90</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 18.

<sup>91</sup> Euripide, *Eracle*, trad. it. di M.S. Mirto, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1997, p. 263.

<sup>92</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 18.

<sup>93</sup> Queste riflessioni presenti in nuce nella *Filosofia dell'arte* saranno poi al centro delle analisi lukácsiane in G. Lukács, *Prolegomeni a un'estetica marxista. Sulla categoria della particolarità*, trad. it. di F. Codino e M. Montinari, Editori Riuniti, Roma, 1971. Riprendendo una citazione dalle *Maximen und Reflexionen* di Goethe, egli afferma ad esempio: «Il particolare è eternamente sottoposto all'universale; l'universale deve eternamente adattarsi al particolare» (ivi, p. 137).

<sup>94</sup> G. Lukács, *Filosofia dell'arte*, cit., p. 204.



contenutistico (tutta la sostanza dell'opera) con l'idea di forma eterna». <sup>95</sup> Un *Kunstwollen* di questo tipo, che aspira a concretizzare il valore estetico atemporale prescindendo dalla realtà circostante, che desidera realizzare il proprio punto di vista senza alcun compromesso, rischia però di rappresentare nell'opera un mondo di forme chiuso in se stesso, incapace di superare la distanza tra visione ideale e realtà effettiva.

A dire il vero, rivela Lukács, è proprio a partire dal desiderio di eternità del soggetto creatore che nasce ogni opera d'arte, cosicché inizialmente quella che l'artista persegue è sempre una forma utopica, vale a dire la sua visione come significato trascendente. Ma costitutiva di questo desiderio, di questo *Kunstwollen*, deve essere anche la tensione verso la sua realizzazione, verso la concretizzazione di questa utopia. Il concetto relazionale che riesce a tenere insieme questi due aspetti, la realtà concreta da un lato e la visione utopica dall'altro, è il concetto di "dissonanza", il quale, come abbiamo visto nel precedente paragrafo, costituisce la base concreta del contenuto di ogni opera letteraria, fatta esclusione per la fiaba. Anche per quanto riguarda la forma, ci dice adesso Lukács, esso rappresenta «la premessa necessaria della realtà dell'opera, poiché rende possibile l'intensità di esistenza e valore di tutti i suoi elementi». <sup>96</sup>

La dissonanza nasce dall'*Erlebnis* del soggetto creatore ed è quindi essenzialmente storica, ma «è proprio qui che la forma atemporale dell'opera (grazie all'*harmonia praestabilita* tra forma d'esperienza e forma tecnica quale si realizza nel genio) si lega indissolubilmente ai contenuti temporali dell'esperienza». <sup>97</sup> In altre parole, il desiderio di eternità del soggetto creatore, la sua visione utopica, trova nell'assunzione della dissonanza come parte integrante del processo di strutturazione e costituzione dell'opera il presupposto e la possibilità della sua concretizzazione. La forma utopica, tuttavia, non potrà mai realizzarsi pienamente nella forma dell'esistenza reale, poiché una volta connessa con l'elemento storico, una volta assunta questa dissonanza, essa rimarrà inevitabilmente deformata dal tempo, nel quale «l'atemporalità è irraggiungibile». <sup>98</sup> Da un lato, dunque, la forma utopica non può concretizzarsi se non assume come suo principio la dissonanza dell'*Erlebnis*, dall'altro lato però il realizzarsi dell'utopia come forma reale non coincide in nessun caso con l'attuazione assoluta della forma come utopia.

Proprio nel tentativo estremo di superare tale antinomia, la quale è una conseguenza evidente del «carattere paradossale» <sup>99</sup> del valore estetico, identificando nella forma utopica eterna la

---

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> Ivi, p. 205.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> Ivi, p. 206.

<sup>99</sup> Ivi, p. 193.

possibilità del compimento contenutistico dell'opera realizzata, l'artista si allontana dall'essenza dell'arte nella seconda direzione che abbiamo indicato: la sua opera, tentando di prescindere da ogni tipo di dissonanza, si configurerà come puro virtuosismo ornamentale. Ma un *Kunstwollen* di questo tipo, aggiunge Lukács, finisce per realizzare il contrario di ciò che voleva. Il puramente ornamentale, infatti, non corrisponde all'assolutamente atemporale, ma si rivela invece massimamente legato al tempo, espressione di un'opera d'arte epigonale:

Quest'opera, per ciò che in lei è stato veramente realizzato (in opposizione al voluto), è la più legata al tempo e, siccome non solo la sensazione che l'ha prodotta si è estinta ma anche l'idea di "eterno" – attutita e confusa sia in astratto che in concreto – propria del suo artista come del suo tempo si è dissolta, può rivendicare a sé solo l'importanza di documento storico-culturale.<sup>100</sup>

Quanto più l'artista cercherà di superare la propria dipendenza dal tempo, dunque, prescindendo dal contesto storico-sociale e ignorando le dissonanze contenute nel proprio *Erlebnis*, tanto più ne rimarrà vittima, finendo per creare la più convenzionale delle opere, priva di quel carattere di novità proprio di ogni produzione veramente artistica.

Il rischio appena esposto, questo secondo pericolo per un *Kunstwollen* che volesse realizzare un'opera priva di legami con il tempo, è particolarmente rilevante per la nostra analisi, poiché sembra poter riguardare anche la creazione fiabesca per come l'abbiamo presentata nel paragrafo precedente. Non solo la fiaba rappresenta mondi totalmente indipendenti dal nostro, ma essa è l'unica forma letteraria priva di dissonanze, assolutamente omogenea.<sup>101</sup> Dobbiamo allora chiederci: ignorando le leggi che regolano la nostra realtà, prescindendo da ogni dissonanza, non finisce anch'essa per divenire un puro virtuosismo ornamentale? In effetti, risponde Lukács, le fiabe sono infinitamente lievi, totalmente decorative,<sup>102</sup> ma allo stesso tempo, a differenza di quanto accade nell'arte epigonale, il carattere di novità di ognuna di esse resta intatto, anzi si rivela addirittura «assoluto».<sup>103</sup>

Il nuovo tuttavia, alla luce di ciò che abbiamo detto, appare ancora di più come un concetto inscindibilmente legato al tempo storico e alla realtà circostante: un'opera d'arte può essere definita nuova solamente se «in lei si obiettiva l'elemento qualitativo singolare del momento storico che

---

<sup>100</sup> Ivi, p. 206.

<sup>101</sup> Cfr. G. Lukács, *Béla Balázs: sette fiabe*, cit., p. 106.

<sup>102</sup> Cfr. Ivi, p. 110.

<sup>103</sup> Ivi, p. 110.

insorge dal “vecchio” *continuum* quando soggiunge – appunto – il “nuovo”». <sup>104</sup> Come è possibile, dunque, che una forma letteraria assolutamente distinta dal reale, che crea un mondo qualitativamente diverso dal nostro e privo di dissonanze, dia vita a realizzazioni il cui carattere di novità non risulta mai incrinato? Per rispondere a questa domanda è necessario esaminare più da vicino la teoria della fiaba lukácsiana, tornando ad analizzare lo scritto dedicato a Balázs alla luce delle considerazioni appena ricavate dal terzo capitolo della *Filosofia dell'arte*.

«La fiaba – afferma Lukács – è il risultato di un ritrovamento e non di un’invenzione», <sup>105</sup> e si distingue perciò da tutti gli altri generi letterari anche per il momento creativo che ne è alla base. Il concetto di invenzione, recuperando il significato che il termine latino *inventio* aveva in campo retorico, indica qui la scoperta, a partire da una situazione data, di un percorso capace di rendere evidente la problematicità di questa situazione e, almeno in parte, di fornirne una chiave risolutiva. Il concetto lukácsiano di ritrovamento, al contrario, non indica un’attività graduale, un percorso o un processo, ma la visione immediata di un’armonia chiusa in se stessa, un atto repentino il cui risultato è privo di legami necessari con la situazione da cui scaturisce. Entrambi questi momenti creativi sono capaci di esprimere il nuovo, ma lo fanno in modi estremamente differenti, perché differente è il rapporto che le loro realizzazioni intrattengono con il reale: da una parte il risultato di un’invenzione nasce proprio a partire dal confronto di un autore con la realtà circostante, dal suo *Erlebnis*, dall’altra il ritrovamento, in quanto «atto repentino che ignora i passaggi gradualmente», <sup>106</sup> riesce invece ad afferrare qualcosa che è indipendente da questa stessa realtà. Ciò non significa che le creazioni derivate da un ritrovamento debbano prescindere totalmente dal reale (ogni mondo fiabesco può infatti presentare degli elementi tratti dal contesto storico-sociale di colui o coloro che l’hanno ritrovato), ma semplicemente che il rapporto con quest’ultimo non riguarda gli elementi fondamentali di tali creazioni.

La novità della fiaba, possiamo adesso comprendere, è definita da Lukács come «assoluta» perché mentre «tutte le altre “novità” traggono origine dal tempo e sono ipotizzate all’interno di una realtà temporale», <sup>107</sup> manifestandosi quindi come invenzioni, l’atto generativo dei mondi fiabeschi, invece, si configura come il ritrovamento di qualcosa che è sempre esistito su un piano totalmente distinto dal nostro, «oppure, cosa che in questo caso è del tutto equivalente: di qualcosa che non è mai esistito in nessun luogo». <sup>108</sup> La fiaba, in quanto risultato di un ritrovamento, è priva

---

<sup>104</sup> G. Lukács, *Filosofia dell'arte*, cit., p. 207.

<sup>105</sup> G. Lukács, *Béla Balázs: sette fiabe*, cit., p. 110.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

di legami necessari con la situazione momentanea da cui quest'atto è scaturito, «si contrappone a tutta la nostra realtà come qualcosa di radicalmente nuovo».<sup>109</sup> Risulta allora chiaro che il carattere particolare del nuovo fiabesco, la sua assolutezza, si riflette sulla specifica modalità creativa alla base di questa forma letteraria.

Ciò che distingue l'invenzione dal ritrovamento, alla luce delle differenti espressioni del nuovo a cui essi pervengono, non è quindi il fatto che la prima nasce a partire dal reale e il secondo no, poiché entrambi si configurano come momenti creativi intermedi tra cronotopo reale e cronotopo riflesso; mentre nell'invenzione, però, «avviene il metabolismo tra l'opera e la vita e si compie la particolare vita di un'opera»,<sup>110</sup> particolare perché legata al tempo storico e insieme eterna, nel ritrovamento tale metabolismo è assente, o meglio esso non riguarda gli elementi fondamentali del mondo riflesso. L'atto del ritrovamento, dunque, a differenza dei suoi risultati, non è indipendente dal reale, ma accade all'interno di esso, vi è inscindibilmente legato, tanto che, come vedremo, si rivela possibile soltanto in determinate epoche storiche. Sorge allora spontanea la domanda: come può un atto creativo che nasce nel reale configurare un mondo totalmente indipendente da esso?

Ogni opera d'arte, come abbiamo visto, viene alla luce a partire da un originario *Kunstwollen*, il quale aspira a realizzare completamente sul piano storico il proprio desiderio di eternità, la forma eterna scaturita dalla sua visione. Un'utopia, quella appena descritta, che è destinata a rimanere rinchiusa in una forma, a restare una tensione inappagata, priva di possibilità di concretizzazione effettiva. Ciò è determinato dal fatto, lo ripetiamo, che in campo estetico il valore atemporale è storicamente-temporalmente condizionato, si esprime attraverso quel nuovo relativo<sup>111</sup> che manifesta la differenza qualitativa tra il momento presente e tutti i momenti passati. «La sofferenza causata dall'incontro con il reale, la *Sehnsucht* verso il pieno adempersi dell'utopia»<sup>112</sup> sono dunque, nella prospettiva lukácsiana, i momenti tipici del processo artistico, il quale scaturisce, si organizza e si dirige proprio attorno a una forma utopica, la quale però, nell'incontro con il reale, non potrà mai trovare piena concretizzazione.

Nel caso della fiaba, tuttavia, le cose sembrano andare diversamente. Non solo essa crea un mondo totalmente distinto dal nostro, ma questo mondo è in grado di esprimere il concetto di novità in maniera assoluta, sciogliendolo apparentemente da quei legami con la dimensione storico-temporale che dovrebbero essere costitutivi ed essenziali di questo stesso concetto. Ciò significa

---

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., p. 401.

<sup>111</sup> Relativo è qui usato semplicemente per caratterizzare la novità delle altre opere d'arte in rapporto alla novità della fiaba.

<sup>112</sup> G. Lukács, *Filosofia dell'arte*, cit., p. 202.

che l'atto generativo alla base delle creazioni fiabesche, il ritrovamento, pur collocandosi all'interno del reale, riesce a concretizzare pienamente la forma eterna attorno a cui ruota, impedendo che questa forma venga gravata o deformata dal tempo.

Si delinea così la differenza più importante tra la fiaba e tutti gli altri generi letterari, anzi in questo caso tra la fiaba e tutte le altre forme artistiche: mentre le seconde nascono a partire da un impulso utopico votato al naufragio, il quale consegue in ogni caso qualcosa di diverso da ciò che inizialmente desiderava, rimanendo perciò costantemente inappagato, la prima non è il risultato di una *Sehnsucht*, non è il compimento di un'aspirazione, ma si configura a partire da se stessa, è afferrata nella sua totalità già realizzata, è appunto il risultato di un repentino ritrovamento. Alla base della concretizzazione della fiaba, per questo motivo, non scorgiamo una forma utopica, ma la forma fiabesca stessa, l'unica che riesce a trovare un suo effettivo compimento.

«La forma pienamente realizzata», afferma infatti Lukács, «rende leggendario il mondo che essa ha creato, lo trasforma in una fiaba»,<sup>113</sup> e nonostante ciò questo mondo perfetto, «pur dandosi come inconfutabile presenza, sembra provenire da un'altra regione sottratta alla caducità del momento “presente”».<sup>114</sup> Il compimento della forma fiabesca, dunque, sembra nascere da un taglio radicale con il contesto storico contingente, con la dimensione esistenziale, sembra in effetti escludere qualsiasi tipo di accidentalità.

Eppure, come già osservato nella fondamentale risposta che apre lo scritto dedicato a Balázs, la fiaba esclude il caso dai suoi collegamenti concreti, dallo svolgimento immanente delle sue vicende, per accogliere invece una casualità di genere diverso, «di tipo trascendentale»,<sup>115</sup> che rende evidente il carattere accidentale della nostra vita nella sua interezza. Il rapporto che lega la fiaba alla nostra esistenza e al contesto storico-sociale in cui quest'esistenza si compie, possiamo ora affermare, ha il medesimo carattere: è un rapporto di tipo trascendentale. Il carattere autentico di questo rapporto, dobbiamo però aggiungere, così come il momento creativo alla base dell'elaborazione fiabesca, possono manifestarsi pienamente soltanto in determinate epoche storiche, ed è proprio in questo senso che si può parlare di una *storicità* della fiaba.

La fiaba attraversa i secoli e i confini nazionali adattando i propri contenuti alle tendenze e ai desideri degli ascoltatori che ha di fronte, dando vita a innumerevoli variazioni degli stessi nuclei narrativi. Essa appare spesso come un vecchio gioco analizzabile alla maniera di Propp, come una forma priva di alcuna influenza sulla nostra realtà, come una fantasticheria meramente decorativa

---

<sup>113</sup> Ivi, p. 268.

<sup>114</sup> Ivi, p. 269.

<sup>115</sup> G. Lukács, *Béla Balázs: sette fiabe*, cit., p. 106.

alla quale, a seconda del contesto in cui è inserita, può venir assegnata una funzione sociale accessoria che non le appartiene mai in modo essenziale. L'isolamento dei personaggi, la frammentarietà delle vicende, le colleganze universali rendono infatti la fiaba una forma letteraria estremamente adattabile alla situazione presente: il ritmo della narrazione può farsi rapidissimo, o al contrario rallentare fin quasi a fermarsi, l'attenzione può essere spostata su dettagli che prima rimanevano sullo sfondo e gli eventi che si svolgevano in maniera lineare possono assumere tratti esagerati e stravaganti. Eppure, tutte queste variazioni non mirano a "ritrovare" fiabe assolutamente nuove, ma a rielaborare vecchie storie per adattarle al contesto storico-sociale dei rispettivi autori, plasmandole attorno alla funzione che esse dovranno ricoprire in tali contesti.

Anche in questi casi, tuttavia, le varie realizzazioni fiabesche non saranno mai imitazioni l'una dell'altra, né tantomeno semplici traduzioni,<sup>116</sup> non avranno insomma l'aspetto di varianti, ma ancora una volta di variazioni, orientate però verso il reale. Ciò che allora viene meno è l'incolmabile distanza che dovrebbe separare i mondi di fiaba dal nostro, il carattere di novità assoluta che dovrebbe essergli proprio, poiché in questi casi essi sono espressione di un nuovo "relativo", eminentemente storico-temporale, simile a quello di ogni altra forma artistica. Basterebbe esaminare, come faremo nel prossimo paragrafo, alcune delle più celebri raccolte di fiabe europee, pubblicate in tempi e luoghi molto diversi tra loro, come il *Pentamerone* di Giambattista Basile, le *Histoires ou Contes du temps passé avec des Moralités* di Charles Perrault e i *Kinder- und Hausmärchen* dei fratelli Grimm, per notare come le fiabe in esse contenute siano profondamente radicate nell'epoca dei rispettivi autori, plasmate appunto attorno alla funzione che avrebbero dovuto ricoprire.

Vi sono dunque delle epoche in cui la fiaba non può esprimere la sua piena potenzialità, in cui essa non è il risultato di un ritrovamento, ma di semplici rielaborazioni, e non manifesta perciò la novità assoluta che dovrebbe esserle essenziale. L'atto del ritrovamento, e la funzione trascendentale che ad esso si accompagna, si rivelano infatti possibili solamente in determinate epoche storiche, vale a dire «le epoche di disgregazione della realtà».<sup>117</sup>

Esistono epoche [...] in cui il carattere dato della realtà è rigorosamente univoco e ci indica la strada in un'unica direzione; [...] epoche in cui tutto quanto abbia aspetto di fiaba deve sembrare un semplice frutto di fantasia. Ma esistono epoche [...] in cui lo sviluppo della realtà

---

<sup>116</sup> Non sono, è vero, traduzioni in senso classico, ma possono essere invece assimilate alle traduzioni in senso gramsciano, in particolare nel loro approccio interculturale. È interessante notare che Gramsci stesso si cimentò in traduzioni di questo tipo quando, ad esempio, tradusse alcune delle fiabe dei fratelli Grimm per i suoi nipotini sardi. Si veda D. Boothman, *L'approccio di Gramsci alla traduzione e alla traducibilità*, in L. Pasquini e P. Zanelli (a cura di), *Crisi e critica della modernità nei quaderni dal carcere di Antonio Gramsci*, Mimesis edizioni, Milano, Milano, 2019, pp. 97-110, p. 99.

<sup>117</sup> G. Lukács, *Béla Balázs: sette fiabe*, cit., p. 115.

non segue più questo percorso inequivocabile o a senso unico, epoche in cui ci sembra di essere posti davanti a una scelta. [...] Noi viviamo, in questi casi, le crisi della nostra realtà. [...] Ma basta il semplice fatto di una tale crisi a disgregare una realtà di per sé rigida e compatta, e questa disgregazione [...] offre la possibilità, a chi è nato con questa dote, di trovare di nuovo delle fiabe.<sup>118</sup>

Troviamo qui, *in nuce*, una traccia di quel pensiero della crisi che sarà al centro delle riflessioni lukácsiane in *Storia e coscienza di classe*. Il momento della crisi, che si configura in modo simile all'*Augenblick* kierkegaardiano,<sup>119</sup> produce una sorta di sospensione temporale, costituisce storicamente l'attimo che separa passato e futuro, che scinde il presente e dischiude in questa frattura la necessità di una scelta. A differenza che in *Storia e coscienza di classe*, in cui la dimensione della scelta manterrà il suo carattere soggettivo solo nella misura in cui il singolo è chiamato a schierarsi con una delle classi in lotta (il proletariato o la borghesia), nello scritto dedicato a Balázs gli echi kierkegaardiani sono più forti.

Nel momento di crisi il genio «nato con questa dote» può ritrovare fiabe assolutamente nuove, poiché solamente in questo *Augenblick* la forma fiabesca può concretizzarsi pienamente e assumere il significato trascendentale che le appartiene veramente: essa non apparirà più come un semplice virtuosismo ornamentale, concepibile alla maniera di Propp, ma come la condizione di possibilità di una scelta fondamentale. La crisi, mettendoci di fronte ad una realtà non ancora determinata, ci permette di «vivere l'esperienza di chi ha la facoltà di scegliere e infatti sceglie una realtà: quella che emerge tra le possibilità della fiaba fino a diventare la nostra».<sup>120</sup> Di fronte al ritrovamento di una fiaba assolutamente nuova, dunque, possiamo assumere la nostra realtà come il «risultato di una scelta che abbiamo compiuto».<sup>121</sup>

In conclusione, non ci resta che specificare ulteriormente, alla luce di quanto detto, il problematico rapporto tra cronotopo reale e cronotopo fiabesco. Nelle epoche in cui il corso della realtà appare «definitivo nella sua determinatezza»,<sup>122</sup> anche il cronotopo reale a partire dal quale sono create o rielaborate le fiabe assume questo carattere pienamente determinato. In questo modo però, il contrasto tra indeterminatezza del cronotopo fiabesco e determinatezza del cronotopo reale rende i mondi di fiaba dei giochi puramente decorativi, il cui unico rapporto con il reale è

---

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> Sulla profonda influenza che la filosofia kierkegaardiana ebbe sulla produzione del giovane Lukács si veda ad esempio R. Westerman, *The irrational act: traces of Kierkegaard in Lukács's revolutionary subject*, in *Studies in East European Thought* Vol. 67, No. 3/4, Special Section on The Bakhtin Circle in Its Time and Ours (December 2015), pp. 229-247.

<sup>120</sup> G. Lukács, *Béla Balázs: sette fiabe*, cit., pp. 115-116.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 115.

determinato dalla funzione che gli è stata assegnata. Nelle epoche di crisi invece, «in cui lo sviluppo della realtà non segue più questo percorso inequivocabile e a senso unico»,<sup>123</sup> in cui il momento decisivo impone una sospensione del corso temporale, il cronotopo reale si fa tanto indeterminato quanto quello riflesso, dischiudendo così la possibilità di ritrovare mondi assolutamente nuovi, completamente autonomi, capaci di restituire la nostra realtà come una possibilità tra le altre, come il frutto di una libera scelta. La fiaba, in questi frangenti, non appare più come un gioco contingente, ma assume piuttosto una funzione trascendentale, la quale culmina in una spinta radicale verso l'accettazione della vita. Questo perché, come si legge in una lettera del 19 aprile 1909 inviata a Lukács dal fraterno amico Leo Popper, soltanto chi ha già scelto la vita può davvero scrivere una fiaba.<sup>124</sup>

#### 4. *Variazioni di una fiaba infinita*

«Nella stanza di una ragazza, arredata con borghese modestia, dove il nuovo e il vecchio sembrano coesistere con singolare disorganicità»,<sup>125</sup> due giovani intellettuali di nome Joachim e Vincent, utilizzando come pretesto l'opera di Laurence Sterne, iniziano una discussione che ruota attorno al rapporto tra le forme e la vita, l'ordine e il caos, la quale si rivela contemporaneamente un duello sentimentale per il cuore della ragazza: è questa la cornice scenica dell'unico saggio dialogico contenuto ne *L'anima e le forme*, intitolato significativamente *Ricchezza, caos e forma*.

Gli scritti di Sterne, afferma ad un certo punto Joachim, sono disorganici e frammentari,<sup>126</sup> «sono privi di forma, perché sono estensibili all'infinito; le forme infinite però non esistono».<sup>127</sup> L'affermazione del rivale lascia Vincent interdetto, egli non sa come rispondere, ma proprio allora la ragazza, forse imbarazzata per il silenzio, interviene per smentire Joachim, facendo riferimento al concetto wagneriano di «melodia infinita».<sup>128</sup> Quest'ultimo, tuttavia, come i due contendenti sanno perfettamente, non è stato coniato da Wagner per indicare una forma illimitatamente estesa, ma semplicemente per distinguere il suo processo compositivo dalla cosiddetta melodia strumentale tipica dell'opera italiana. Nonostante ciò, nel tentativo di guadagnarsi le simpatie della ragazza, Vincent intraprende una strenua difesa del riferimento da lei evocato, dando innanzitutto al concetto di melodia infinita una connotazione metaforica.

---

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> Cfr. G. Lukács, *Epistolario 1902-1917*, cit., 68.

<sup>125</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 191.

<sup>126</sup> Cfr. *ivi*, p. 215.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 216.

<sup>128</sup> *Ibidem*.



La metafora della melodia infinita, afferma Vincent, «simboleggia l'annaspere nell'infinito, la condizione di illimitatezza dell'esistenza e della sua ricchezza estensiva»,<sup>129</sup> il caos della vita se si vuole, oppure, da un altro punto di vista, l'intima e disordinata realtà della vita stessa. La forma, continua poi il giovane, è in grado di racchiudere tutto l'esprimibile in se stessa e di conferirgli coerenza. Essa, in altre parole, è la «ritmizzazione dell'esprimibile»,<sup>130</sup> vale a dire «l'accrescimento dei sentimenti fondamentali, vissuti con la massima energia, sino al raggiungimento di un significato autonomo».<sup>131</sup> Ogni configurazione formale, dunque, sembrerebbe doversi sviluppare a partire dalle «caratteristiche intrinseche»<sup>132</sup> di uno di questi sentimenti, dal loro intendimento e dalla loro direzione, ed è per questo motivo che ognuna di esse rinvierebbe in ogni momento alla ricchezza estensiva dell'esistenza.

Alla luce di ciò, continua ancora Vincent, le forme della letteratura si possono dividere in due gruppi: quelle che trasmettono questo rimando alla ricchezza della vita, questo «invito alla riflessione»,<sup>133</sup> in modo mediato – la maggior parte – e quelle che al contrario lo trasmettono senza alcuna mediazione, poiché scaturiscono da sentimenti illimitati, dal riconoscimento immediato della varietà del mondo e della ricchezza di tale varietà.<sup>134</sup>

Quando una forma nasce da un simile sentimento, non ci comunica il senso dell'ordine, ma quello della molteplicità; non ci comunica il senso generale dell'interconnessione del tutto, ma quello della polivalenza di ogni suo nesso. Questa è la ragione per cui queste opere simboleggiano direttamente l'infinito: esse stesse sono non-finite. Variazioni infinite di melodie infinite.<sup>135</sup>

Le opere di Sterne non nascono dalla variopinta ricchezza di un «mondo poetico ingenuo»,<sup>136</sup> nel quale il sentimento illimitato della ricchezza della vita può essere espresso pienamente in una forma, ma, a dispetto di «un'epoca impoetica e povera»,<sup>137</sup> scaturiscono da uno stesso illimitato sentimento, il quale potrà manifestarsi in tale frangente solamente attraverso l'ironia attorno a cui ruotano tutte queste opere. Ciò è massimamente evidente se consideriamo il capolavoro di Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*: fin dalla pubblicazione dei primi due volumi nel 1759, questo

---

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> *Ivi*, p. 217.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> *Ibidem*.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

<sup>134</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>135</sup> *Ivi*, pp. 217-218.

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 218.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

libro «fu accusato di non seguire alcun ordine o schema e di essere, al contrario, governato dall'imprecisione e dalla più sfacciata e "indecorosa" incoerenza»,<sup>138</sup> quando in realtà esso presenta già nella dedica d'apertura una dichiarazione programmatica ben precisa. Quest'opera, infatti, intende divertire il lettore, presentandogli «una ridda fantastica e ben ordinata di malintesi e colpi mancati»,<sup>139</sup> poiché, dichiara Sterne, «ogni volta che uno sorride, – ma ancor più quando ride, ciò aggiunge qualcosa a questo Frammento di Vita». <sup>140</sup> L'ironia, privata di «ogni fredda e astratta superiorità, la quale restringerebbe la forma oggettiva a forma soggettiva, a satira»,<sup>141</sup> sembra dunque essere l'unica modalità attraverso cui, in un «mondo abbandonato da Dio»,<sup>142</sup> può ancora manifestarsi quel sentimento illimitato che rimanda direttamente alla ricchezza della vita, alla polivalenza di ogni suo nesso.

I componimenti poetici del primo Medioevo, invece, nati in un mondo che tornava ad essere pregno e perspicuo per influsso della Chiesa,<sup>143</sup> riuscivano a rappresentare nei loro mondi riflessi, senza alcuna mediazione, la ricchezza infinita della vita: «avventure, avventure e ancora avventure, se un eroe muore dopo mille avventure ecco suo figlio che prosegue la ridda avventurosa». <sup>144</sup> Ognuno di questi componimenti è un frammento facente parte di una serie infinita, legato a tutti gli altri dalla «percezione infinitamente forte di quella variopinta ricchezza che il mondo ha offerto all'uomo nella catena multicolore dell'avventura infinita». <sup>145</sup> Le opere dei poeti medievali, dunque, si configurano effettivamente come variazioni infinite di un'infinita melodia, ma ciò – è necessario sottolinearlo – solamente per il fatto che questi poeti, mirando alla figurazione epica del mondo terreno che avevano attorno, un mondo ancora poeticamente ingenuo, finivano per trasformare nelle loro opere «la realtà in fiaba, come un dono – spontaneo – della posizione da essi occupata nel dominio della filosofia della storia». <sup>146</sup> Soltanto le fiabe, afferma infatti Lukács nello scritto dedicato a Balázs, «potrebbero – per bocca di colui che con il suo intuito magico si è introdotto nell'assiomatica di un determinato tipo di fiaba – proseguire all'infinito». <sup>147</sup> Eppure, se è vero come

---

<sup>138</sup> D. Barbuscia, *Il carnevalesco bachtiniano in The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman di Laurence Sterne*, in F. Fantaccini e O. De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica: percorsi di ricerca*, Firenze University Press, Firenze, 2012, pp. 9-46, p. 9.

<sup>139</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 67.

<sup>140</sup> L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, trad. it. di F. Marengo de Steinkühl, a cura di F. Gregori, Mondadori, Milano, 2016, p. 5.

<sup>141</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 67.

<sup>142</sup> Ivi, p. 84.

<sup>143</sup> Cfr. ivi, p. 31.

<sup>144</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 218.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 133.

<sup>147</sup> G. Lukács, *Béla Balázs: sette fiabe*, cit., p. 114.

ha affermato Joachim che le forme infinite non esistono, come possono le fiabe presentarsi come «frammenti»<sup>148</sup> suscettibili di variazioni e sviluppi infiniti?

Vi sono fiabe, la maggior parte, i cui nuclei originari sono giunti fino a noi da tempi antichissimi, tramandati attraverso i sentieri dinamici della tradizione orale. Molte di queste fiabe, in effetti, sono tra le più famose e diffuse ancora oggi, ormai confinate nel mondo inaccessibile dei bambini – quello che Walter Benjamin definiva «un piccolo mondo nel grande»<sup>149</sup> ma ognuna di esse ha conosciuto nel corso dei secoli un numero smisurato di variazioni, le quali di volta in volta miravano a soddisfare le tendenze e i desideri particolari dei lettori-ascoltatori a cui si sarebbero rivolte. Dopo la dissoluzione di quelle epoche in cui i patrimoni narrativi orali costituivano i paradigmi identitari dei diversi popoli – e venivano perciò religiosamente tramandati all'interno delle rispettive comunità –, con il sopraggiungere di quella modernità in cui l'isolamento dell'uomo diviene rappresentabile soltanto attraverso la forma romanzesca, queste fiabe hanno continuato a sopravvivere in forma scritta, adattate ancora una volta ai contesti storico-sociali circostanti. E tuttavia, che facessero parte della tradizione orale o di quella scritta, a prescindere dall'epoca e dai luoghi in cui venivano lette o narrate, esse hanno sempre conservato una traccia – spesso incomprensibile – del cronotopo originario nel quale sono state “ritrovate” in principio:

Un periodo antecedente a quello in cui fu scelta la nostra realtà, [...] una condizione in cui erano ancora possibili realtà di diverso genere, e non si era ancora stabilito che proprio la nostra via sarebbe stata quella che il destino del mondo – sia pure, eventualmente, solo per un periodo transitorio – avrebbe imboccato fatalmente. [...] La fiaba trae origine da un periodo della realtà antecedente ad essa stessa.<sup>150</sup>

Assimilabile a quelle epoche di crisi «in cui ci sembra di essere posti davanti a una scelta»,<sup>151</sup> ma più assoluta e primordiale, quest'epoca remota offriva in ogni istante un ventaglio illimitato di possibilità. Le fiabe più antiche, ritrovate inizialmente proprio allora, hanno continuato a riflettere la ricchezza di questo mondo originario nella loro disposizione a proseguire infinitamente. A dire il vero, rivela Lukács, queste fiabe assumono l'aspetto di «frammenti perduti»<sup>152</sup> suscettibili di infiniti sviluppi e variazioni solamente una volta tramandate, e in parte dimenticate, all'interno della

---

<sup>148</sup> *Ibidem*.

<sup>149</sup> W. Benjamin, *Strada a senso unico*, trad. it. B. Cetti Marinoni, in *Opere complete di Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedeman n e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino, vol.II (*Scritti 1923-1927*), 2001, pp. 409-463, p. 416.

<sup>150</sup> G. Lukács, *Béla Balázs: sette fiabe*, cit., pp. 114-115.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 119.

nostra realtà, in quelle epoche in cui il carattere dato di quest'ultima «è rigorosamente univoco e ci indica la strada in un'unica direzione», e in cui le fiabe sono considerate un «semplice frutto di fantasia».<sup>153</sup> In origine, infatti, si può supporre che questi frammenti perduti, come le storie narrate da Shahrazād – la narratrice di *Le mille e una notte* –, facessero parte di un'unica «fiaba infinita»,<sup>154</sup> in parte dimenticata e ormai impossibile da ricostruire, ma ancora intuibile attraverso il «tono»<sup>155</sup> comune a ognuno di essi.

Ma come può la potenziale infinità di queste fiabe, riflesso di un cronotopo originario infinitamente ricco e aperto a innumerevoli possibilità, essere racchiusa in una forma? Una volta entrate a far parte della nostra realtà, «date nell'esistenza materiale esterna dell'opera e nella sua composizione puramente esterna»,<sup>156</sup> sia nelle loro variazioni orali più antiche che in quelle scritte più moderne, queste fiabe sono state plasmate ogni volta attorno ad una funzione sociale conforme al contesto storico circostante. Grazie a quelle caratteristiche interne determinate esteriormente dalle reali condizioni di esecuzioni e di ascolto che esse hanno vissute nelle epoche più antiche della nostra realtà – l'isolamento delle vicende, dei personaggi e le colleganze universali –, esse hanno dimostrato una duttilità e una adattabilità senza pari. Proprio le funzioni assegnate loro, dunque, tracciano i confini di questi frammenti perduti, racchiudono queste antichissime fiabe in forme dotate di un senso compiuto. Nonostante esse, dal punto di vista dell'intreccio, potrebbero in effetti proseguire all'infinito, non riuscirebbero mai a raggiungere un senso ulteriore rispetto a quello attribuitogli in ogni caso specifico. In questo modo, come già accennato, il carattere di novità di queste fiabe assume una connotazione “relativa”, un significato eminentemente storico-temporale determinato dalla loro funzione sociale. Esse, allora, non sono considerabili improvvisazioni fiabesche assolutamente nuove, frutto di un repentino ritrovamento, ma variazioni potenzialmente infinite di un'infinita fiaba originaria.

#### 4.1. *Funzioni sociali della fiaba*

Per illustrare quanto appena detto, prenderemo ora in considerazione alcune variazioni moderne della fiaba di *Cenerentola*, analizzando il rapporto tra tali variazioni e il contesto storico-sociale in cui sono state realizzate. Innanzitutto, però, dobbiamo motivare questa scelta: basti notare, a tale scopo, che, nonostante il nucleo narrativo di *Cenerentola* sia tanto antico da rendere impossibile

---

<sup>153</sup> Ivi, p. 115.

<sup>154</sup> Ivi, p. 119.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., p. 400.

rintracciarne l'origine con sicurezza, questa fiaba è stata in ogni epoca tra le più diffuse e famose, tanto da esserlo ancora oggi. Esamineremo le variazioni contenute nel *Pentamerone* di Giambattista Basile, nelle *Histoires ou Contes du temps passé avec des Moralités* di Charles Perrault e nei *Kinder- und Hausmärchen* dei fratelli Grimm, per il fatto che in queste raccolte emerge in maniera evidente la particolare funzione sociale che, in ognuno di questi frangenti, la fiaba avrebbe dovuto ricoprire.

Tra il terzo e il quarto decennio del diciassettesimo secolo, nella Napoli degli eccessi barocchi, Giambattista Basile pubblicò una raccolta di racconti fiabeschi intitolata *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille*, nota anche con il nome di *Pentamerone*. Scritto in lingua napoletana, applicando le tecniche retoriche tipiche della letteratura barocca al materiale narrativo della cultura popolare, il *Cunto* è un vero e proprio «copione destinato al momento del gioco e del riso nelle corti, un passatempo (*trattenimento*) calibrato sulle regole della *conversazione cortigiana*».<sup>157</sup> Ogni elemento mira pertanto a coinvolgere gli ascoltatori e a suscitare in loro una reazione divertita, sorpresa, addirittura spaventata, ma mai annoiata. Avvenimenti grotteschi e personaggi stravaganti accompagnano una narrazione incalzante, estremamente flessibile e adattabile alle circostanze, sempre aperta a commenti, interventi e reazioni da parte del pubblico. La caratteristica centrale di questi racconti fiabeschi, dunque, è la loro «perfettibilità»,<sup>158</sup> cioè la possibilità di essere modificati durante la narrazione, così da raggiungere in ogni situazione il massimo grado di intrattenimento.

Fin dalle sue primissime righe, la variazione di *Cenerentola* presente nel *Cunto*, intitolata *La gatta Cenerentola*, mira a coinvolgere il lettore-ascoltatore: l'azione, infatti, si dispiega a partire da un omicidio. La giovane Zezolla, unica figlia di un principe vedovo, ha come matrigna una donna «malvagia indiavolata»<sup>159</sup> che non perde occasione per maltrattarla, e come insegnante, invece, una signora così gentile e cara da farle desiderare in ogni momento di avere lei come madre. «Se farai come ti suggerisce questa testa pazza», le dice un giorno la maestra Carmosina, «diventerò tua madre e tu mi sarai cara come le ciliegine di questi occhi».<sup>160</sup> Carmosina, tuttavia, inizia a rivelare il suo vero carattere, quando suggerisce a Zezolla un piano efferato per uccidere la matrigna e convincere il padre a risposarsi con lei. La ragazza, accecata dal desiderio di una vita migliore, esegue scrupolosamente il compito assegnatole, rompe il collo alla matrigna crudele con il coperchio di una cassapanca e, trascorsi pochi giorni di lutto, inizia a tormentare il padre affinché sposi l'amata maestra. Il principe, rimasto vedovo per la seconda volta, si arrende senza particolari resistenze alla

---

<sup>157</sup> M. Rak, *Il racconto fiabesco. Introduzione* in G. Basile, *Lo cunto de li cunti*, Garzanti, Milano, 1999, pp. xxxii-Lxxiii, p. xxxiii.

<sup>158</sup> *Ibidem*.

<sup>159</sup> G. Basile, *Lo cunto de li cunti*, a cura di M. Rak, Garzanti, Milano, 1999, p. 125.

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 127.

richiesta della figlia e ben presto convola a nozze con Carmosina, celebrando il matrimonio con una grande festa. Zezolla si prepara così a vivere felice e contenta, ma passata meno di una settimana la nuova matrigna si rivela ancora più crudele della precedente e, dopo averle tolto ogni cosa, le porta via anche il nome e la ribattezza «Gatta Cenerentola».<sup>161</sup> Questo non è che l'incipit di tale variazione fiabesca, che non ci interessa qui ripercorrere per interno. Basti notare che al delitto iniziale si aggiungono, susseguendosi uno dopo l'altro, molti altri elementi volti a sorprendere, divertire o semplicemente intrattenere il pubblico: fate pronte ad esprimere qualsiasi desiderio, formule magiche cantate in coro, sfrenati inseguimenti in carrozza, riferimenti sessuali, un costante utilizzo di espressioni volgari e colloquiali, commenti comici e canzonatori, feste pubbliche, squisiti banchetti e, a chiudere il tutto, un proverbio beffardo ma estremamente incisivo.

Le fiabe contenute nel *Cunto*, dunque, vanno intese come testi a cavallo tra letteratura orale e scritta. Esse sono lette di fronte alle cerchie ristrette ed elitarie delle corti napoletane, integrate con gesti, balli e canzoni, ma allo stesso tempo, soprattutto dopo la morte di Basile, «avendo ormai acquistato la caratteristica fissità dei testi scritti, forzano la soglia della società letteraria e alimentano una crescente ma discontinua tradizione di scrittura letteraria dialettale».<sup>162</sup> In ogni caso, considerate sia come testi scritti che come copioni destinati alla recitazione orale, queste fiabe rispondono perfettamente a un'esigenza fondamentale degli ambienti aristocratici dell'epoca barocca: il bisogno di allontanare la noia, di passare il tempo in modo piacevole, liberando le emozioni soddisfacenti del divertimento. La funzione sociale che plasma le variazioni fiabesche del *Cunto*, evidente anche a una lettura distratta de *La gatta Cenerentola*, è dunque l'intrattenimento.

Alla fine dello stesso secolo, negli anni 1696-97, Charles Perrault pubblicava a Parigi la sua raccolta di fiabe, intitolata emblematicamente *Histoires ou Contes du temps passé avec des Moralités*. La componente educativa, che nel *Cunto* rimaneva vagamente sullo sfondo, diviene ora centrale, tanto che ogni fiaba di Perrault si chiude con una lezione morale. Vengono dunque espunti tutti quegli elementi spaventosi, osceni e macabri su cui le narrazioni di Basile indugiavano spesso – come ad esempio gli omicidi, le espressioni volgari e i riferimenti sessuali – e sostituiti da un'innocenza dei toni che sembra fare dei bambini i destinatari scelti di queste storie. In realtà, i *Contes* furono scritti in primo luogo per quelle damigelle di cipria che popolavano l'ambiente salottiero del Seicento francese.<sup>163</sup> Perrault, infatti, si sofferma spesso su alcuni dei temi a loro più cari, come la moda, l'architettura e l'arte figurativa del tempo.

---

<sup>161</sup> Ivi, p. 129.

<sup>162</sup> M. Rak, *Il racconto fiabesco*, cit., p. xxxvii.

<sup>163</sup> Cfr. L. Santucci, *La letteratura infantile*, Firenzelibri, Firenze, 1994.

Nella sua *Cenerentola*, che è ancora oggi tra le variazioni più famose e diffuse di questa fiaba, l'abbigliamento e l'acconciatura delle sorellastre, intente a prepararsi per un ricevimento al palazzo reale, sono descritti fin nei minimi particolari: «l'abito di velluto rosso e la guarnizione di pizzi inglesi» della sorella maggiore, «il mantello ricamato a fiori d'oro e il completo di diamanti» della minore, «i capelli raccolti in fragili torri e coni in doppia fila» e «i nei di velluto nero della più abile stilista». <sup>164</sup> Tutti elementi che richiamano evidentemente la moda femminile della Parigi del tempo. Allo stesso modo, anche la lezione morale di *Cenerentola* si rivolge direttamente alle dame frequentatrici di corti e salotti: «La bellezza è un tesoro molto raro, né di ammirarlo ci si stanca mai; ma quel che ognuno chiama buona grazia è senza prezzo e vale assai di più. [...] Per guadagnarsi un cuore, per farlo tutto nostro, la buona grazia è il vero dono delle fate». <sup>165</sup>

Fin dalla prima pubblicazione dei *Contes*, però, Perrault si accorse che le sue storie, nonostante fossero dirette all'ambiente salottiero, andavano perfettamente incontro alle inclinazioni del mondo dell'infanzia, tanto che nella prefazione all'opera egli fa riferimento proprio ai bambini:

Per quanto queste fiabe possano essere superficiali e stravaganti nei loro intrecci, è certo che eccitano nei bambini il desiderio di somigliare a coloro che essi vedono felicemente trionfare, e allo stesso tempo la paura delle disgrazie in cui i malvagi cadono per loro cattiveria. [...] Sono semi che si gettano in essi e che all'inizio non producono altro che movimenti di gioia o tristezza, ma dai quali non mancheranno di sbocciare le buone inclinazioni. <sup>166</sup>

Le fiabe contenute nei *Contes*, dunque, si rivolgevano allo stesso tempo sia ai bambini che alle dame dei salotti, e stava al «grado di penetrazione del lettore» <sup>167</sup> comprendere o lasciarsi sfuggire determinati elementi, imparare di più o di meno dalle lezioni morali attorno a cui esse ruotano. A tenere insieme questo pubblico ambivalente, non di meno, c'è il medesimo intento pedagogico, una morale positiva che i lettori scopriranno a modo loro, con sfumature individuali, trascorso talvolta anche molto tempo.

L'opera di Perrault si inserisce in una vera e propria corrente letteraria di stampo educativo che durante il corso del Seicento si era sviluppata in tutta Europa e in particolare in Francia. Jean De La Fontaine fu tra i primi a recuperare alcune delle favole classiche di autori come Esopo, Babrio e Fedro e a rinnovarne la morale, spesso aspra e polemica, arricchendola di sfumature ironiche e

---

<sup>164</sup> C. Perrault, *Fiabe*, a cura di M. Cristallo, BUR Rizzoli, Milano, 2017, p. 146.

<sup>165</sup> Ivi, p. 156.

<sup>166</sup> Ivi, p. 9.

<sup>167</sup> C. Perrault, *Lettera alla principessa Elisabeth Charlotte D'Orleans*, in G. Cristini, *Perrault*, La Scuola, Brescia, 1970, pp. 65-66.

scettiche tipiche della modernità. Gli animali, assoluti protagonisti di queste opere, si prestano ora a una schietta rappresentazione della commedia umana, mostrano chiaramente i vizi e le tendenze della società francese del tempo, con una leggerezza che solo le favole veramente riuscite possono avere. Negli stessi anni, François de Salignac, signore di Fénelon, componeva per un suo illustre allievo, il giovane duca di Borgogna, numerosi scritti educativi dal registro severo ma accogliente – frutto di una precisa visione pedagogica – tra i quali ricordiamo il *Dialogues des Morts et Fables, écrits composés pour l'éducation du duc de Bourgogne* pubblicato nel 1700. A sottolineare l'importanza della fiaba e a diffonderla nei salotti ancor prima di Perrault, invece, fu Marie-Catherine Jumelle de Barneville, contessa d'Aulnoy, la quale, grazie anche all'influsso di un'altra allieva di Fénelon, Françoise d'Aubigné, marchesa di Maintenon, riuscì a comporre tra il 1682 e il 1690 le fiabe poi confluite nella raccolta *Les illustres fées, contes galans. Dédié aux dames*, ricche di riferimenti alla vita amorosa che ferveva attorno a questi circoli galanti. Un ultimo accenno in questa breve ricognizione lo merita sicuramente l'opera di Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, a cui si deve una celebre variazione della fiaba *La bella e la bestia*. Le sue raccolte, di cui ricordiamo *Le Magasin des enfants* e *Le Magasin Des Adolescentes*, pubblicate molti anni dopo la morte di Perrault, si rivolgono esplicitamente al mondo dell'infanzia e dell'adolescenza, portando all'estremo l'elemento moraleggiante.

I *Contes*, pubblicati come già ricordato nel 1696-97, si inseriscono pienamente in questa temperie culturale, declinandola però in un modo assolutamente originale. Distanti dalla morale scettica di La Fontaine, da quella calcolata e forzatamente positiva di Fénelon, dalla fiaba esclusivamente salottiera della contessa d'Aulnoy e da quella eccessivamente moraleggiante della Leprince de Beaumont, i *Contes* possono essere considerati il punto d'equilibrio tra tutte queste declinazioni. In essi, si potrebbe dire, Perrault riesce a far scaturire la morale dal movimento stesso del racconto, dalla logica delle vicende e dei personaggi. Ciò è massimamente evidente nel caso di *Cenerentola*, il cui movimento fantastico si configura come un percorso inequivocabile verso il fallimento della cattiveria e la rivalsa della bontà, sia quest'ultima illusoria o reale.<sup>168</sup> La funzione sociale che plasma le variazioni fiabesche di Perrault, dunque, è quella pedagogico-educativa. Esse, in primo luogo, intendono introdursi nell'animo dei lettori per comunicare delle lezioni morali.

Per quanto riguarda poi la raccolta dei fratelli Grimm, al fine di comprenderne pienamente la portata e la peculiare funzione, è necessario soffermarsi preliminarmente su alcuni avvenimenti della Germania del tempo. Il 6 agosto 1806 Francesco II depose la corona imperiale romana, sancendo la fine del Sacro romano impero della Nazione tedesca. Pochi mesi dopo, presso Jena e

---

<sup>168</sup> G. Cristini, *Perrault*, cit., p. 108.



Auerstedt, Napoleone inflisse all'esercito prussiano una pesante sconfitta, grazie all'ardore con il quale combattevano i soldati cittadini francesi, «quell'intenso amore per la patria» che i tedeschi non potevano conoscere, «perché in quanto tedeschi non avevano una patria». <sup>169</sup> La Francia iniziò a insediare dei governi satelliti, Napoleone entrò a Berlino, gli Stati sconfitti furono umiliati con pesanti sanzioni finanziarie e le loro campagne vessate dalle scorribande dei soldati napoleonici. Tutto ciò, tuttavia, contribuì a risvegliare tra la popolazione un sentimento prima dormiente. Emerse infatti il senso di appartenenza ad un'unica grande nazione tedesca, la volontà di opporsi e resistere all'occupazione straniera.

Una classe di intellettuali e letterati, fautori e massimi sostenitori di questo movimento nazionale, si impegnò enormemente al fine di diffondere e arricchire il nuovo sentimento patriottico. Ricordiamo ad esempio Theodor Körner, poeta e soldato volontario, morto sul campo di battaglia nel 1813, o Ernst Moritz Arndt che incitava il popolo tedesco predicando: «L'unanimità del cuore sia la vostra chiesa, l'odio contro i francesi la vostra religione, la libertà e la patria i santi cui rivolgete le vostre preghiere». <sup>170</sup> La massima espressione di questa temperie politico-culturale, però, è rappresentata dai *Discorsi alla nazione tedesca* di Fichte, tenuti nell'anfiteatro dell'Accademia delle scienze di Berlino tra il dicembre 1807 e il marzo 1808. Le memorie di alcuni partecipanti sottolineano «lo straordinario coraggio di cui Fichte aveva dato prova nel sostenere in conferenze pubbliche la necessità di una rigenerazione spirituale della Germania, come condizione per la liberazione e il riscatto dalla dominazione straniera». <sup>171</sup> I *Discorsi*, dunque, non presentano solamente una diagnosi dell'epoca presente, ma indicano soprattutto una strada da seguire, offrendo una filosofia della storia orientata più verso il futuro che verso il passato: «A partire da una sottomissione nei confronti di una “violenza esteriore” quale quella esercitata dai francesi, l'unica possibilità per una via d'uscita è costituita dalla “formazione di un nuovo mondo”». <sup>172</sup>

È in questo stesso clima politico e culturale che una parte di tale classe intellettuale si rivolse ai contadini e agli artigiani per ascoltare e trascrivere quelle storie che da secoli venivano tramandate oralmente all'interno delle loro famiglie. Ciò nel tentativo di creare sul piano culturale e linguistico un'unità nazionale tedesca ancora impossibile sul piano politico. Accogliendo questa prospettiva, incoraggiati dagli amici Achim von Arnim, Clemens Brentano e Johann Friedrich Reichardt, i fratelli Jacob e Wilhelm Grimm pubblicarono a partire dal 1812 i primi volumi della loro raccolta

---

<sup>169</sup> H. Schulze, *Storia della Germania*, trad. it. di I. Tani, Donzelli editore, Roma, 2000, p. 67.

<sup>170</sup> Ivi, p. 69.

<sup>171</sup> G. Rametta, *Introduzione*, in J.G. Fichte, *Discorsi alla nazione tedesca*, Mondadori, Milano, 2009, pp. 331-364, pp. 331-332.

<sup>172</sup> Ivi, p. 335.

di fiabe, intitolata *Kinder- und Hausmärchen*. «Le fiabe», aveva affermato Wilhelm nella *Vorrede* al suo *Aldänische Heldenlieder Balladen und Märchen* del 1811, «meritano una maggiore considerazione di quanta ne abbiano avuta finora, non solo per la loro forma poetica, [...] ma anche perché fanno parte della nostra poesia nazionale, in quanto hanno vissuto in mezzo al popolo per diversi secoli». <sup>173</sup> La fiaba, nel contesto che abbiamo descritto, diviene dunque uno strumento sociale e politico, un messaggio di unità per quel *Volk* di cui rappresentava l'anima collettiva, l'eco di un passato comune utile per scorgere e ricostruire la nazione tedesca.

Tutto ciò nella raccolta dei Grimm si traduce in un impegno costante per rimanere fedeli alla fonte da cui erano tratti i testi, riportandoli – almeno nel primo volume – così come li avevano raccolti, <sup>174</sup> conservando quei termini e quelle espressioni tipici del linguaggio popolare, nel tentativo di aderire il più possibile al *Volkgeist*. I personaggi, allora, appaiono più umani e le vicende rivestite di una magia meno assoluta, più vicina alle credenze tradizionali.

Nella variazione grimmiana di *Cenerentola*, ad esempio, la protagonista non è più esageratamente spericolata, come accadeva nel *Pentamerone*, e perde anche quella dignità regale tipica dei *Contes* di Perrault, ma mostra tratti più umani: si reca più volte al giorno a piangere e pregare sulla tomba della madre, si dispera con la matrigna che non vuole permetterle di andare al ballo, si infila in una grande colombaia e si arrampica su un pero per sfuggire agli inseguitori ed è circondata da moltissimi animali che la aiutano e le tengono compagnia. Le scarpette non sono più di cristallo, ma «trapunte d'argento e di seta» <sup>175</sup> o «tutte d'oro», <sup>176</sup> non c'è alcuna carrozza magica e i personaggi vengono maggiormente influenzati dalle situazioni: il principe, ad esempio, dopo essersi lasciato sfuggire Cenerentola per ben due volte, ricorre ad un ingegnoso stratagemma per ritrovarla; le sorellastre, invece, diventano sempre più gelose man mano che la vicenda prosegue, fino a cadere nella follia. Ciò che manifesta più di ogni altra cosa l'avvicinamento di queste vicende al popolo che le avrebbe ascoltate, però, è la scomparsa delle fate. Ad aiutare Cenerentola, esprimendo i suoi desideri e donandole abiti meravigliosi – «un abito d'oro e d'argento» <sup>177</sup> e un altro «sfarzoso e rilucente come non ne aveva mai avuti» <sup>178</sup> – è un uccellino bianco, manifestazione dello spirito della

---

<sup>173</sup> W.C. Grimm, *Aldänische Heldenlieder Balladen und Märchen*, trad. nostra, Mohr und Zimmer, Heidelberg, 1811, pp. xxvi-xxvii.

<sup>174</sup> Le fonti da cui i Grimm hanno tratto le fiabe inserite nella loro raccolta erano quasi esclusivamente scritte. Su questo punto si veda ad esempio H. Rölleke, *Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte der Grimmschen Märchen*, in *Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. 19. Auflage*, Artemis & Winkler, Düsseldorf/Zürich, 1999, pp. 827–833.

<sup>175</sup> J. Grimm, W. Grimm, *Le fiabe del focolare*, trad. it. di C. Bovero, Einaudi, Torino, 1969, p. 85.

<sup>176</sup> Ivi, p. 86.

<sup>177</sup> Ivi, p. 85.

<sup>178</sup> Ivi, p. 86.

madre, apparso per la prima volta quando la protagonista, con le sue lacrime, aveva fatto crescere un ramoscello piantato nella tomba materna, rendendolo una bellissima pianta.

Non ci soffermeremo oltre sui numerosi dettagli interessanti della variazione di *Cenerentola* contenuta nei *Kinder- und Hausmärchen*. Ci basti rilevare, alla luce di quanto detto, che la funzione sociale delle fiabe di questa raccolta è di contribuire al formarsi di un'identità collettiva del popolo tedesco. Numerosi studiosi, sulla scia del lavoro che i Grimm hanno svolto in Germania, hanno tentato di compiere la stessa operazione nel loro paese d'origine. Tra i più famosi ricordiamo Aleksandr Nikolaevič Afanas'ev in Russia e William Butler Yeats in Irlanda, le cui raccolte ebbero, in modi diversi, anche influssi politici; o ancora le *Fiabe italiane*, raccolte e «trascritte in lingua dai vari dialetti» da Italo Calvino, le quali, pur essendo arrivate «in ritardo»,<sup>179</sup> ebbero comunque un profondo significato sociale, poiché contribuirono allo stesso tempo sia all'unificazione linguistica della penisola italiana sia alla valorizzazione del patrimonio culturale di ognuna delle sue regioni. Il caso sul quale ci volgiamo soffermare brevemente, tuttavia, è forse meno noto, ma estremamente più vicino a quelli che saranno i risvolti della nostra ricerca: la vicenda di Elek Benedek e della fiaba ungherese.

Nella notte di San Silvestro del 1895 tutte le campane d'Ungheria si misero a suonare all'unisono: si celebrava il millenario della conquista del paese, dell'arrivo dei magiari nel bacino dei Carpazi – l'avvenimento noto nella storia nazionale ungherese come “*Honfoglalás*”. I festeggiamenti si protrassero per tutto il corso del 1896, con una profusione di sfarzo senza pari, culmine di quell’“età dell'oro di Budapest” in cui la città fiorì maggiormente: grandi esposizioni artistiche, inaugurazioni di monumenti ed edifici presenti ancora oggi, messe, sfilate di gala e discorsi pubblici sulla grandezza e l'unità ancestrale dello stato e del popolo ungherese.<sup>180</sup> Tuttavia, la celebrazione del millenario rimaneva pur sempre una prerogativa dell'alta società ungherese – di quell'aristocrazia ricca che continuava ad occupare i posti chiave della vita politica, diplomatica, economica e militare del Paese –, mentre la popolazione più umile, estremamente multietnica, non poteva far altro che assistere alle cerimonie.

Il territorio ungherese, dal Medioevo fino alla fine della Prima Guerra Mondiale, ospitava un grandissimo numero di popoli e civiltà: non solo i magiari, ma anche slovacchi, ruteni, tedeschi, serbi, romeni e croati. Questa coesistenza non sempre amichevole andò progressivamente peggiorando a partire dalla seconda metà del XIX secolo, in particolare dal Compromesso austro-ungarico – l'*Ausgleich* del 1867 – e dalla conseguente promulgazione della legge sulle nazionalità del

---

<sup>179</sup> I. Calvino, *Introduzione*, in Id., *Fiabe italiane*, Mondadori, Milano, vol. I, 1993, pp. vii-Liv, p. x.

<sup>180</sup> Cfr. P. Hanák, *Storia dell'Ungheria*, trad. it. di G. Motta e R. Tolomeo, FrancoAngeli, Milano, 1996, pp. 158-159.

'68: essa, pur dichiarando la parità di tutti i cittadini ungheresi, lasciava intendere un'egemonia dell'etnia magiara sulle altre. Negli anni successivi, infatti, iniziò quel processo di magiarizzazione che costrinse gran parte della popolazione – in particolare attraverso la gestione unidirezionale del sistema scolastico, di quello elettorale e le costanti pressioni affinché tutti i cittadini “magiarizzassero” il loro cognome – a scegliere fra la soppressione delle loro radici culturali o l'emigrazione.

La fiaba, nel contesto culturale che accompagnava questo clima politico, assunse un ruolo centrale. Tra il 1894 e il 1896, proprio in occasione della festa per i mille anni della “conquista della patria” – che alla luce di quanto detto può essere letta come uno snodo del movimento di prevaricazione culturale magiara, indirizzato in questo caso non tanto alla soppressione diretta della cultura e della lingua degli altri gruppi etnici, ma piuttosto alla formazione di un'identità collettiva del popolo magiario, presentata immediatamente come l'identità culturale di tutto il territorio ungherese –, il giornalista e intellettuale Elek Benedek si dedicò instancabilmente alla raccolta e alla pubblicazione di fiabe provenienti dalle regioni più disparate del «deserto ungherese».<sup>181</sup> Nato a Kisbacon, un piccolo paese della Transilvania che in seguito sarebbe stato assegnato alla Romania, Benedek crebbe ascoltando le fiabe e i racconti degli anziani. Fu forse per questo motivo che, già negli anni in cui studiò all'università di Budapest, tra il 1877 e il 1881, mostrò un vivo interesse per la cultura popolare, e in particolare per l'antica fiabistica magiara.

Nel settembre del 1896, «con il cuore pesante»,<sup>182</sup> egli pubblicava il quinto e ultimo volume della monumentale opera intitolata *Mondo delle fiabe e delle leggende ungheresi*, congedandosi così dai suoi numerosi lettori. «Questo è tutto»,<sup>183</sup> comunicava allora riprendendo una formula di chiusura tipica di tante fiabe che aveva raccolto; e si chiedeva infine: con questo lavoro «cosa ho intrapreso in realtà?». <sup>184</sup> La risposta che Benedek fornisce è significativa, poiché mette in evidenza come la sua opera si inserisca pienamente nel clima politico-culturale che abbiamo descritto, nel processo di magiarizzazione dell'Ungheria:

Dare una veste letteraria a fiabe e leggende, pur preservando il loro vero carattere popolare perché acquistino il coraggio di varcare la soglia di tutte le case delle famiglie ungheresi, affinché io consegna alla nazione un millennio di favolistica del popolo magiario nell'anniversario dei mille anni del *Honfoglalás*. [...] Perciò sia lode e gloria al popolo ungherese.

---

<sup>181</sup> L. Boella, *Il giovane Lukács. La formazione intellettuale e la filosofia politica 1907-1929*, De Donato, Bari, 1977, p. 15.

<sup>182</sup> E. Benedek, *C'era una volta o forse non c'era...*, cit., p. 347.

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> *Ivi*, p. 351.

Sia benedetto Dio per avermi reso interprete nel portare a termine questa missione patriottica.<sup>185</sup>

Attraverso le 391 fiabe e leggende contenute nella sua raccolta, che nella prima edizione occupavano più di 2500 pagine, Benedek intendeva diffondere la lingua e la cultura magiara in tutto il territorio ungherese, sviluppando così un fondamento comune che fosse utile per la formazione di un'identità collettiva. La missione patriottica che egli aveva intrapreso, dunque, non si riduceva alla semplice raccolta di fiabe e leggende provenienti dai territori più remoti dell'Ungheria, ma mirava a presentare attraverso di esse un ritratto dell'anima del popolo magiario. Benedek, per questo motivo, non si considerava l'*auctor* delle sue narrazioni, ma semplicemente l'*artifex*, colui che si era occupato di raccogliere, riordinare, e di dare una forma letteraria ai «tesori dell'anima ungherese»,<sup>186</sup> senza mai intaccarne il carattere popolare.

Pochi anni dopo l'uscita della prima edizione del *Mondo delle fiabe e delle leggende ungheresi*, un giovanissimo Lukács trascorreva l'estate del 1900 a casa dei Benedek, ospite del figlio Marcell, suo coetaneo, con il quale iniziava a stringere quel legame di amicizia che li porterà, nel 1904, a fondare insieme la compagnia teatrale "Thalia". Trascorso più di mezzo secolo, in occasione di un'intervista che sarebbe confluita nella sua autobiografia in forma di dialogo, ricordando di quell'estate ormai lontana e dell'incontro con Elek Benedek, Lukács rammentò la straordinaria impressione che questa figura suscitò in lui. Egli arrivò a dichiarare che, durante la sua gioventù, l'influenza di Benedek «come persona morale [...] fu tra le più durature»,<sup>187</sup> e che proprio questo incontro fu una delle maggiori cause della sua prima svolta in direzione della letteratura e della filosofia. Il vecchio Lukács, tuttavia, si preoccupa di sottolineare che non fu tanto dal punto di vista strettamente letterario che si concretizzò tale influenza – Lukács evidenzia infatti che non ebbe «niente a che fare con Elek Benedek in quanto scrittore» – quanto piuttosto sotto il profilo «etico-letterario», poiché «egli battagliai sempre per le sue proprie verità», per il fatto stesso «del prendere partito».<sup>188</sup> Nonostante appaiano fondamentali per quella che sarà l'adesione lukácsiana al comunismo del dicembre 1918, non ci soffermeremo qui su questi aspetti. Vogliamo solamente notare come la distanza che il vecchio Lukács traccia tra le sue prime esperienze intellettuali e l'attività di Benedek segnali una lucida consapevolezza dell'incompatibilità tra la sua generazione e quella precedente.

---

<sup>185</sup> Ivi, pp. 351, 353.

<sup>186</sup> Ivi, p. 361.

<sup>187</sup> G. Lukács, *Pensiero vissuto. Autobiografia in forma di dialogo*, a cura di A. Scarponi, Editori Riuniti, Roma, 1983, p. 34.

<sup>188</sup> *Ibidem*.

Nonostante il padre fosse direttore della Kreditanstalt di Budapest, la banca più importante dell'Ungheria, Lukács nutre fin dalla più tenera età – già a partire dall'età di nove anni, quando lesse l'*Iliade* e *L'ultimo dei moicani* e si rese conto che il criterio dell'agire giusto non era il successo –<sup>189</sup> «un odio pieno di disprezzo contro la vita nel capitalismo»,<sup>190</sup> un rifiuto di quel mondo del Lipótváros<sup>191</sup> in cui era nato. A differenza della generazione precedente, che a partire dal 1848 aveva tentato di “magiarizzare” e modernizzare il paese, la «seconda generazione delle riforme»,<sup>192</sup> a cui Lukács sente di appartenere, è caratterizzata da un forte senso di sradicamento, da un programma politico figlio dei recenti movimenti socialisti e rivoluzionari. Questo programma è indirizzato non tanto alla modernizzazione del deserto ungherese, quanto piuttosto all'accentuazione della profonda crisi che iniziava ad attraversare la vita e la cultura di tutti gli strati sociali, a partire da quello borghese.

In questo senso, fu l'incontro del 1906 con l'opera di Endre Ady a costituire la svolta più importante nella formazione giovanile lukácsiana, un vero e proprio choc, una delle esperienze più significative della sua vita a cui rimarrà fedele fino alla fine.<sup>193</sup> Nelle sue poesie, affermerà infatti Lukács, aveva trovato rappresentata la vera essenza dell'Ungheria.<sup>194</sup> È proprio Ady, infatti, a scrivere nel 1902 quello che può essere considerato un manifesto della nuova generazione ungherese, di quella «gente biliosa, litigiosa, inquieta, che ogni giorno scende dal letto con il piede sinistro».<sup>195</sup> Nello scritto intitolato *Rapporti sociali* egli si scaglia infatti ferocemente contro le «tradizioni mistiche (aristocratiche e nazionalistiche)», i «principi religiosi e mondani», «il conservatorismo caparbio», «l'egoismo» e lo «spirito magiaro di bassa lega»,<sup>196</sup> contro tutto ciò che doveva essere calpestato in vista di una rivoluzione irrealizzabile,<sup>197</sup> concepita come puro «desiderio, speranza e sogno».<sup>198</sup>

L'epoca in cui Lukács inizia il suo percorso intellettuale, che egli definirà fichtianamente come «l'epoca della compiuta peccaminosità»,<sup>199</sup> è segnata da una profonda crisi sociale, culturale e quindi esistenziale; proprio attorno a questa crisi ruota tutto il pensiero giovanile lukácsiano, nelle sue

---

<sup>189</sup> Cfr. *ivi*, p. 30.

<sup>190</sup> G. Lukács, *Prefazione del 1967*, in *Id.*, *Storia e coscienza di classe*, trad. it. di G. Piana, Mondadori, Milano, 1973, pp. xxv-Lxip. xxvii.

<sup>191</sup> Un quartiere di Budapest che a quell'epoca era abitato in prevalenza da ricchi ebrei, da una pseudo-nobiltà simbolo di un atteggiamento altezzoso e artificiosamente raffinato.

<sup>192</sup> L. Boella, *Il giovane Lukács*, cit., p. 15.

<sup>193</sup> Cfr. G. Lukács, *Pensiero vissuto*, cit., p. 46.

<sup>194</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>195</sup> E. Ady, *A társadalmi vi szonyok* (Rapporti sociali), in *Id.*, *Ady Endre válogatott cikkei és tanulmányai* (Saggi e scritti scelti di Endre Ady), Budapest, 1954, p. 37, cit. in L. Boella, *Il giovane Lukács*, cit., p. 15.

<sup>196</sup> *Ibidem*.

<sup>197</sup> Cfr. G. Lukács, *Endre Ady*, cit., p. 46.

<sup>198</sup> L. Boella, *Il giovane Lukács*, cit., p. 18.

<sup>199</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 146.

diverse espressioni stilistiche: le sue analisi del *Dramma moderno*, i saggi de *L'anima e le forme*, la *Teoria del romanzo*, le prime riflessioni estetiche di Heidelberg e, soprattutto, considerando il filo conduttore di questo capitolo, la sua concezione della fiaba. Quest'ultima nasce dunque a partire da una messa in prospettiva del clima politico e culturale in cui aveva operato Elek Benedek – il “Grimm ungherese” – e dall'accrescersi della consapevolezza dell'avanzare della crisi.

##### 5. La leggenda di Re Mida, ovvero la fiaba tragica

In questo paragrafo prenderemo in considerazione una fiaba che Lukács scrisse nel 1908, della quale la letteratura scientifica sembra aver ignorato l'esistenza. Al fine di comprendere la rilevanza che questo testo riveste all'interno del quadro teorico lukácsiano di quegli anni, è necessario preliminarmente evidenziare la connessione profonda tra l'apparato concettuale del giovane Lukács e la sua esperienza vissuta, di cui ci narrano il *Diario* e l'*Epistolario*. Questa connessione si rende particolarmente evidente nei passaggi che riguardano l'incontro con Irma Seidler, il rapporto che esercitò l'influenza maggiore sull'evoluzione lukácsiana tra il 1907 e il 1911.<sup>200</sup> Solamente alla luce di questa relazione, del modo in cui Lukács l'ha vissuta e interpretata, è possibile comprendere interamente la fiaba che scrisse in quegli anni. Iniziamo dunque dal loro primo incontro:

In mezzo ad una compagnia chiassosa, la sua attenzione è attirata improvvisamente da una voce femminile particolare; si mette sulle sue tracce, cercando di stanza in stanza colei a cui appartiene; e alla fine la trova.<sup>201</sup>

Lukács conosce Irma Seidler il 18 dicembre del 1907 e ne rimane rapito; decide, con «l'immediatezza della necessità»,<sup>202</sup> di scriverle una lettera appassionata, una lettera che «la maggior parte delle persone avrebbe fatto scomparire in un cassetto, per scriverne un'altra, a cuore più freddo».<sup>203</sup> Il loro rapporto evolve; i due continuano a inviarsi delle lettere, a vedersi in incontri fugaci, a giocare come lui non aveva mai fatto prima: lei lo raffigura come un orologio Biedermeier.<sup>204</sup> Il 28 maggio del 1908 Irma parte per visitare Firenze e Lukács la segue; durante il

---

<sup>200</sup> Cfr. G. Lukács, *Pensiero vissuto*, cit., p. 42.

<sup>201</sup> Á. Heller, *Quando la vita si schianta nella forma. György Lukács e Irma Seidler*, in F. Fehér, Á. Heller, György Márkus et al., *La scuola di Budapest: sul giovane Lukács*, trad. it. di E. Franchetti, La Nuova Italia, Firenze, 1978, pp. 1-45, p. 6.

<sup>202</sup> G. Lukács, *Epistolario 1902-1917*, cit., p. 36.

<sup>203</sup> *Ibidem*.

<sup>204</sup> Cfr. G. Lukács, *Diario (1910-1911)*, a cura di G. Caramore, Adelphi, Milano, 1983, p. 16.

viaggio lui prende alcuni appunti : «Due minuti sul treno», «due bei minuti mentre attraversavamo il Ponte Vecchio», «Sabato 6 giugno, S. Croce, S. Lorenzo con Irma. Acquistiamo dei quadri. Il Bargello. La sera, soli; un bacio nel buio».<sup>205</sup>

Tornati a Budapest nei primi di giugno, qualcosa sembra essersi incrinato. Lui si reca a Dresda e lei a Nagybánya per studiare pittura, ma entrambi temono che il loro rapporto li porterà inevitabilmente alla sofferenza. In una lettera andata perduta Lukács sembra aver espresso questo timore in maniera radicale, mentre Irma tenta di trovare una mediazione: «Voi credete che un'evoluzione autentica, non superficiale, di due esseri umani l'uno verso l'altro possa essere del tutto indolore?».<sup>206</sup> La sofferenza è inevitabile, afferma la ragazza, ma il loro legame «è qualcosa per cui anche se scorrono lacrime, è dolce farle scorrere».<sup>207</sup> La risposta di Lukács alle parole di Irma è andata anch'essa perduta. Sappiamo tuttavia che la loro relazione si trascinò zoppicante fino alla fine dell'estate, lui ancora a Dresda e lei a Nagybánya.

Intorno alla metà di agosto Leo Popper chiede all'amico di raggiungerlo a Salisburgo per gli inizi di settembre, così da seguire insieme alcuni corsi universitari: tra gli altri, spiccano le lezioni di Friedrich von der Leyen, dedicate a «*Das Märchen insbesondere das Deutsche, sein Ursprung*».<sup>208</sup> Negli stessi giorni, il 14 agosto, Irma scrive a Lukács che avrebbero tanto bisogno di trascorrere una giornata insieme, «una giornata bella, serena e seria – insieme»,<sup>209</sup> e lo prega di andarla a trovare a Nagybánya. Lui, però, si dedica instancabilmente al lavoro, sembra volersi allontanare da lei, scrive senza sosta un saggio dedicato a Stefan George. Irma sente che il rapporto con Lukács si affievolisce sempre più e agli inizi di settembre gli scrive un'altra lettera, chiedendogli ancora una volta la possibilità di incontrarsi; è convinta che se si fossero visti tutto sarebbe migliorato: «noi dobbiamo essere più vicini».<sup>210</sup> Lukács, tuttavia, continua a ignorare la richiesta della ragazza. Una volta ultimato, le invia il saggio su George – che confluirà negli anni successivi ne *L'anima e le forme* e sarà intitolato *La nuova solitudine e la sua lirica* – ma la rottura, almeno nel cuore di Irma, è già avvenuta. Lei ha infatti incontrato un altro uomo, il pittore Karoly Rethy, e ha già deciso di sposarlo. Tralasciando questo dettaglio, scrive a Lukács il 25 ottobre per dirgli addio: «Voi, Gyuri, potrete crescere di più senza di me, senza un vincolo permanente»,<sup>211</sup> e spezzando per sempre il loro legame

---

<sup>205</sup> Á. Heller, *Quando la vita si schianta nella forma*, cit., p. 6.

<sup>206</sup> G. Lukács, *Epistolario 1902-1917*, cit., p. 40.

<sup>207</sup> *Ibidem*.

<sup>208</sup> Ivi, p. 42.

<sup>209</sup> Á. Heller, *Quando la vita si schianta nella forma*, cit., p. 18.

<sup>210</sup> G. Lukács, *Epistolario 1902-1917*, cit., p. 49.

<sup>211</sup> Ivi, p. 51.



d'amore gli ricorda gli ultimi versi del suo saggio su George – «Dileguiamoci, prima che l'inverno ci scacci».<sup>212</sup>

Lukács, nel frattempo, si è messo nuovamente al lavoro, si sta occupando di un altro saggio, dedicato all'opera dell'esteta viennese Richard Beer-Hofmann. È tuttavia costretto ad interromperne la stesura quando riceve la lettera di Irma, tanto ne rimane sconvolto. Inizia allora a scriverle una lettera di risposta, in cui, pieno di rammarico, le annuncia il suo suicidio: «Riceverete queste righe insieme alla notizia della mia morte».<sup>213</sup> Egli, in realtà, non la inviò mai e mai si tolse la vita. Fu invece Irma, circa tre anni più tardi, il 12 maggio 1911, a suicidarsi gettandosi nel Danubio, mettendo definitivamente fine al tormentato rapporto che i due avevano continuato sporadicamente ad intrattenere. Il 24 maggio, mentre si trovava a Firenze, dopo aver appreso della morte di Irma da un giornale, Lukács scrive nel suo diario: «Ognuno dei miei pensieri era un fiore che le donavo, e il senso di gioia e di vita in essi contenuto era dedicato a lei – che forse ora li vede e ne gioisce».<sup>214</sup>

La parabola esistenziale appena percorsa è fondamentale nel momento in cui si voglia comprendere la diagnosi lukácsiana della crisi a lui contemporanea.<sup>215</sup> Come ha scritto Ágnes Heller in uno splendido saggio dedicato al maestro, infatti, «Lukács ha poetizzato il suo rapporto con Irma Seidler»,<sup>216</sup> così come Kierkegaard aveva fatto con Regina Olsen. Ogni saggio contenuto ne *L'anima e le forme* – ed è anche per questo che Lukács dedicò questo libro proprio ad Irma – può essere letto come un atteggiamento differente, una sfaccettatura di questo rapporto. Come si legge nel *Diario*: «Novalis: lo stato d'animo dell'incontro; Kassner: Firenze, Ravenna; Storm: le lettere da Nagybánya. Più lontano ancora: Sterne: la vanità; gli stati d'animo "vani" dell'inverno dopo la rottura. Ernst: le ore della resa dei conti».<sup>217</sup> Ma in questi saggi non troviamo mai il nome di Irma, mai un riferimento a esperienze autobiografiche: ogni saggio veramente riuscito, infatti, deve essere in grado di andare oltre l'esperienza di una singolarità, utilizzandola come "trampolino di lancio" per raggiungere una prospettiva universale. Attraverso i nomi propri che scandiscono l'analisi de *L'anima e le forme*, dunque, Lukács tenta di eseguire una diagnosi di quella crisi della civiltà europea che negli anni successivi si sarebbe manifestata in modo evidente, di quel «mondo prosaico, inerte, abbandonato dalla cultura»<sup>218</sup> che di lì a poco sarebbe stato inghiottito dalla Grande Guerra. Queste figure

---

<sup>212</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 141.

<sup>213</sup> G. Lukács, *Epistolario 1902-1917*, cit., p. 52.

<sup>214</sup> G. Lukács, *Diario (1910-1911)*, cit., p. 48.

<sup>215</sup> Sull'inscindibilità di dimensione esistenziale e pensiero filosofico nel giovane Lukács si veda N. Molinu, *György Lukács: dalla vita pensata al pensiero vissuto*, Kalb, Cagliari, 1984, pp. 109-140.

<sup>216</sup> Á. Heller, *Quando la vita si schianta nella forma*, cit., p. 1.

<sup>217</sup> G. Lukács, *Diario (1910-1911)*, cit., pp. 23-24.

<sup>218</sup> Á. Heller, *Quando la vita si schianta nella forma*, cit., p. 3.

esemplari, allora, non sono altro che un pretesto per riflettere sull'epoca presente. Tra di esse ne manca tuttavia una, un nome proprio che non compare mai e che, nonostante ciò, attraversa tutti gli altri: questo nome è quello di Irma Seidler, colei che ha permesso a Lukács «di collegare alla vita di ogni giorno i suoi interrogativi».<sup>219</sup>

«Scorgiamo mille relazioni, ma non riusciamo mai a cogliere un vero legame».<sup>220</sup> Così, nel saggio dedicato a Stefan George, scritto come già ricordato durante i mesi in cui la relazione con Irma iniziava a sgretolarsi, Lukács descrive la condizione dell'uomo moderno: infinitamente solitario, legato agli altri da rapporti sempre più labili, sfuggenti, schiacciato tra due alternative incompatibili: rimanere chiuso nella propria interiorità o lasciarsi catturare dal mondo delle convenzioni, quel mondo in cui si scorgono mille relazioni, ma nessun vero legame, in cui «ciascuno ci è così prossimo, che la sua vicinanza deforma ciò che gli diamo di nostro, eppure è così lontano che lungo il percorso che ci separa si perde».<sup>221</sup> Emerge così la necessità di una scelta radicale: portare all'estremo la propria solitudine, rinunciare «con chiara coscienza»<sup>222</sup> alla vita per divenire l'incarnazione di un'idea, la concretizzazione di un destino; oppure lasciarsi trascinare nell'abitudine mondana, accogliere senza neppure accorgersene una vita «solo sociale, solo interumana», una vita che Lukács definisce paradossalmente «senza vita».<sup>223</sup>

Qualsiasi sia la direzione intrapresa, la condizione dell'uomo si rivela profondamente tragica. Chi sceglie di tagliare i ponti con la vita, di volgersi in direzione della forma, si troverà nuovamente di fronte alle stesse alternative incompatibili, traslate su un piano artistico-letterario. O convogliare l'elemento storico nell'opera, intaccando in questo modo la purezza della forma, oppure rinunciare ad ogni elemento contingente, assumere in modo radicale l'aspirazione a realizzare una forma pura, aspirazione destinata ad un inevitabile fallimento. Coloro i quali vivono nel mondo sociale delle convenzioni, invece, si trovano inconsapevolmente in una condizione ancora più tragica: questi uomini, infatti, «non possono neppure uscire da se stessi»,<sup>224</sup> non hanno neanche la possibilità di scegliere.

Fin da bambino, come ci racconta nella sua *Autobiografia in forma di dialogo*, Lukács «rifiutava in assoluto tutto ciò che riguardava il protocollo»,<sup>225</sup> contrapponendogli un «atteggiamento sensato».<sup>226</sup>

---

<sup>219</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 31.

<sup>220</sup> Ivi, p. 138.

<sup>221</sup> Cfr. ivi, p. 134.

<sup>222</sup> G. Lukács, *Sulla povertà di spirito. Una lettera e un dialogo*, trad. it. di J. Szauder, in Id., *Sulla povertà di spirito. Scritti (1907-1918)*, cit., pp. 100-115, p. 102.

<sup>223</sup> *Ibidem*.

<sup>224</sup> Ivi, p. 103.

<sup>225</sup> G. Lukács, *Pensiero vissuto*, cit., p. 28.

<sup>226</sup> *Ibidem*.

L'atmosfera familiare della sua infanzia, contaminata dall'avidità e dall'egoismo, dalle convenzioni e dagli obblighi estranei, suscitò in lui un immediato moto di rigetto. Anche Irma, cresciuta in una famiglia della borghesia ebraica di Budapest, si allontanò presto dal mondo meschino e artefatto da cui proveniva, animata da un fervente rifiuto delle ingiustizie che vedeva continuamente intorno a sé. Entrambi si sentivano stranieri nell'ambiente sociale in cui erano nati. Lukács, con il passare degli anni, «imparò a respirare nell'atmosfera ossigenata della filosofia»: «Contrappose il *puro spirito*, l'opera, alle convenzioni prive di significato, che significavano solo caos». <sup>227</sup> Irma iniziò invece a dipingere, tentò di volgersi in direzione dell'arte, ma un'innata «bontà» <sup>228</sup> la teneva ancorata alla vita. Entrambi scelsero la via della solitudine: lui consapevole della sua «completa esclusione dalla vita e da qualsiasi comunione umana», <sup>229</sup> lei divisa tra le altezze irraggiungibili in cui avrebbe potuto comprendere l'amato e un anelito inestinguibile verso la realtà tangibile, verso la natura. «Esistono uomini che comprendono e non vivono, e altri che vivono e non comprendono». <sup>230</sup> Lukács e Irma si trovavano nel mezzo, «né freddi né ferventi», ma «tiepidi», <sup>231</sup> e tuttavia trascinati in direzioni opposte: lui desideroso di abbracciare la vita ma continuamente respinto in direzione delle forme; lei capace di cogliere la «vera vita», <sup>232</sup> di rinunciare alla purezza della forma per raggiungere una purezza di ordine più alto – la «grande vita, la vita della bontà» -, <sup>233</sup> ma frenata dalla speranza di comprendere l'altro e di salvarlo così da un'esistenza infelice. Come potevano due anime tanto diverse e solitarie incontrarsi?

Nell'*Epistolario* e nel *Diario* si trova spesso riferimento ad un episodio che ruota attorno a questa problematica e che è importante ricordare, in particolar modo, perché lo troveremo trasfigurato nella fiaba lukácsiana. Una sera, durante il loro viaggio a Firenze, Lukács confessa a Irma di sentirsi sfuggire tra le dita tutto ciò con cui entra in contatto, di non riuscire «a contare profondamente e davvero molto per nessuno». <sup>234</sup> Lei gli chiede se si sentisse allo stesso modo anche in quel momento, mentre erano insieme e questa domanda fa vacillare le convinzioni di Lukács, che per un attimo si convince del fatto che anche lui avrebbe potuto vivere a contatto con la vita, lontano dalle forme. Nelle lettere degli anni successivi egli fa spesso riferimento a questo episodio, pentendosi ogni volta dell'illusione vissuta quella notte, di aver creduto che due anime tanto diverse potessero incontrarsi.

---

<sup>227</sup> Á. Heller, *Quando la vita si schianta nella forma*, cit., p. 11.

<sup>228</sup> G. Lukács, *Sulla povertà di spirito*, cit., p. 102.

<sup>229</sup> G. Lukács, *Epistolario 1902-1917*, cit., p. 53.

<sup>230</sup> G. Lukács, *Epistolario 1902-1917*, cit., p. 116.

<sup>231</sup> G. Lukács, *Sulla povertà di spirito*, cit., p. 115.

<sup>232</sup> Ivi, p. 103.

<sup>233</sup> Ivi, p. 107.

<sup>234</sup> G. Lukács, *Epistolario 1902-1917*, cit., p. 53.

Lukács ha letto la sua relazione con Irma attraverso il prisma delle sue categorie filosofiche: tutto ciò che racconta di questo rapporto, tutti gli episodi che abbiamo ripercorso sono dunque il frutto di questa operazione. Lukács, in altre parole, «ha spiegato con le sue proprie leggi ciò che avveniva nell'ignoto eterno»<sup>235</sup> di Irma, ma in questo modo «ha trasportato la sua filosofia sulla terra e ne ha fatto un mito».<sup>236</sup>

«Questa notte», scrive Lukács in una nota del suo *Diario*, «ho sentito di nuovo: Irma è la vita».<sup>237</sup> «E Irma trasformata in mito filosofico – non la donna empirica – è divenuta il centro della sua vita».<sup>238</sup> Egli l'ha divinizzata, l'ha resa un idolo, una parte sostanziale della sua opera, della forma a cui era pervenuto. Irma diviene la vita a cui Lukács non potrà mai avvicinarsi, perde la sua consistenza empirica per interpretare un ruolo, per incarnare il momento dialettico della filosofia lukácsiana di quegli anni. Il mito trasfigura la realtà: la vita del pensatore viene a coincidere con questo mito. Eppure, «il mito non discende mai sulla terra. E la donna empirica non è l'Irma del mito».<sup>239</sup> Lo sforzo lukácsiano era per questo destinato al fallimento: nel momento in cui Irma, con un *gesto* irrevocabile, decise di rompere il suo legame d'amore con Lukács, la donna empirica sciolse le catene che la legavano al mito.

Questo mito, tuttavia, come spesso accade, nel momento in cui ha sentito venir meno i suoi legami con la realtà, si è trasformato in fiaba. Proprio nei giorni in cui Irma rompe il loro rapporto d'amore, in cui il mito che aveva creato “si frange sugli scogli dell'esistenza” e la crisi di un'epoca diventa la sua crisi, vicina e tangibile, Lukács, pur di non vederlo in frantumi, trasforma la sua forma – il suo mito – in una fiaba, allontanandola definitivamente dalla sfera del reale. Non a caso, qualche anno più tardi, egli definirà la fiaba come una «mitologia secolarizzata».<sup>240</sup>

Nell'aprile del 1909, Lukács inviava a Leo Popper la fiaba che aveva scritto qualche mese prima, pregandolo di non farne parola con nessuno. Raccontando all'amico della genesi di queste pagine di prosa letteraria – che costituisce un *unicum* nel panorama della sua produzione – Lukács scrive: «È nata mentre scrivevo il *Beer-Hofmann*. Erano finite le parti liriche, la prima parte – quella maggiore – la prima metà della seconda parte, quando d'improvviso è venuta questa cosa; solo dopo sono riuscito a finire il B. H., dopo quasi che vi avevo ormai rinunciato».<sup>241</sup> Come già ricordato, proprio mentre scriveva il *Beer-Hofmann*, tra il novembre e il dicembre del 1908, Lukács riceveva la lettera

---

<sup>235</sup> G. Lukács, *Sulla povertà di spirito*, cit., p. 102.

<sup>236</sup> Á. Heller, *Quando la vita si schianta nella forma*, cit., p. 34.

<sup>237</sup> G. Lukács, *Diario (1910-1911)*, cit., p. 16.

<sup>238</sup> Á. Heller, *Quando la vita si schianta nella forma*, cit., p. 34.

<sup>239</sup> *Ibidem*.

<sup>240</sup> G. Lukács, *L'estetica del Romance*, cit., p. 80.

<sup>241</sup> G. Lukács, *Epistolario 1902-1917*, cit., p. 67.

in cui Irma gli annunciava la fine della loro storia d'amore. L'interruzione della stesura di questo saggio, l'intenzione di togliersi la vita e la scrittura della fiaba risalgono dunque agli stessi giorni. Proprio nell'istante in cui la crisi della sua epoca si rendeva tangibile e manifesta al massimo grado, in cui la nuova solitudine si concretizzava nell'impossibilità di sfiorare «l'eterno ignoto»<sup>242</sup> di Irma, nasceva in Lukács una repulsione radicale nei confronti di quel reale che si era costruito, di quella vita che aveva trasformato in mito.

Il fatto che Lukács abbia scritto negli stessi giorni sia una lettera in cui annunciava il suo suicidio che una fiaba non deve meravigliare. Il suicidio e la fiaba, dopotutto, nascono a partire da un'analoga negazione della realtà e della vita. Entrambi, inoltre, finiscono per realizzare l'opposto dell'intenzione iniziale. A partire da un rifiuto della realtà, infatti, sia il suicidio che la fiaba si configurano invece come differenti inclinazioni dirette verso la vita. Il suicidio, che si vorrebbe come l'atto egoistico di un individuo che si percepisce totalmente slegato dalla vita e dal mondo circostante, si rivela invece, in una prospettiva sociologica, come uno dei più significativi fatti sociali, un sintomo tangibile della mancanza di integrazione della società moderna e dunque un suo prodotto;<sup>243</sup> traslato su un piano metafisico-esistenziale, allo stesso modo, il suicidio non appare come una negazione della vita, ma come la sua massima affermazione. Colui che scrive una nuova fiaba in un'epoca di crisi, parimenti, finisce per attuare una scelta radicale in direzione della vita.

All'inizio del XX secolo, afferma Lukács nello scritto dedicato a Balázs, nel momento in cui la civiltà europea attraversa la sua crisi più profonda, è nuovamente possibile ritrovare delle fiabe.

La nuova solitudine è la solitudine dell'anima di fronte a se stessa: la liberazione interiore dell'anima, il suo elevarsi fino al livello del proprio essere. Tutto ciò crea un cosmo nuovo all'interno dell'anima, un cosmo così ampio e vasto, ricco e ignoto, da far sì che l'anima, che è appena giunta ad aver coscienza di sé, vi si smarrisca come prima si smarriva nella realtà esteriore [...]. La fiaba si avvale della possibilità di un tale smarrimento come di un trampolino di lancio per poter abbandonare la nostra realtà e dedicarsi quindi, scegliendo liberamente tra le possibilità offerte dalle realtà dell'anima, ad allineare in fila mondi nuovi disposti in raggruppamenti di nuovo genere. Dunque la fiaba è diventata di nuovo possibile.<sup>244</sup>

Le nuove fiabe si configurano in maniera estremamente diversa rispetto al passato, sia dal punto di vista contenutistico che formale. Il loro contenuto, infatti, «è lo smarrimento dell'anima nel paese

---

<sup>242</sup> G. Lukács, *Sulla povertà di spirito*, cit., p. 102.

<sup>243</sup> Cfr. É. Durkheim, *Il suicidio. Studio di sociologia*, a cura di R. Scramaglia, Rizzoli, Milano, 2014.

<sup>244</sup> G. Lukács, *Béla Balázs: sette fiabe*, cit., p. 116.

sconfinato dell'anima, la sua tremenda solitudine all'interno della meravigliosa e tuttavia estranea unità che la lega a queste regioni»,<sup>245</sup> e la loro forma è chiusa. A differenza delle vecchie fiabe, che narravano di mondi e di avventure infiniti, e che per questo motivo, come abbiamo visto, avrebbero potuto proseguire infinitamente, la nuova fiaba non vuole «percorrere in un lungo e in largo le sconfinite distese del mondo»,<sup>246</sup> ma raffigurare un fatto spirituale, rappresentare la realtà dell'anima secondo la propria forma. Tuttavia, l'unico modo in cui questo nuovo contenuto può entrare in contatto con il fiabesco, in cui il carattere spirituale che si trova apparentemente in contrasto con la fiaba può essere riscattato, è attraverso la funzione della chiusura. Ciò non significa che il flusso dell'infinito sia attenuato o circoscritto nella forma chiusa della nuova fiaba, ma semplicemente che tale flusso «non coincide più con l'infinità estensiva del mondo»,<sup>247</sup> ma si dirige «verso l'interno, verso il mondo dell'anima». <sup>248</sup> La chiusura, dunque, è una diretta conseguenza del procedimento stilistico necessario a figurare la realtà dell'anima, lo spirituale, all'interno del fiabesco.

È importante tuttavia sottolineare che «la nuova fiaba non può configurare “materialmente” gli avvenimenti che hanno luogo nel mondo corrispondente alla realtà dell'anima»,<sup>249</sup> né rappresenta un loro simbolo. Anch'essa, infatti, si svolge su un piano qualitativamente diverso dal nostro, crea un mondo totalmente altro e la «nuova empiria»<sup>250</sup> tipica di ogni realizzazione fiabesca. Anche la nuova fiaba, dunque, non nasce da un intento metafisico, ma punta ancora una volta in direzione della magia: «Nasce così un mondo percettibile ancorché incorporeo, spirituale nonostante l'assenza della nostra anima, un mondo in cui l'infinito, che non si può racchiudere in nessuna forma, viene racchiuso nel tessuto della forma decorativa». <sup>251</sup>

Un «virtuosismo cosciente»<sup>252</sup> è dunque alla base del procedimento stilistico della nuova fiaba, capace di tenere insieme il carattere spirituale dei suoi contenuti e l'infinità, racchiusa in una forma decorativa. Tale virtuosismo, tuttavia, non si esaurisce in queste caratteristiche: la nuova fiaba, infatti, si ricollega volutamente ad antiche tradizioni favolistiche, fiabistiche, a miti e leggende, di cui imita a volte «anche l'intreccio tra i motivi». <sup>253</sup> Ciò non nel tentativo di inserirsi nel flusso infinito di questi mondi remoti, di presentarsi come frammenti dell'originaria fiaba infinita, ma piuttosto

---

<sup>245</sup> Ivi, p. 117.

<sup>246</sup> *Ibidem*.

<sup>247</sup> Ivi, p. 118.

<sup>248</sup> *Ibidem*.

<sup>249</sup> *Ibidem*.

<sup>250</sup> *Ibidem*.

<sup>251</sup> Ivi, p. 118-119.

<sup>252</sup> Ivi, 118.

<sup>253</sup> Ivi, p. 119.

per recuperarne l'atmosfera attraverso il «tono».<sup>254</sup> Quest'ultimo, afferma infatti Lukács, è necessario alla forma fiabesca, «è il richiamo della fiaba, la formula magica che la snida dal suo nascondiglio».<sup>255</sup>

Lo stesso tono che permea le fiabe più antiche, dunque, accompagna anche le nuove. Tuttavia, questa conformità basilare dovuta all'ingresso delle nuove fiabe nell'atmosfera magica delle vecchie, non fa che mostrare la distanza interiore tra le prime e le seconde «in una luce molto più netta di quanto potrebbe farlo la mancanza più completa di collegamenti».<sup>256</sup> Ma ancor di più, il tono che le nuove fiabe recuperano dalle vecchie ne manifesta l'infinita distanza «dalla vera realtà dell'anima, di cui esse rappresentano un equivalente fiabesco e non reale».<sup>257</sup> Dunque, il mondo rappresentato nelle nuove fiabe e «l'intreccio interiore dei loro motivi non è che un fatto spirituale, un equivalente della realtà dell'anima in forma di fiaba (quindi non coincide con la realtà dell'anima né rappresenta un suo simbolo)».<sup>258</sup>

Alla luce di ciò che abbiamo detto, tuttavia, sembra apparire una contraddizione: come può la nuova fiaba configurare un mondo totalmente distinto dal nostro e, simultaneamente, fare della realtà dell'anima, della nuova solitudine, il proprio contenuto? Cosa significa, in altre parole, rappresentare l'equivalente della realtà dell'anima in forma di fiaba? Nell'epoca della compiuta peccaminosità gli uomini sono diventati solitari e l'anima si trova quindi da sola di fronte a se stessa. In questo modo diviene cosciente di sé e della libertà di cui gode davanti all'infinito ventaglio di possibilità che le si presentano. Ognuna di queste possibilità appare ugualmente ricca e sconosciuta, tanto che l'anima si sente smarrita, l'individuo non sa dove dirigersi. Questa condizione è appunto definita da Lukács come «realtà dell'anima». L'unico modo per uscire da questo smarrimento fondamentale è compiere una scelta, dirigersi verso una delle infinite possibilità che si offrono, decidere quale sarà la propria forma. Tuttavia, nessuna di queste possibilità, scelta singolarmente, può condurre alla vita autentica, ma soltanto in un mondo artefatto, parziale, creato dall'individuo stesso. La scelta in direzione di una forma si configura ogni volta come un allontanamento dalla condizione autentica dell'uomo, quello smarrimento che costituisce la coordinata fondamentale della «topografia trascendentale»<sup>259</sup> dell'anima nell'epoca della compiuta peccaminosità. È solo nella consapevolezza di un tale smarrimento e nell'accettazione della propria «povertà di spirito»<sup>260</sup> che

---

<sup>254</sup> *Ibidem.*

<sup>255</sup> *Ibidem.*

<sup>256</sup> *Ivi*, p. 120.

<sup>257</sup> *Ibidem.*

<sup>258</sup> *Ibidem.*

<sup>259</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 25.

<sup>260</sup> G. Lukács, *Sulla povertà di spirito*, cit., p. 111.

si apre nuovamente la possibilità di ritrovare delle fiabe. Nel momento in cui ogni possibilità, ogni scelta verso una forma, conduce l'individuo lontano dalla vita e dal reale, tutte le forme rivelano la propria inconsistenza, la loro inevitabile fine tragica. Rappresentare la realtà dell'anima in forma di fiaba, dunque, significa scegliere una di queste possibilità e portarla fino all'estremo, sciogliendone ogni legame con la vita. In questo modo la nuova fiaba trasforma «in motivo e tematica il suo stesso rapporto con la realtà, l'intento metafisico stesso», per contrapporvi il suo intento magico e «poter rinviare al di là di tutto questo»,<sup>261</sup> creando quel mondo totalmente altro tipico di questa forma letteraria.

La funzione della nuova fiaba, dunque, della fiaba nata in un'epoca di crisi, non è più immediatamente evidente: essa, potremmo dire riprendendo una particolare immagine lukácsiana, è «la geometria non euclidea della realtà dell'anima»,<sup>262</sup> utile per tracciare la “topografia trascendentale” dello spirito del tempo. Il virtuosismo cosciente alla base di queste realizzazioni fiabesche non è dunque un puro virtuosismo, ma «è destinato, in ultima analisi, ad evidenziare l'infinita stratificazione interiore del mondo dell'anima»,<sup>263</sup> senza tuttavia mai entrarvi in contatto diretto. Il carattere di assoluta novità delle improvvisazioni fiabesche generate a partire dalla crisi dell'epoca della compiuta peccaminosità e la funzione trascendentale che gli è propria si manifestano, allora, attraverso le caratteristiche che abbiamo descritto. Tentiamo ora, per comprendere meglio quanto detto, di ripercorrere la fiaba lukácsiana.

Il 7 novembre del 1917, Lukács affidava in custodia alla Deutsche Bank di Heidelberg una voluminosa valigia, contenente un diario, quaderni di appunti, numerosi manoscritti e circa 1600 lettere. Nessuno tornò più a ritrarla. Fu soltanto nel 1972 che un funzionario della banca, leggendo una biografia del filosofo ungherese scomparso l'anno precedente, ricollegò l'antico deposito a quello di György Lukács. Tra i numerosi manoscritti ritrovati nella valigia c'era un piccolo quaderno con le pagine numerate a mano. Le prime diciotto pagine di questo quaderno, scritte in ungherese, sono occupate da un testo unitario, dalla fiaba intitolata *La leggenda di re Mida*, che reca la data del 18 novembre 1908. Già nel primo numero della *Rivista di studi ungheresi* (1986) si lamentava l'assenza di una traduzione italiana di alcuni «pezzi importanti»<sup>264</sup> della valigia lukácsiana e si faceva riferimento in particolare proprio alla *Leggenda di re Mida*. Nell'appendice a questo lavoro tentiamo di colmare una lacuna che fino ad oggi ancora resisteva, fornendo una prima proposta di traduzione di questa fiaba. Nelle prossime righe, invece, la prenderemo in esame, al fine di inserirla nel quadro

---

<sup>261</sup> G. Lukács, *Béla Balázs: sette fiabe*, cit., p. 118.

<sup>262</sup> Ivi, p. 116.

<sup>263</sup> Ivi, p. 118.

<sup>264</sup> G. Cavaglià, *L'epistolario di György Lukács*, in “Rivista di studi ungheresi”, I, 1986, pp. 134-137, p. 134.



teorico-esistenziale finora descritto, di mostrare come essa possa essere considerata uno dei massimi esempi di quella nuova fiaba che si era resa possibile nell'epoca della compiuta peccaminosità.

Il protagonista della fiaba lukácsiana è il mitico sovrano della Frigia, il leggendario re Mida. Lukács si ricollega attraverso questa figura alle antiche tradizioni, recuperando così il tono remoto tipico dell'atmosfera fiabesca. Il re Mida della sua fiaba, tuttavia, condivide con l'antico personaggio solamente la maledizione che li attanaglia: entrambi, infatti, trasformano in oro tutto ciò che toccano.

Il cronotopo, chiaramente, ha carattere indeterminato: l'avventura del re Mida si dispiega in una serie interminabile di giorni, oppure, il che è dire lo stesso, in un solo giorno fugace; egli attraversa boschi e paesi lontani, vaga per spiagge e prati solitari, eppure sembra trovarsi sempre nello stesso luogo. Il re Mida, dunque, rappresenta «lo smarrimento dell'anima nel paese sconfinato dell'anima, la sua tremenda solitudine all'interno della meravigliosa e tuttavia estranea unità che la lega a queste regioni».<sup>265</sup> L'intreccio si compone di tre diversi episodi, che si configurano come tre incontri: il primo ruota attorno alla giovinezza, all'indole curiosa e sconsiderata tipica di quest'età della vita; il secondo narra invece della caduta delle certezze del protagonista e del suo pentimento; il terzo, infine, è più complesso e può a sua volta essere diviso in tre parti: «la confidenza»,<sup>266</sup> «tra timore e speranza»<sup>267</sup> e la «disperazione»<sup>268</sup> di una fine tragica. Ripercorriamo dunque brevemente gli snodi fondamentali della fiaba lukácsiana.

Il primo episodio narra del re Mida ancora giovane, che vaga solitario per un bosco e vive in ogni momento delle nuove esperienze. Un giorno sente una fata cantare e se inizialmente il suo canto gli appare estremamente gradevole, dopo alcune notti non riesce più a sopportarlo e decide di fuggire. La fata lo insegue e sentendosi abbandonata dal re Mida decide di maledirlo: da quel momento in poi, tutto ciò che toccherà diventerà una fredda statua dorata.

La gioventù è piena di speranze, l'anima è costantemente alla ricerca di nuove esperienze e tuttavia, già allora, essa è tormentata da un'immensa solitudine. Nell'epoca della compiuta peccaminosità, l'anima è smarrita e vaga solitaria nel paese sconfinato dell'anima, infinito ignoto, in questo cosmo ampio e vasto, ricco e sconosciuto di cui in quest'epoca ha preso coscienza per la prima volta. Il mondo delle convenzioni si configura attorno a rapporti effimeri, artefatti, vantaggiosi e la vita è tutta inghiottita da questo mondo. Accade poi talvolta «di udire per un attimo

---

<sup>265</sup> G. Lukács, *Béla Balázs: sette fiabe*, cit., p. 117.

<sup>266</sup> Á. Heller, *Quando la vita si schianta nella forma*, cit., p. 17.

<sup>267</sup> *Ibidem*.

<sup>268</sup> *Ivi*, p. 18.

una musica, di sentire il brontolio di profondissimi desideri dell'anima». <sup>269</sup> È questa la musica che sente la giovane anima solitaria, il re Mida, nel momento in cui incontra la fata. A poco a poco, l'anima non si accontenta più di ascoltare questa melodia, di intuire la possibilità di una vita più autentica, ma vuole raggiungerla, soddisfare la propria aspirazione, elevarsi verso altezze che fino a quel momento non ha mai conosciuto. Questo distacco conduce l'anima lontana dal mondo delle convenzioni che tanto ripugnava, ma allo stesso tempo finisce per tradire la vita nel suo complesso, conducendo l'anima in un mondo falsificato dalla forma, in quel mondo in cui ogni cosa, in virtù di un particolare talento, sembra diventare omogenea e comprensibile.

Nel secondo episodio, il re Mida continua il suo viaggio e trasforma in oro ogni cosa in cui si imbatte, contento di poter conservare la loro bellezza. Un giorno, però, sente il canto di una ragazza dai capelli biondi e avvicinandosi non desidera altro che abbracciarla. Quando lo fa lei si trasforma in una statua dorata e lui, terribilmente affranto, la rompe in numerosi frammenti e la getta nel mare.

L'anima è diventata dipendente dalla forma, «vuole vivere una vita pura, in cui prendere ogni cosa con mano cauta, meticolosamente pura». <sup>270</sup> Un'ebrezza la coglie, e questa vita le appare massimamente ricca, infinitamente feconda: l'anima non si avvede che «questa specie di vita è applicazione di una falsa categoria per la vita», <sup>271</sup> non si accorge di essere confinata sulle alte vette della forma, distantissima «dalla vera e autentica vita». <sup>272</sup> «Ma non si può vivere in continuazione sulle vette»: <sup>273</sup> basta una sera, un incontro, per far svanire l'ebrezza, «per comprendere che tutti i pensieri – tutte le forme e le statue d'oro – acquistano valore di vita solo in quanto Voi li avete ascoltati», <sup>274</sup> solo in quanto un altro individuo vi entra in contatto. Il re Mida, dunque, nel momento in cui ha creato il suo mondo fatto di forme, comprende che «c'è nella sua anima un punto vuoto che egli non può riempire con ciò che possiede», <sup>275</sup> un vuoto che coincide con l'infinita distanza che le forme hanno imposto tra lui e la vita. L'anima smarrita tenta allora di tornare sui propri passi, di afferrare la «vera vita» <sup>276</sup> con tutte le forze che le rimangono, ma è troppo tardi, essa è ormai esclusa dalla vita e da qualsiasi comunione umana, poiché «non appena il respiro della vita [...] tocca qualcosa, questo si allontana dalla vita, scivola via dalle sue mani». <sup>277</sup>

---

<sup>269</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 135.

<sup>270</sup> G. Lukács, *Sulla povertà di spirito*, cit., p. 107.

<sup>271</sup> *Ibidem*.

<sup>272</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>273</sup> G. Lukács, *Epistolario 1902-1917*, cit., p. 54.

<sup>274</sup> *Ibidem*.

<sup>275</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>276</sup> G. Lukács, *Sulla povertà di spirito*, cit., p. 103.

<sup>277</sup> G. Lukács, *Epistolario 1902-1917*, cit., p. 74.

Nel terzo episodio, infine, il re Mida, odiando ormai il suo prodigioso potere, si sente escluso per sempre dalla vita. Un giorno, tuttavia, incontra una ragazza dai capelli neri, che sembra aver patito le sue stesse sofferenze, la sua stessa solitudine. I due si avvicinano, si confidano, ognuno di loro racconta delle proprie avventure e delle proprie tristezze, ma lui non osa accennare alla maledizione che grava sulle sue mani. Una sera, mentre il re Mida si dispera con la ragazza per la solitudine a cui è destinato, lei gli chiede se anche in quel momento, mentre sono insieme, lui si sentisse tanto solo. La domanda fa vacillare le convinzioni del re Mida, ma nonostante la scintilla di speranza lui non oserà mai abbracciarla. La ragazza, allora, fugge via con un pastore e il re Mida muore, solitario, sotto un albero di cipresso, stringendo tra le mani un fiore che, seppur appassito, non si è trasformato in oro.

Quest'ultimo episodio della fiaba, abbiamo già accennato, è il più complesso, il meno «esile e astratto»,<sup>278</sup> poiché si tratta di una rappresentazione in forma di fiaba del rapporto che Lukács aveva avuto con Irma, letto attraverso le sue categorie filosofiche. Ritroviamo quindi la prima fase di questo rapporto, la confidenza, il reciproco raccontarsi di esperienze, paure e sofferenze; la reciproca apertura verso l'altro, il tentativo di uscita dalla propria solitudine. Ritroviamo addirittura, in forma di fiaba, il ricordo della notte a Firenze, in cui lui le aveva espresso i suoi timori e lei aveva tentato di rassicurarlo e di conquistarsi la sua fiducia.

Proseguendo emerge anche la seconda fase del loro rapporto, una fase divisa tra il timore di una sofferenza inevitabile e la speranza di poter stare insieme. Il re Mida, infatti, teme ancora che toccando l'amata la trasformerà in una statua d'oro – «per questo non Vi ho mai legata a me»<sup>279</sup> – e tuttavia, allo stesso tempo, spera che la maledizione sia scomparsa. Tuttavia, lui continua a nascondere le mani, non oserà mai toccarla, e per questo motivo inizia il loro progressivo allontanamento. Per il re Mida e per Lukács questo allontanamento coinciderà con un ritorno alla solitudine, per la ragazza dai capelli neri e per Irma, invece, con l'incontro di un altro uomo.

Infine, la conclusione di questa fiaba è l'elemento che maggiormente la distanzia dalle vecchie e che riesce a manifestare al massimo grado la chiusura della nuova forma fiabesca. Non c'è alcun «lieto fine», questo postulato formale scompare e con esso anche «la sicurezza più profonda nel mezzo di una vita completamente insensata»,<sup>280</sup> ma ci si trova anzi di fronte ad un finale tragico. Esiste una poesia drammatica non-tragica, scaturita da «un avvicinamento del dramma alla fiaba».<sup>281</sup> Questa forma drammatica, definita come *romance*, «non costituisce un superamento del tragico

---

<sup>278</sup> Ivi, p. 67.

<sup>279</sup> Ivi, p. 54.

<sup>280</sup> G. Lukács, *L'estetica del Romance*, cit., p. 80.

<sup>281</sup> G. Lukács, *Il problema del dramma non tragico*, in Id., *Scritti sul romance*, cit., pp. 49-54, p. 50.

all'interno della sua sfera, ma piuttosto il suo completamento»,<sup>282</sup> e proprio nell'epoca della compiuta peccaminosità essa sembra fiorire nuovamente: ad esempio, in autori come Maurice Maeterlinck, George Bernard Shaw e Richard Dehmel.<sup>283</sup> Se da una parte, dunque, nel mondo dominato dalla nuova solitudine troviamo una grande diffusione del dramma non-tragico, del *romance*, dall'altra, nella nuova fiaba nata a partire dalla stessa epoca si assiste ad un avvicinamento dell'elemento tragico al fiabesco, inteso non come superamento della vecchia fiaba, ma come suo completamento.

La morte del re Mida, il fatto che egli avrebbe potuto abbracciare l'amata, come dimostra il fiore appassito che tiene in mano, ma che non ne ha avuto il coraggio, chiudono la fiaba lukácsiana in una cornice tragica. Tragica è la condizione dell'uomo nell'epoca della compiuta peccaminosità. Tragica, allo stesso modo, è la condizione esistenziale del giovane Lukács, e tale tragicità gli si rende massimamente evidente con il fallimento del rapporto con Irma, in quei giorni in cui il mito che aveva costruito si frantumava sotto i suoi occhi. Egli, negli stessi giorni, descrive la sua condizione in questi termini: «Affamato di felicità, incapace di vivere senza felicità e tuttavia incapace di felicità».<sup>284</sup> Eppure, nonostante fosse consapevole di essere escluso dalla vita, del fatto lui e Irma non sarebbero più stati i protagonisti del mito che aveva creato, Lukács non si tolse la vita, ma decise invece di trasformare il mito in fiaba, discendendo così dalle altezze rarefatte della forma diretto verso la vita.

Il 19 aprile 1909, dopo aver letto la fiaba inviatagli da Lukács, Leo Popper scrisse all'amico: «Mida come tale non sa scrivere una fiaba. Nemmeno una fiaba su Mida. Nemmeno una malriuscita. Solo i Mida guariti scrivono una fiaba».<sup>285</sup> Lukács, nel momento in cui ha deciso di configurare il suo rapporto con Irma in forma di fiaba, egli è in qualche modo guarito, si è allontanato dalla forma riconoscendola come tale. Il *gesto* lukácsiano, il ritrovamento di una fiaba assolutamente nuova, è in questo senso riconducibile a una scelta fondamentale in direzione della vita, nonostante questa vita continuasse a respingerlo. Qualche giorno più tardi, Lukács dirà infatti all'amico: «Non sono più un Mida (non ho più timore) ma credo che difficilmente toccherò la vita vivente».<sup>286</sup>

La convinzione di essere escluso dalla vita accompagnerà Lukács almeno fino alla morte di Irma, come dimostra in maniera evidente il dialogo *Sulla povertà di spirito*, «una descrizione della sua morte

---

<sup>282</sup> *Ibidem*.

<sup>283</sup> Cfr. *ivi*, p. 49

<sup>284</sup> G. Lukács, *Epistolario 1902-1917*, cit., p. 55.

<sup>285</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>286</sup> *Ivi*, p. 72.

e l'espressione del mio senso di colpa». <sup>287</sup> Ma dietro a tale convinzione sembra celarsene una più profonda. Ognuno dei suoi pensieri, aveva detto Lukács, era un fiore che donava a Irma, un fiore dorato che acquisiva valore di vita solamente quando lei decideva di coglierlo e amarlo; ma ciò non poteva accadere, perché lui era costantemente sospinto in direzione delle forme e lei, invece, della vita. Tuttavia, come il re Mida che alla fine dei suoi giorni si trova tra le dita un fiore appassito, forse anche l'anima di Lukács, nell'immediatezza di un'istante, ha potuto incontrare l'anima di Irma, donandole un fiore sprizzante di vita. Forse quella notte a Firenze la forma ha potuto sfiorare la vita: «Come Saul, il figlio di Kis, che andò in cerca delle asine del padre e trovò un regno», <sup>288</sup> allo stesso modo Lukács ha potuto, anche solo per un istante, toccare la vita scrivendo la sua opera – la sua opera che non è solo «oro massiccio», ma anche «carne dorata» <sup>289</sup> che basta soltanto trafiggere per vederne sgorgare la vita; e Leo continuava ad incoraggiare l'amico: «Dovresti provare anche tu». <sup>290</sup>

Che questo momento sia stato reale o semplicemente un frammento di fiaba, in conclusione, non ha più importanza: «Il realizzarsi di una possibilità una sola volta», scrive Lukács nel suo diario richiamandosi a Eckhart, «significa la sua realtà di ogni volta», <sup>291</sup> ma in maniera analoga il “c'era una volta” della fiaba lukácsiana non significa una volta soltanto, ma una volta per tutte, <sup>292</sup> una spinta inesauribile in direzione della vita.

---

<sup>287</sup> G. Lukács, *Pensiero vissuto*, cit., p. 42.

<sup>288</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 29.

<sup>289</sup> G. Lukács, *Epistolario 1902-1917*, cit., p. 69.

<sup>290</sup> *Ibidem*.

<sup>291</sup> Á. Heller, *Quando la vita si schianta nella forma*, cit., p. 15.

<sup>292</sup> Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo alle analisi delle apocalissi culturali*, a cura di G. Charuty et al, Einaudi, Torino, 2019, p. 191.



## II SAGGIO

### 1. *Il problema dell'“espressione” nel giovane Lukács*

La prima pubblicazione in ungherese de *L'anima e le forme*, avvenuta nel marzo del 1910 presso l'editore Franklin, è accompagnata dall'uscita di un gran numero di recensioni sulle riviste e i giornali più importanti del tempo. Ai numerosi articoli favorevoli, tra i quali ricordiamo quelli degli amici Leo Popper,<sup>1</sup> Franz Baumgarten<sup>2</sup> ed Emma Ritoók,<sup>3</sup> se ne aggiungono alcuni decisamente più critici, che attaccano in particolar modo lo stile espressivo adottato da Lukács nei suoi saggi. Il più significativo tra questi esce nel novembre del 1910 sulla rivista *Nyugat*, firmato dal poeta Mihály Babits, uno dei collaboratori più attivi della rivista. «Con la maggior parte dei miei critici», affermerà Lukács l'anno successivo, «non discuto affatto: sarebbe un compito facile al punto da rasentare la slealtà». <sup>4</sup> Ma non è questo il caso di Babits, che egli ritiene invece uno dei critici «più dotti e sottili» <sup>5</sup> del suo primo libro. <sup>6</sup>

Nella recensione apparsa su *Nyugat*, l'accusa principale mossa ai saggi lukácsiani è di essere «sfocati, oscuri e astratti», <sup>7</sup> di possedere uno stile tanto distante dalla critica scientifica quanto da quella artistica. *L'anima e le forme*, afferma pertanto Babits, non può assolutamente essere considerato uno scritto critico, che persegue come in un ritratto una certa aderenza all'oggetto esaminato, perché le personalità intellettuali con cui esso si confronta non sono mai giudicate in quanto figure storiche, ma rappresentano soltanto «un simbolo dei pensieri filosofici, estetici e perfino metafisici dell'autore». <sup>8</sup> La risposta di Lukács a queste accuse, intitolata *A proposito di quella certa oscurità*, <sup>9</sup> compare per la prima volta poche settimane dopo sulla medesima rivista, per poi confluire l'anno successivo, rimaneggiata e arricchita, nel volume *Cultura estetica*, di cui costituirà la

---

<sup>1</sup> L. Popper, *Lukács György: a lélek és a formák*, in “Magyar Hírlap”, 27 aprile 1910, pp. 1-2. È la recensione all'edizione ungherese del libro di Lukács, integrata da A. Timár sulla base dell'autografo Id., *Dialogus a művészetről*, cit., pp. 24-26. In italiano in L. Popper, *György Lukács: L'anima e le forme*, in Id., *Scritti di estetica*, a cura di S. Cantucci, Aesthetica edizioni, Milano, 2018, pp. 65-68.

<sup>2</sup> F. Baumgarten, *Essays von Georg Lukács*, in “Pester Lloyd”, 29 Maggio 1910, pp. 33-36.

<sup>3</sup> E. Ritoók, *Georg von Lukács, Die Seele und die Formen. Besprechung von Emma von Ritoók*, in “Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, VII, Stuttgart, 1911, pp. 324-326.

<sup>4</sup> G. Lukács, *Prefazione*, in Id., *Cultura estetica*, cit., pp. 3-11, p. 3.

<sup>5</sup> Ivi, p. 4.

<sup>6</sup> Per un'analisi approfondita del dialogo Babits-Lukács si veda K. Károly, *Im Nebel. Der junge Georg Lukács und Wien*, Böhlau, Wien, 2002, pp. 138-146.

<sup>7</sup> M. Babits, *A lélek és a formák*, in “Nyugat”, 1° novembre 1910.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> G. Lukács, *Arról a bizonyos homályosságról*, in “Nyugat”, 1° dicembre 1910.

*Prefazione*. Inserendo le fondamentali considerazioni metodologiche in essa contenute nel contesto più ampio degli scritti estetici di Heidelberg, non soltanto è possibile rintracciare le coordinate fondamentali della concezione lukácsiana del saggio teorizzata nel *Brief* a Leo Popper che apre *L'anima e le forme*, ma emergono inoltre le matrici di tale concezione, il contesto culturale da cui essa affiora.

«Lo stile della filosofia», afferma Lukács nella *Prefazione*, «è un setaccio che serve a distinguere i lettori attenti da quelli disattenti; ogni singola frase è un castello assediato che lascia passare soltanto chi conosca la parola d'ordine». <sup>10</sup> L'oscurità di cui erano stati accusati gli scritti lukácsiani, dunque, non è dovuta a limiti dell'autore o del lettore nei rispettivi ruoli del «processo comunicativo», <sup>11</sup> ma è piuttosto inseparabile dallo stile espressivo in essi adottato, «la conseguenza necessaria del metodo intenzionalmente seguito dallo scrittore». <sup>12</sup> La filosofia nel suo complesso, continua poi Lukács facendo esplicito riferimento ad uno scritto hegeliano pubblicato nel 1802 sul *Kritisches Journal der Philosophie*, <sup>13</sup> è qualcosa che per sua stessa natura si contrappone all'intelletto e ancor più al senso comune, in quanto esige una tensione costante diretta non tanto verso l'ampliamento dei processi del pensiero quotidiano, quanto piuttosto in direzione di un loro superamento. Per compiere questo salto qualitativo, tuttavia, il lettore deve necessariamente intraprendere una «lotta per giungere alla comprensione», <sup>14</sup> attraversare l'oscurità costitutiva di ogni scritto filosofico, tentando così di ripercorrere il medesimo sentiero già tracciato dall'autore, «poiché soltanto riproducendo all'interno lo stesso travaglio si può giungere ad una comprensione fruttuosa». <sup>15</sup>

Per queste ragioni, non è possibile traslare l'esposizione del pensiero filosofico su un piano divulgativo, riassumerlo in una formula definitiva o in poche semplici frasi, avvicinarlo al lettore attraverso un'operazione di semplificazione linguistica: «I risultati della filosofia», afferma infatti Lukács, «cambiano contenuto se si abbandona (o si rende più facile) la via che conduce ad essi». <sup>16</sup> La modalità espositiva di un problema filosofico, unita al particolare stile espressivo che scandisce tale esposizione, sono dunque una parte integrante della sua soluzione. Ogni discorso è condotto in modo tale da diventare allo stesso tempo un precetto e un esame per chi legge, ogni frase

---

<sup>10</sup> G. Lukács, *Prefazione*, in Id., *Cultura estetica*, cit., p. 6.

<sup>11</sup> G. Lukács, *Filosofia dell'arte*, cit., p. 26.

<sup>12</sup> G. Lukács, *Prefazione*, in Id., *Cultura estetica*, cit., p. 3.

<sup>13</sup> G.W.F. Hegel, *Einleitung. Über das Wesen der philosophischen Kritik überhaupt, und ihr Verhältnis zum gegenwärtigen Zustand der Philosophie insbesondere*, in Id. *Werke in 20 Bänden mit einem Registerband, Bd. 2: Jenaer Schriften 1801–1807*, a cura di Eva Moldenhauer e Karl Markus Michel, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1970, pp. 171-187, p. 181.

<sup>14</sup> G. Lukács, *Prefazione*, in Id., *Cultura estetica*, cit., p. 7.

<sup>15</sup> Ivi, p. 6.

<sup>16</sup> *Ibidem*.



contiene le “parole d’ordine” necessarie per accedere al «mondo della pura concettualità»<sup>17</sup> che l’autore si è occupato di rappresentare. L’oscurità del linguaggio filosofico – come le figure del ponte e della porta che negli stessi anni interessavano Georg Simmel –<sup>18</sup> separa e al contempo avvicina il lettore alla «sfera univoca e omogenea»<sup>19</sup> dell’espressione puramente concettuale, a quel mondo logico determinato da principi nel quale la comunicazione risulta inequivocabile.

I risultati della filosofia, partendo da tali premesse, risultano estremamente diversi rispetto ai risultati scientifici. Anche ammesso che lo svolgimento di un determinato problema filosofico conduca a soluzioni apparentemente definitive, ciò che costituisce l’elemento essenziale per la filosofia non sono tali soluzioni, come invece accade nella scienza, ma il procedimento stesso considerato nella sua interezza, il movimento dinamico che la rende «una particolare forma di *vita del pensiero*». <sup>20</sup> Riprendendo la metafora kantiana del tribunale, come Lukács fa in altro contesto,<sup>21</sup> si potrebbe affermare che per la filosofia ciò che conta non è la sentenza, ma il processo di giudizio. Parlare in campo filosofico di risultati e soluzioni, termini tipici del linguaggio scientifico, rischia dunque di trarre in inganno, di suggerire che questi momenti siano autosufficienti, indipendenti da tutto ciò che li ha preceduti. Per un corretto intendimento, afferma Lukács, bisognerebbe piuttosto parlare «di punti culminanti e di coronamenti», di momenti che, se considerati «a sé stanti, sono completamente vuoti»,<sup>22</sup> poiché risultano totalmente incomprensibili. Quest’aspetto che nella *Prefazione* troviamo appena accennato, e che richiama da vicino la distinzione simmeliana tra verità scientifica e verità filosofica esposta nelle prime righe della *Lezione introduttiva sulla storia della filosofia*, si rivelerà fondamentale nella definizione della specificità dello stile saggistico di cui ci occuperemo nei prossimi paragrafi. A quest’altezza, invece, devono essere prese in considerazione alcune delle riflessioni lukácsiane contenute nel primo capitolo della *Filosofia dell’arte*, intitolato significativamente *L’arte come “espressione” e le forme di comunicazione della realtà vissuta*.

Come per tutti gli altri capitoli dell’*Estetica di Heidelberg*, anche in questo caso l’analisi lukácsiana prende avvio da una delle istanze fondamentali della scuola neokantiana del Baden, vale a dire l’irriducibilità, derivante dal pensiero di Hermann Lotze, della sfera del valere a quella dell’essere, l’eterogeneità tra la dimensione di ciò che è valido e quella di ciò che è essente.<sup>23</sup> A partire da tale

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 7.

<sup>18</sup> Cfr. G. Simmel, *Ponte e porta*, in Id., *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, trad. it. di F. Peri, a cura di B. Carnevali e A. Pinotti, Einaudi, Torino, 2020, pp. 322-328.

<sup>19</sup> G. Lukács, *Filosofia dell’arte*, cit., p. 16.

<sup>20</sup> G. Lukács, *Prefazione*, in Id., *Cultura estetica*, cit., p. 6.

<sup>21</sup> G. Lukács, *L’anima e le forme*, cit., p. 37.

<sup>22</sup> G. Lukács, *Prefazione*, in Id., *Cultura estetica*, cit., p. 6.

<sup>23</sup> Sul pensiero di Lotze cfr. S. Besoli, *Il valore della verità. Studio sulla «logica della validità» nel pensiero di Lotze*, Ponte alle Grazie, Firenze, 1992.

distinzione, l'intuizione fondamentale di Lukács è quella di assegnare ad ognuna di queste sfere una modalità espressiva particolare: da un lato l'espressione concettuale propria della filosofia, dall'altro l'espressione diretta dell'*Erlebnis* tipica del linguaggio quotidiano.<sup>24</sup> Si tratta dunque, evidenziando le rispettive caratteristiche e sottolineando al contempo le conseguenze derivanti da una loro indebita sovrapposizione, non soltanto di rintracciare l'origine dell'oscurità di cui viene spesso accusata l'espressione concettuale, ma soprattutto di arrivare a toccare in maniera originale uno dei temi fondamentali del dibattito filosofico del tempo: il complesso rapporto che il pensiero intrattiene la vita.<sup>25</sup>

In un primo momento, Lukács presenta allora due sfere comunicative qualitativamente differenti: il mondo della vita comune («la realtà dell'esperienza vissuta»)<sup>26</sup> e il mondo logico, «gelido e intoccabile»,<sup>27</sup> della pura concettualità. Ognuna di queste sfere possiede una propria modalità espressiva particolare, intraducibile nei termini dell'altra. Nel mondo della vita comune gli individui credono di poter comunicare il proprio *Erlebnis* in modo semplice e universalmente chiaro, di poter trasmettere le proprie impressioni immediate senza alcuna difficoltà. Tuttavia, come Lukács sottolinea più volte negli scritti di Heidelberg, la chiara e inequivocabile comprensibilità del linguaggio quotidiano, se osservata da una prospettiva filosofica, si rivela in realtà «un insostenibile dogmatismo», un'illusione fondata su un postulato ritenuto ingenuamente evidente dal senso comune ma «non dimostrato né dimostrabile in nessun modo»: «L'assolutezza e pertinenza della comunicazione interumana»,<sup>28</sup> la possibilità che ogni individuo sia in grado di esprimere il proprio *Erlebnis* in modo incondizionato e universale.

Bisogna immediatamente sottolineare che questa illusione, pur rivelandosi inammissibile per la filosofia, resta comunque «un elemento strutturale della pura realtà dell'esperienza vissuta, nonché sua categoria determinante e costitutiva».<sup>29</sup> È soltanto cambiando l'angolo visuale, dunque, che il mondo del vivere comune si rivela una sfera in cui, a differenza che in tutte le altre – comprese le sfere non teoretiche come quella estetica, etica o religiosa –, non vige «alcun principio di atteggiamento normativo nei confronti degli oggetti».<sup>30</sup> Soltanto allora, la modalità espressiva tipica

---

<sup>24</sup> Per un approfondimento della novità dell'operazione lukácsiana inserita nel quadro più ampio della filosofia del tempo si veda R. Westermann, *Lukács's Phenomenology of Capitalism. Reification Revalued*, Palgrave MacMillan, Londra, 2019, pp. 33-80.

<sup>25</sup> Per un'analisi accurata dell'estetica lukácsiana nei suoi punti di contatto con il neokantismo del Baden si veda K. Kavoulakos, *Ästhetizistische Kulturkritik und ethische Utopie: Georg Lukács' neukantianisches Frühwerk*, De Gruyter, Berlin, 2014, pp. 43-82.

<sup>26</sup> G. Lukács, *Filosofia dell'arte*, cit., p. 17.

<sup>27</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 15.

<sup>28</sup> G. Lukács, *Filosofia dell'arte*, cit., p. 13.

<sup>29</sup> Ivi, pp. 13-14.

<sup>30</sup> Ivi, p. 14.

di questa sfera priva di principi svela la sua intrinseca fallacia, e le qualità particolari delle impressioni immediate, i contenuti dell'*Erlebnis* individuale, si dimostrano inevitabilmente intrasmissibili e incomparabili con quelli altrui. Nonostante ciò, al livello della realtà dell'esperienza vissuta, l'illusione dell'assolutezza e della pertinenza dell'espressione quotidiana è continuamente alimentata dal desiderio inestirpabile di «comunione e unità con gli altri esseri»,<sup>31</sup> e al contempo oscurata dalla complessità delle situazioni in cui gli uomini si trovano a entrare in rapporto tra loro.<sup>32</sup>

In particolare, osserva Lukács, l'intercomunicabilità apparente della maggior parte delle esperienze individuali è dovuta al fatto che esse sono osservate nelle loro «singole applicazioni pratiche»,<sup>33</sup> considerate alla luce di un contesto specifico nel quale risulta facilmente prevedibile la direzione che prenderà l'agire degli individui. Nel momento in cui l'esperienza alla quale si fa riferimento avviene in un campo d'azione comune, al quale partecipano tutti i soggetti coinvolti nella comunicazione, accade dunque di frequente che l'illusoria certezza di aver compreso le intenzioni dell'altro trovi conferma nella corrispondenza tra tali presunte intenzioni e i risultati effettivamente osservabili. In questi casi, la fiducia nella comunicazione interumana si fa estremamente più salda, continuamente accresciuta dal flusso costante di conferme che il mondo esterno, «ampio e variegato»,<sup>34</sup> offre alle impressioni immediate dell'individuo. Tuttavia, continua Lukács, non soltanto è indimostrabile che l'intenzione che ha mosso il soggetto agente fosse la medesima ipotizzata dall'altro, ma tale problematica, fintanto che la *continuità* della comprensione non viene «interrotta brutalmente»<sup>35</sup> rendendo così inevitabile un allontanamento più o meno consapevole dal mondo dal vivere comune – non è neppure avvertita, né tantomeno indagata. Oltretutto, queste situazioni pratiche risulteranno sempre inserite nella complessità dei contesti della realtà dell'esperienza vissuta, nei quali l'azione o si trova inavvertitamente diretta dai principi delle sfere di comportamento normative (come quella estetica, etica o religiosa ad esempio; le quali esigono «un preciso modo di rivivibilità che sembra risiedere lungo una linea ininterrotta che continua il mondo dell'esperienza»),<sup>36</sup> oppure si trasforma in abitudine, guidata in questo caso da «infiniti elementi di realtà elaborati in termini di omogeneità»,<sup>37</sup> da atteggiamenti convenzionali tipici di un determinato contesto sociale.

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 11.

<sup>32</sup> Per un approfondimento del tema della nostalgia nell'*Estetica di Heidelberg* (e di conseguenza dell'arte considerata come utopia) si veda G. Vaccaro, *Il tragico, l'etico, l'utopico. Studio sul giovane Lukács*, Mimesis, Milano, 2014, pp. 59-78.

<sup>33</sup> G. Lukács, *Prefazione*, in Id., *Cultura estetica*, cit., p. 7.

<sup>34</sup> G. Lukács, *Filosofia dell'arte*, cit., p. 23.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> G. Lukács, *Filosofia dell'arte*, cit., p. 17.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

Non appena il veicolo comunicativo dell'*Erlebnis* si sposta dal campo dell'azione pratica al linguaggio, il postulato dell'assolutezza e pertinenza della comunicazione intersoggettiva inizia a mostrare in modo evidente le sue fragilità. «Le parole», sostiene infatti Lukács, «sono sempre inadeguate ad esprimere ogni qualità dell'esperienza vissuta».<sup>38</sup> Dal punto di vista della sfera logica della pura concettualità, «osservando da lontano e con occhi distaccati»<sup>39</sup> il mondo della vita comune, ogni espressione quotidiana risulta polivalente e ambigua, rivela la sua insufficienza nei confronti del contenuto che vuole esprimere. All'interno della realtà dell'esperienza vissuta, al contrario, questa insufficienza costitutiva continua invece a restare ignorata: di fronte a un fallimento evidente del processo di comunicazione, nel presentarsi ad esempio di un *equivoco*, quest'ultimo viene considerato semplicemente come il riflesso di un fraintendimento contingente e risolvibile, dovuto principalmente a una distrazione circostanziale. L'individuo, dunque, manterrà salda la convinzione di poter trasmettere la qualità delle proprie esperienze in modo chiaro e diretto, di essere in grado di «designare»<sup>40</sup> le cose in maniera limpida e universale, definendole attraverso le proprie impressioni sensibili.

L'illusione dell'assolutezza e della pertinenza della comunicazione interumana persiste allora anche al livello dell'espressione quotidiana più propriamente linguistica, oscurata ancora una volta dalla complessità delle situazioni in cui tale comunicazione avviene. In questo caso, osserva Lukács, per alimentare l'illusione «viene fatto ricorso ai rimedi più brillanti, seducenti e insieme più eleganti, soprattutto ai gesti o alle sfumature di tono riscontrabili tra uomo e uomo, ad esempio nelle conversazioni, [...] con la loro duttilità e disponibilità ad accettare ciò che è essenziale e peculiare dell'altro individuo».<sup>41</sup> La dimensione della *conversazione*<sup>42</sup> proietta dunque gli uomini su un piano autonomo, all'interno del quale tutto ciò che viene comunicato si risolve in una continuità e in una coerenza sentite dai soggetti come ovvie: ogni gesto trova una perfetta corrispondenza nelle reciproche attese, ogni parola è intesa dall'altro come la risposta alla propria domanda. Ciò, tuttavia, non dimostra ancora che si sia realmente compresa l'impressione che l'altro ha tentato di comunicare e soprattutto che si sia veramente colto l'*Erlebnis* da cui essa proviene: «la reattività di fronte alle impressioni», afferma infatti Lukács, «non dimostra che si sia compreso ciò che sta dietro alle impressioni».<sup>43</sup> Per quanto raffinato possa diventare lo stile espressivo del mondo della vita

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 16.

<sup>39</sup> Ivi, p. 13.

<sup>40</sup> G. Lukács, *Prefazione*, in Id., *Cultura estetica*, cit., p. 7.

<sup>41</sup> G. Lukács, *Filosofia dell'arte*, cit., p. 18.

<sup>42</sup> Il tema della conversazione lo troviamo già in numerosi saggi di Georg Simmel. Si veda ad esempio G. Simmel, *Sociologia della sociabilità*, in Id., *Stile moderno*, cit., pp. 262-278.

<sup>43</sup> G. Lukács, *Filosofia dell'arte*, cit., p. 18.

comune, per quanto complesse le situazioni in cui si trova ad essere utilizzato, esso non riuscirà mai a superare la sua inadeguatezza nei confronti del contenuto che vorrebbe comunicare, di quell'*Erlebnis* che sembra inevitabilmente rinchiuso nella «prigione dell'individualità».<sup>44</sup>

La situazione in cui si trova l'uomo nella realtà dell'esperienza vissuta, scrive allora Lukács, è simile a quella narrata nella «sottile e profonda»<sup>45</sup> storia orientale di Togrul Bey e dei suoi figli, contenuta nel *Libro dei quaranta Visir*.<sup>46</sup> Qui si racconta che alla corte di un sovrano orientale giunge un prete cristiano, che inizia a porre nella sua lingua degli interrogativi che nessuno riesce a comprendere. Solamente un derviscio, aiutandosi con i gesti, sembra essere in grado di rispondere alle domande del prete straniero. Questi gesti, i toni, perfino il suono di parole indecifrabili, corrispondono ogni volta alle reciproche aspettative, tanto che i due, dopo aver conversato a lungo, si salutano credendo di essersi compresi alla perfezione. In realtà, ognuno di loro ha desunto da un proprio criterio individuale il senso delle espressioni dell'altro, attribuendo indebitamente ad esse un contenuto estremamente diverso da quello realmente inteso. Tra i due, spiega Lukács, si è creata in questo caso una *continuità* di comprensione reciproca – comprensione ovviamente soltanto apparente –, che li ha proiettati all'interno di una sfera autonoma e illusoria, nella quale «ogni segno estraneo si realizza per propria qualità d'esperienza e questa si proietta come motivo reale in chi riceve il segno».<sup>47</sup>

Questa sfera, lo spazio della conversazione, rafforza la sua apparente validità grazie alla fluidità dei contenuti dell'*Erlebnis* – vale a dire alla possibilità del soggetto di adattare immediatamente la qualità delle proprie esperienze dirette alle condizioni mutevoli – e all'ambiguità polivalente delle forme espressive del linguaggio quotidiano. Essendo però privo di principi normativi, il mondo del vivere comune ruoterà inevitabilmente attorno all'equivoco, la comunicazione che in esso si compie risulterà sempre per il filosofo illusoria e fallace. Nella realtà dell'esperienza vissuta, si può dunque affermare, «la prigione dell'individualità non è diventata un mondo», non si è formato uno spazio in cui fosse realmente possibile una chiara e assoluta comunicabilità tra gli uomini, ma piuttosto, celata dietro i veli di un'illusione, «è rimasta sempre una prigione».<sup>48</sup>

Bisogna tuttavia ribadire che non spetta al soggetto empirico, all'individuo che abita il mondo del vivere comune, smascherare e liberarsi dal postulato illusorio in cui crede ciecamente, che, come già ricordato, rappresenta per lui un elemento costitutivo della realtà. «L'immediatezza *indecisa*», la

---

<sup>44</sup> Ivi, p. 32.

<sup>45</sup> Ivi, p. 23.

<sup>46</sup> S. Zāda, *The history of the forty vezirs or the story of the forty morns and eves*, trad. ing. di J.W. Gibb, George Redway, London, 1886, pp. 114-121.

<sup>47</sup> G. Lukács, *Filosofia dell'arte*, cit., p. 23.

<sup>48</sup> Ivi, p. 32.

fluidità dei contenuti, l'espressione equivocabile ma sempre apparentemente compresa, «è infatti l'elemento naturale vitale del soggetto in quanto soggetto empirico»,<sup>49</sup> senza il quale il suo mondo piomberebbe in un caos indecifrabile. L'equivoco, dunque, lungi dal caricarsi nell'analisi lukácsiana di un valore negativo, rappresenta tanto il concetto fondamentale attorno al quale ruota la quotidianità degli individui quanto soprattutto, come vedremo, la condizione di possibilità per il darsi dell'opera d'arte: quest'ultima, scrive Lukács, «è eterno equivoco»<sup>50</sup> e soltanto se intesa come tale è finalmente possibile fondare un'estetica autonoma e immanente, lontana dalle erronee concezioni, allora dominanti, di Alois Riegl e Konrad Fiedler.<sup>51</sup> Anticipando ciò che vedremo nel caso specifico del saggio, possiamo dunque affermare che la filosofia dell'arte lukácsiana non intende eliminare l'equivoco, ma mostrare come esso sia un elemento essenziale dell'opera, svelare il carattere *trascendentale* del fraintendimento.

Per affrancarsi da questa condizione naturale (trascendentale) e accedere alle sfere omogenee regolate da principi, è necessario «un atto di forza»,<sup>52</sup> l'attraversamento di una complessità che si configura come una lotta per la comprensione. All'individuo abituato ai processi del pensiero e dell'espressione quotidiani lo stile della filosofia appare sempre oscuro e impenetrabile, il tentativo di comunicare esperienze particolari che solo il filosofo, «un tipo stravagante»,<sup>53</sup> è stato in grado di vivere, e che perciò appartengono soltanto a lui. Dal punto di vista della realtà dell'esperienza vissuta, dunque, non soltanto l'espressione concettuale risulta incomprensibile, ma rimane inaccessibile anche il motivo per cui tale incomprensibilità si presenta: «Per l'uomo che non possiede sensibilità musicale», scrive Lukács a questo riguardo, «la musica è soltanto rumore e pura accozzaglia di suoni».<sup>54</sup> Come già accennato, infatti, lo stile espressivo della filosofia non è un tentativo di comunicare un *Erlebnis* particolare, non è l'ampliamento delle modalità espressive quotidiane, ma un loro superamento. Esso non si occupa di designare gli oggetti, «poiché non ha nulla da designare»,<sup>55</sup> ma è puramente concettuale, «affatto intellettuale»,<sup>56</sup> è il frutto di un salto qualitativo.

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 23.

<sup>50</sup> Ivi, p. 40.

<sup>51</sup> Sulla critica lukácsiana a Riegl e Fiedler si veda R. Westermann, *Lukács's Phenomenology of Capitalism. Reification Revalued*, cit., pp. 41-49.

<sup>52</sup> G. Lukács, *Filosofia dell'arte*, cit., p. 18.

<sup>53</sup> G. Lukács, *Prefazione*, in Id., *Cultura estetica*, cit., p. 8.

<sup>54</sup> Ivi, p. 8.

<sup>55</sup> Ivi, p. 7.

<sup>56</sup> Ivi, p. 8.

Questo superamento può avvenire soltanto attraverso il «potere del concetto»,<sup>57</sup> vale a dire la sua capacità di «creare il proprio carattere univoco e inequivocabile – si noti: non i suoi contenuti – partendo unicamente da se stesso».<sup>58</sup> Solamente così, infatti, è possibile fondare una sfera omogenea e in sé assolutamente coerente, con un proprio lessico e una propria grammatica specifici, all'interno della quale vige un'autonomia di significato accessibile soltanto attraverso la lotta per la comprensione più volte richiamata. In questa sfera regna dunque «un'armonicità costitutiva e un legame organico tra la materia in essa presente – la cui provenienza inizia già a delinearsi come una fondamentale problematica da affrontare – e le forme capaci di organizzarla»<sup>59</sup> ed esprimerla. Comprendendo e accettando i suoi principi, sottoponendosi alle sue dinamiche formali, si ottiene in cambio la garanzia di chiarezza e inequivocabilità assolute.

Il raggiungimento di questa sfera omogenea, tuttavia, non appare come una fuga dalla prigione dell'individualità, come la conquista di una regione in cui gli uomini possano comunicare in modo assoluto il proprio *Erlebnis*. L'ingresso in un mondo espressivo puramente concettuale come quello appena descritto, infatti, sembra implicare inevitabilmente lo «svincolarsi dalla realtà dell'esperienza vissuta in modo definitivo».<sup>60</sup> Il mondo del linguaggio quotidiano e quello dell'espressione concettuale, dunque, appaiono in questa prospettiva irrimediabilmente separati. Mentre il tentativo di comunicare il proprio *Erlebnis* attraverso l'espressione diretta, fondandosi su un postulato illusorio, conduce inevitabilmente a fraintendimenti ed equivoci, il superamento dell'illusione e il raggiungimento di una sfera espressiva omogenea regolata da principi sembra comportare il completo abbandono della vita.

Esemplificative in questo senso sono le brevi considerazioni lukácsiane riguardanti i colori, che propongono in qualche modo un superamento di alcune delle riflessioni dedicate da Goethe allo stesso tema – come farà Wittgenstein quasi quarant'anni dopo, in maniera certamente diversa e più mirata, nelle *Bemerkungen über die Farben*.<sup>61</sup> Prendendo in esame i colori, infatti, è possibile rendere evidente come la discrepanza tra «designante e designato»<sup>62</sup> inerisca soltanto al mondo del vivere comune. Un individuo che volesse esprimere la propria impressione di un determinato colore troverà sempre nel segno «qualcosa di astratto, una riduzione che non riesce a cogliere la qualità

---

<sup>57</sup> G. Lukács, *Filosofia dell'arte*, cit., p. 34.

<sup>58</sup> G. Lukács, *Prefazione*, in Id., *Cultura estetica*, cit., p. 7.

<sup>59</sup> G. Lukács, *Filosofia dell'arte*, cit., p. 14.

<sup>60</sup> Ivi, p. 34.

<sup>61</sup> L. Wittgenstein, *Bemerkungen über die Farben*, a cura di G. Anscombe, University of California Press, Berkeley, 1977. Su quest'opera wittgensteiniana si veda F.A. Gierlinger, *Wittgensteins «Bemerkungen über die Farben»*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2015. Sul rapporto delle *Bemerkungen* con la *Farbenlehre* di Goethe si veda Z. Vendler, *Goethe, Wittgenstein, and the Essence of Color*, in "The Monist", Vol. 78, n. 4, 1995, pp. 391-410.

<sup>62</sup> G. Lukács, *Filosofia dell'arte*, cit., p. 15.

particolare di ciò che è importante». <sup>63</sup> E se anche accadesse che due individui, trovandosi di fronte ad uno stesso colore, definissero la loro esperienza con le medesime parole, «resterebbe sempre non dimostrabile il fatto che, nel caso specifico, i due abbiano esperito la stessa cosa o qualcosa di approssimativamente simile». <sup>64</sup> Come possono infatti dimostrare che la parola “rosso” designi per entrambi il medesimo contenuto osservabile? Nella prospettiva lukácsiana, bisogna sottolineare esplicitamente, non sono le intuizioni individuali ad essere fallaci o tra loro contraddittorie – anzi Lukács sostiene che l’intuizione sensibile abbia «come oggetto la stessa essenza del mondo esterno e come soggetti individui di analoga qualità ricettiva» –, <sup>65</sup> ma è piuttosto il linguaggio quotidiano a rappresentare un «medium offuscante», <sup>66</sup> inadeguato per la loro comunicazione.

Nella sfera comunicativa della pura concettualità la discrepanza tra designante e designato scompare: il linguaggio è qui assolutamente concettuale e le parole non hanno più nulla da designare. Ogni espressione diventa «materiale delle forme logiche», <sup>67</sup> entra a far parte del vocabolario concettuale di questa sfera e assume così un significato univoco. Utilizzando la parola “rosso”, ad esempio, si potrà qui affermare che essa indica un colore primario, o che «il rosso, contro il nero, sembra proporzionalmente molto più chiaro dell’azzurro», <sup>68</sup> o ancora che «l’arancione è un giallo che dà sul rosso». <sup>69</sup> Ma in questo modo essa sembra perdere ogni legame con l’esperienza vissuta, con la vita, in quanto esige l’esclusione del soggetto empirico e la posizione, al suo posto, del soggetto logico. Nonostante Lukács ignori le molteplici problematiche legate alle proposizioni che riguardano i colori, che Wittgenstein affronterà invece nelle sue *Bemerkungen* con gli strumenti della teoria dei giochi linguistici, la concezione da lui presentata non si discosta molto dai risultati wittgensteiniani: così come nella prospettiva lukácsiana tali proposizioni sono assimilate – senza alcuna dimostrazione o indagine preliminare – «agli assiomi e ai postulati della geometria» <sup>70</sup> e della matematica, allo stesso modo la concezione a cui Wittgenstein perviene nelle sue osservazioni è da lui stesso definita una «matematica dei colori», <sup>71</sup> o una «geometria dei colori». <sup>72</sup> Senza dilungarci oltre su questo punto, è necessario invece sottolineare il ruolo che questo esempio gioca all’interno dell’argomentazione lukácsiana: esso vuole rendere ancora più evidente la distanza

---

<sup>63</sup> Ivi, p. 15.

<sup>64</sup> Ivi, p. 16.

<sup>65</sup> Ivi, p. 19.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> Ivi, p. 15.

<sup>68</sup> J.W. Goethe, *La teoria dei colori*, a cura di R. Troncon, il Saggiatore, Milano, 2008, p. 81.

<sup>69</sup> L. Wittgenstein, *Bemerkungen über die Farben*, cit., p. 13.

<sup>70</sup> G. Lukács, *Filosofia dell’arte*, cit., p. 16.

<sup>71</sup> L. Wittgenstein, *Bemerkungen über die Farben*, cit., p. 17.

<sup>72</sup> Ivi, p. 11.



che separa le due modalità espressive qui prese in esame. È proprio a partire dalla considerazione dei colori, infatti, che Lukács perviene a una fondamentale osservazione riguardante la terza tesi di Gorgia. L'asserzione che «se anche qualcosa fosse conoscibile non sarebbe comunicabile agli altri» risulta certamente vera relativamente alla realtà dell'esperienza vissuta, alla sfera del «vivo esperire»,<sup>73</sup> ma non rispetto al sapere logico-concettuale.

Alla luce del dualismo espressivo appena presentato, l'oscurità del linguaggio non è più considerabile una prerogativa della scrittura filosofica, ma si rivela la necessaria conseguenza del sovrapporsi di queste due sfere. Così come ogni espressione concettuale appare sempre oscura per il mondo del vivere comune, allo stesso modo l'espressione quotidiana risulta necessariamente ambigua e altrettanto oscura per il mondo della logica concettuale. Certamente un'incomprensibilità differente – poiché «nel primo caso è difficile trovare il senso dell'espressione oscura, nel secondo essa possiede diversi significati» –,<sup>74</sup> ma in entrambe le circostanze ineliminabile, se non attraverso un cambio dell'angolo visuale. È soltanto nella coincidenza tra lo stile espressivo del soggetto comunicante e la sfera in cui si trova il soggetto fruitore che l'oscurità può svanire in favore di un'intesa intersoggettiva, sia essa reale o apparente: come ampiamente descritto, nella realtà dell'esperienza vissuta, nella complessità e nella continuità confermativa delle singole situazioni pratiche, nella dimensione della conversazione, l'ambiguità dell'espressione quotidiana scompare, seppur celata dietro i veli di un'illusione; allo stesso modo, nel mondo della pura concettualità, sottomettendosi al dominio dei suoi principi logici, comprendendo e accettando le norme da esso imposte, l'espressione concettuale risulta chiara e inequivocabile.

Per approfondire la posizione lukácsiana, allontanando al contempo un pericoloso equivoco interpretativo, si rivela utile a questa altezza esaminare un breve passaggio tratto dalla *Farbenlehre* di Goethe, nel quale troviamo esposta una concezione della filosofia presentata come fallace, il cui superamento si rivelerà fondamentale: «Mentre l'osservatore e l'indagatore della natura procedono con questo assillo», ossia con il tormento che l'espressione da loro utilizzata sia stata inadeguata a comunicare il colore osservato, sia stata quindi un «parlare a vuoto», «[...] altrettanto il filosofo può continuare a operare nel proprio ambito anche con un risultato erroneo, poiché nessun risultato è tale che, come forma senza contenuto alcuno, non possa in qualche modo possedere validità».<sup>75</sup> L'osservatore della natura, da un lato, desidera realizzare un sogno impossibile, vorrebbe comunicare inequivocabilmente i contenuti del proprio *Erlebnis* attraverso l'espressione diretta del

---

<sup>73</sup> G. Lukács, *Filosofia dell'arte*, cit., p. 15.

<sup>74</sup> G. Lukács, *Prefazione*, in Id., *Cultura estetica*, cit., p. 7.

<sup>75</sup> J.W. Goethe, *La teoria dei colori*, cit., p. 178.

linguaggio quotidiano, ma finisce in questo modo per vivere in un'insicurezza tormentata o in un'ingenua illusione. L'ambito di ricerca del filosofo, dall'altro lato, si troverebbe infinitamente distante dal mondo sensibile. In queste lontananze scompaiono tutte le illusioni e tutti i tormenti, diviene possibile comunicare in modo chiaro e univoco attraverso i concetti, sembra addirittura che ogni errore possa venire ignorato, o meglio, ricondotto a una qualche validità.

Il pensiero filosofico, da questo punto di vista, considerato appunto come una *Form ohne Inhalt*, risulta assimilabile a una mera logica formale, i cui principi fondativi sarebbero oltretutto arbitrariamente modificabili a seconda delle esigenze. Ma se la posizione lukácsiana fosse ricondotta anche solo parzialmente a una prospettiva di questo genere, la si sarebbe totalmente fraintesa. Il passo ulteriore da compiere si configura allora come segue: nonostante lo stile espressivo della filosofia sia assolutamente concettuale, ciò non significa affatto che i contenuti di questa sfera, il materiale che qui si organizza ed esprime, siano della medesima natura. Come ora vedremo, non soltanto la posizione lukácsiana non può essere considerata alla stregua di un mero formalismo logico, o ancora come una «metafisica razionalistica»,<sup>76</sup> ma si staglia proprio a partire da una critica di queste impostazioni.

In un primo momento, osserva Lukács, l'insostenibilità della concezione della filosofia come puro formalismo logico può emergere a partire da una semplice constatazione: accade spesso, infatti, che nonostante il lettore di uno scritto filosofico ne abbia meticolosamente compreso e accettato i principi e le regole stilistiche, non riesca ancora ad afferrare di che cosa esso tratti. Il contenuto della filosofia, si comprende già in quel momento, eccede quello che è il suo versante formale ed espressivo. Esso è qualcosa che, pur trasportato nella forma, ne è tuttavia «irriducibile»,<sup>77</sup> conserva in ogni caso una propria autonomia. Si delinea perciò un'ulteriore differenza fondamentale tra la realtà dell'esperienza vissuta e la sfera espressiva della pura concettualità: mentre all'interno della prima la comunicazione ha carattere diretto e immediato, essa trova cioè in sé stessa i contenuti che tenta di esprimere, la seconda, al contrario, tende costantemente in direzione di un materiale ad essa eterogeneo che possa colmare la sua *incompletezza*. In altre parole, mentre la realtà dell'esperienza vissuta è in contatto diretto con i materiali che il suo stile espressivo vuole comunicare, il mondo logico trova invece nella sua componente materiale qualcosa di qualitativamente diverso da sé, che si presenta fin da subito come eccedente.

In entrambi i casi sussiste dunque un'eterogeneità tra *Form* e *Inhalt*, tra la sfera dell'espressione e il materiale da esprimere, ma è soltanto da un punto di vista filosofico che questo rapporto

---

<sup>76</sup> G. Lukács, *Epistolario 1902-1917*, cit., p. 190.

<sup>77</sup> G. Lukács, *Emil Lask*, trad. it. di C. Tommasi, in Id., *Sulla povertà di spirito*, cit., pp. 171-193, p. 179.

problematico può giungere a una soluzione sintetica: nella considerazione della sfera dell'espressione concettuale come una delle parti costitutive del più ampio procedimento gnoseologico. Se da una parte lo stile espressivo della filosofia è assolutamente concettuale – e qui si gioca il lato della forma –, lo stesso non può dirsi dei suoi materiali, dell'*Inhalt* che costituisce l'altro lato fondamentale affinché tale espressione possa avvenire. Nella *Prefazione a Cultura estetica* Lukács presenta tale questione centrale nei seguenti termini: «Solo nei suoi mezzi espressivi la filosofia è affatto intellettuale; la sua essenza sono l'esperienza vissuta e la *visione* e chi non possiede l'esperienza della visione non potrà mai accedere alla filosofia, nemmeno se riuscisse con lo studio e l'esercizio ad appropriarsi dei singoli accorgimenti espressivi». <sup>78</sup> La filosofia, per questo motivo, non può in nessun caso venir considerata alla stregua di una *Form ohne Inhalt*, ma deve necessariamente configurarsi come il rapporto sintetico tra questi due elementi, deve tornare a riconnettersi alla vita attraverso quella che è qui definita "l'esperienza della visione", della quale tenteremo di fornire una chiarificazione più avanti.

A fondamento dell'indagine lukácsiana sul rapporto tra *Form* e *Inhalt* – indagine di chiara ascendenza laskiana –<sup>79</sup> vi è allora evidentemente il problema della ricerca di una continuità tra il pensiero e la vita, tra l'espressione concettuale e l'esistenza concreta, una questione che era diventata fondamentale nel clima culturale a cavallo tra il XIX e il XX secolo, durante la crisi profondissima che in Europa toccava tanto il piano etico-politico quanto quello epistemologico. Basti pensare alle conseguenze della cosiddetta "crisi dei fondamenti scientifici e matematici", la quale, avendo reso evidente il fallimento delle teorie positivistiche, aveva lasciato dietro di sé un vuoto, una mancanza di senso sentiti allora come irreparabili. Ma fu proprio in questo contesto, a partire da questo vuoto, che emersero una molteplicità di nuove posizioni filosofiche estremamente diverse tra loro, ma accomunate dalla medesima consapevolezza della trasformazione in atto e dallo stesso obiettivo: la ricerca di una nuova dimensione di sensatezza per la vita. L'evoluzione intellettuale lukácsiana si gioca proprio su questa scacchiera, sulla quale possono essere individuate le matrici tanto degli abbozzi sistematici di Heidelberg, quanto del saggismo sviluppato ne *L'anima e le forme*. Prendendo in considerazione le due posizioni che in questo senso si rivelano fondamentali, non si intende predisporre un «gioco delle influenze»<sup>80</sup> interno al pensiero del giovane Lukács, operazione condannata da Emilio Garroni nella sua *Introduzione a Cultura estetica*, ma piuttosto arrivare a delineare in maniera più evidente la sua spiccata specificità.

---

<sup>78</sup> G. Lukács, *Prefazione*, in Id., *Cultura estetica*, cit., p. 8.

<sup>79</sup> Sul pensiero di Lask cfr. G. Gambaro, *Emil Lask e le matrici neokantiane dell'empirismo trascendentale*, Mimesis, Milano, 2022.

<sup>80</sup> E. Garroni, *Introduzione*, in G. Lukács, *Cultura estetica*, cit., p. xiv.

Da un lato, dunque, la declinazione neofichtiana del neokantismo del Baden, quel processo di «concretizzazione della filosofia della validità»<sup>81</sup> operato da Emil Lask, «il più acuto e coerente tra i moderni neokantiani».<sup>82</sup> Dall'altro, invece, l'originale stile di pensiero di Georg Simmel, «il più grande filosofo della crisi»,<sup>83</sup> di cui tratteremo in modo dettagliato nel prossimo paragrafo. Nonostante l'enorme distanza che separa gli sviluppi originali di queste due posizioni, entrambe nascono dallo stesso clima culturale, e tentano di affrontare con il proprio specifico armamentario concettuale la medesima problematica, ossia il complesso rapporto tra il pensiero e la vita. In entrambe, inoltre, Lukács vede un identico obiettivo polemico, la cui critica si rivela dunque un fondamentale punto di partenza.

Tanto la filosofia laskiana quanto quella simmeliana, infatti, intendono opporsi e combattere ogni declinazione della «filosofia dell'essere»,<sup>84</sup> tutte quelle posizioni che finiscono per loro stessa natura per commettere violenza nei confronti della pienezza della vita. Non a caso, è proprio nei necrologi dedicati ai due maestri, oltre che in un'importante lettera inviata a Leo Popper il 20 dicembre 1910, che Lukács si occupa di delineare i tratti fondamentali di questa critica, presentando poi le caratteristiche fondamentali dei rispettivi stili di pensiero: la specificità della filosofia trascendentale laskiana, da un lato, e la particolare declinazione della *Lebensphilosophie* di Simmel, dall'altro. Se nel prossimo paragrafo prenderemo approfonditamente in esame la soluzione simmeliana, al fine di individuare le matrici del saggismo lukácsiano, si rivela adesso utile trattare brevemente le considerazioni contenute nello scritto dedicato a Emil Lask.

Tra le filosofie dell'essere possono essere annoverate sia le correnti positivistiche sia le antiche metafisiche razionaliste. In entrambi i casi, afferma infatti Lukács, il loro errore è il medesimo: «l'uniformizzazione concettuale dovuta al fatto che le sole sfere in esse ammissibili sono pur sempre sfere dell'essere»,<sup>85</sup> il monismo contenutistico e metodologico derivante dalla indifferenziazione tra *Gelten* e *Sein*.

I punti principali del programma positivistico possono essere ricavati dal *Discours sur l'esprit positif* di Auguste Comte, pubblicato nel 1844 come introduzione al suo *Traité philosophique d'astronomie populaire*. Enumerando alcune delle accezioni che il termine *positivo* può avere, Comte evidenzia come ognuna di esse rappresenti un attributo riferibile alla filosofia da lui fondata: «il reale, in opposizione al chimerico», il «contrasto dell'utile con l'inutile», «l'opposizione tra la *certezza* e

---

<sup>81</sup> G. Lukács, *Emil Lask*, cit., p. 174.

<sup>82</sup> G. Lukács, *Storia e coscienza di classe*, cit., p. 187.

<sup>83</sup> G. Lukács, *Georg Simmel*, cit., p. 166.

<sup>84</sup> G. Lukács, *Emil Lask*, cit., p. 172.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

l'indecisione», «il *preciso* a dispetto del vago» e il termine «*positivo* come contrario di negativo». <sup>86</sup> Il positivismo considera dunque il mondo alla stregua di una realtà oggettiva descrivibile in maniera neutrale, come un insieme di dati accumulabili e analizzabili secondo le caratteristiche appena riportate. Così facendo, tuttavia, il pensiero si trasforma in una mera scienza del dato, configurato sullo stampo della realtà oggettiva, privato di qualsivoglia autonomia e di conseguenza di capacità trasformativa del reale. La critica alle prospettive positivistiche, che risulterà centrale in *Storia e coscienza di classe*, si trova già in forma embrionale nei suoi primi scritti, tanto ne *L'anima e le forme* quanto nel libro sul *Dramma moderno* e negli scritti estetici di Heidelberg. Nella sua *Autobiografia in forma di dialogo*, infatti, Lukács arriverà ad affermare: «Da quando sono stato in grado di pensare io sono sempre stato contro il positivismo». <sup>87</sup>

Per le antiche metafisiche razionaliste, invece, «il sistema della filosofia viene a coincidere con il sistema del vero essere e la *connexio rerum* risulta essere semplicemente identica alla *connexio idearum* o, tutt'al più, ne costituisce la copia». <sup>88</sup> La dimensione del pensiero crea in questo caso autonomamente i propri contenuti, finendo o per coincidere direttamente con l'intera sfera dell'essere, oppure per costituire il modello di cui il mondo empirico non sarebbe altro che un riflesso sbiadito. Tutto l'essente è ricondotto a un piano puramente teoretico. La direzione dell'equazione, rispetto alla concezione positivista, è dunque invertita, ma il risultato non cambia: mentre per il positivismo il pensiero coincide con l'essere, per le metafisiche razionaliste è l'essere a coincidere con il pensiero. Ma se l'equazione «*Sein=Denken*» <sup>89</sup> fosse vera, scrive Lukács, «non sarebbe necessaria nessuna filosofia», <sup>90</sup> così come «se il mondo fosse costituito di un solo materiale non sarebbe necessaria alcuna arte». <sup>91</sup> Entrambe, tanto l'attività filosofica quanto quella artistica, si presentano come un tentativo su scala diversa di fornire una risposta alla medesima domanda: «Come può il molteplice diventare unità?». <sup>92</sup>

L'arte si dimostra sempre consapevole del proprio carattere limitato, del fatto che le cose della realtà sono così eterogenee, così lontane l'una dall'altra, «da rimanere estranee tra loro e a noi e alle nostre capacità conoscitive». <sup>93</sup> In altre parole, essa è consapevole che l'unità del molteplice richiede necessariamente una «*proiezione* che risulta arbitraria», <sup>94</sup> un processo di omogeneizzazione svolto in

---

<sup>86</sup> A. Comte, *Discorso sullo spirito positivo*, trad. it. di E. Rivero, I.E.M., Napoli, 1964, pp. 48-49.

<sup>87</sup> G. Lukács, *Pensiero vissuto*, cit., p. 63.

<sup>88</sup> G. Lukács, *Emil Lask*, cit., p. 179.

<sup>89</sup> G. Lukács, *Epistolario 1902-1917*, cit., p. 190.

<sup>90</sup> *Ibidem.*

<sup>91</sup> *Ibidem.*

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>93</sup> *Ibidem.*

<sup>94</sup> *Ibidem.*

questo caso dall'attività formatrice dell'artista. L'attività creatrice di un'opera d'arte si configura dunque come l'unificazione di un materiale già unificato, la realizzazione mai perfettamente riuscita di una determinata forma. La domanda fondamentale si fa allora più chiara, più precisa: «Come si può vedere, sentire, vivere come unità il *molteplice*, il qualitativamente diverso e incommensurabile?». <sup>95</sup> E la risposta è per l'arte altrettanto precisa: attraverso le forme.

Le filosofie dell'essere, al contrario, cercano un'unità che sia al di là di qualsiasi forma, intendono dar vita a un'immagine del mondo univoca, universale e assoluta, raggiungere la *Totalität* a partire dall'omogeneità costitutiva della realtà metafisica, nel caso dei razionalismi, o del mondo stesso, nel caso delle correnti positivistiche. Dalla cieca certezza nell'equazione *Sein=Denken* nasce dunque il tentativo di cogliere la totalità del mondo e della vita attraverso uno sconfinato sguardo onnicomprensivo, tentativo inevitabilmente destinato al fallimento. Proprio l'esagerata ampiezza di questo sguardo, la sua portata universale, finisce infatti per privare le filosofie dell'essere di qualsivoglia angolo visuale, per rinchiuderle in un monismo contenutistico e metodologico senza via di fuga. Eliminare le dissonanze che macchiano il loro quadro, renderle le consonanze della propria immagine del mondo: in questi termini potrebbe riassumersi il compito che si assumono le filosofie dell'essere. Ma nel momento in cui il mondo appare come un insieme di consonanze e dissonanze, «quando si è arrivati al punto di avere cose consonanti o dissonanti, il problema è facile», <sup>96</sup> poiché si sta avendo a che fare con un mondo già unificato, già privato della sua eterogeneità. Le filosofie dell'essere scorgono una forma dalle linee confuse e la scambiano per la totalità del mondo, assumono dunque l'aspetto e le caratteristiche, scrive Lukács, di un'«arte inconsapevole». <sup>97</sup> Per questo motivo l'opera artistica risulta sempre per esse qualcosa di superfluo, «una stupida tautologia, una copia sbiadita di ciò che sta nella realtà», poiché l'essere che queste posizioni prendono in considerazione, che a loro dire è il vero essere, è già arte.

Nel medesimo errore, continua poi Lukács, cadono anche alcuni dei «grandi epigoni di Kant», <sup>98</sup> coloro la cui volontà sistematica è naufragata nel tentativo di fondare la propria costruzione a partire «da *un solo* principio e con l'ausilio di *un solo* metodo». <sup>99</sup> La critica lukácsiana a questa modalità di sistematizzazione filosofica è anch'essa da inserirsi nella più ampia questione dell'autonomia delle differenti sfere di valore. Nella perfetta deducibilità delle varie sfere l'una dall'altra, nella loro interconnessione dialettica, anche queste filosofie finiscono per perdere di vista l'eterogeneità tra

---

<sup>95</sup> *Ibidem.*

<sup>96</sup> *Ibidem.*

<sup>97</sup> Ivi, p. 190.

<sup>98</sup> G. Lukács, *Emil Lask*, cit., p. 173.

<sup>99</sup> Ivi, p. 173.

la dimensione di ciò che è valido e quella di ciò che è essente, cadendo di conseguenza nel medesimo monismo contenutistico e metodologico. La loro fallacia, scrive Lukács, si mostra in tutta la sua evidenza negli approdi conclusivi del sistema, nel momento in cui «per tutte le realizzazioni di valore “irrazionalmente” emergenti», scaturite dall’apertura a problematica nei confronti dell’inderivabilità e inesauribilità del materiale non concettuale, «viene indicata quasi una dimora trascendentale loro propria, tale magari da essere lì apposta ad attenderle dall’eternità».<sup>100</sup>

L’obiettivo polemico di questa critica lukácsiana è principalmente Hegel, la cui volontà sistematica finirebbe per condurlo fatalmente a commettere gli errori appena indicati. Considerando il ruolo centrale che la filosofia hegeliana andrà successivamente a rivestire in *Storia e coscienza di classe*, questa posizione critica potrebbe risultare sorprendente.<sup>101</sup> In realtà, essa rappresenta una costante delle opere lukácsiane di questi anni, di cui troviamo innumerevoli tracce, accompagnate da minuziose argomentazioni, nelle pagine dell’*Estetica di Heidelberg*. Nel capitolo intitolato *L’essenza della posizione estetica*, ad esempio, Lukács esprime dopo lunghe riflessioni il dubbio se «la *Fenomenologia*, invece di essere l’introduzione alla metafisica, non sia essa stessa metafisica».<sup>102</sup> O ancora, in un capitolo successivo, viene rilevato e ampiamente discusso il carattere problematico dell’assoluto hegeliano.<sup>103</sup> Ciò che ci interessa sottolineare è che quest’atteggiamento critico, come riconosciuto dallo stesso Lukács,<sup>104</sup> segue le orme dell’analisi condotta da Lask nel suo primo libro, pubblicato nel 1902 e intitolato *Fichtes Idealismus und die Geschichte*, nel quale a partire da un confronto tra la filosofia kantiana e quella hegeliana – confronto che evidenzia come quest’ultima risulti «fin troppo razionalista» –,<sup>105</sup> viene brillantemente delineata la *collocazione* occupata da Fichte, colui che è stato in grado di realizzare la «*compredicabilità*»<sup>106</sup> di queste due posizioni eterogenee. Un possibile superamento delle arti inconsapevoli, di quelle posizioni filosofiche che finiscono in qualche modo per commettere violenza nei confronti della vita, si staglia proprio sullo sfondo del “ritorno a Fichte” incoraggiato da Lask. Nonostante non sia negli intenti di questo lavoro attraversare questo sentiero nella sua interezza, al fine di comprendere gli

---

<sup>100</sup> Ivi, p. 179.

<sup>101</sup> Per un’analisi dell’influenza che la filosofia hegeliana ha avuto sul giovane Lukács si veda I. Fehér, *L’interpretazione della filosofia classica tedesca in Storia e coscienza di classe*, in “Discorsi. Ricerche di storia della filosofia”, ix, 1989/I, pp. 41-60.

<sup>102</sup> G. Lukács, *Estetica di Heidelberg. Primi scritti sull’estetica (1912-1918)*, trad. it. di L. Coeta, Sugar Editore, Milano, 1971, p. 55.

<sup>103</sup> Ivi, p. 214.

<sup>104</sup> Cfr. G. Lukács, *Emil Lask*, cit., p. 179, nota 9.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> G. Gambaro, *Emil Lask e le matrici neokantiane dell’empirismo trascendentale*, cit., p. 45.

approdi ultimi dell'analisi lukácsiana riguardante le due sfere espressive sopra delineate, si rende necessario ripercorrerne alcuni punti chiave.

Il primo libro di Lask contiene già in nuce gli elementi fondamentali di quella svolta verso la concretizzazione della filosofia della validità che Lukács gli attribuirà nello scritto commemorativo del 1918. L'opera su Fichte ruota attorno al rapporto tra filosofia trascendentale e dimensione storica, delineato attraverso una disamina dei presupposti logici sottesi alla filosofia della storia dei massimi esponenti dell'idealismo tedesco: in particolare Kant, Hegel e Fichte. Come già accennato, è proprio la collocazione assegnata a quest'ultimo a risultare fondamentale all'interno dell'argomentazione laskiana: Fichte rappresenta infatti l'anello di congiunzione, o meglio il punto di intersezione «nell'opposizione tra il razionalismo kantiano e quello hegeliano».<sup>107</sup> Considerata alla luce della nuova fase inaugurata dalla *Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre* del 1797, la filosofia fichtiana si configura per Lask come il tentativo di dare al trascendentale kantiano una dimensione concreta.

L'elemento fondamentale di questa svolta è da rintracciarsi nel riconoscimento dell'abisso che separa *Form* e *Inhalt* e nella frattura dell'*Ichbegriffe* che questo riconoscimento comporta, nella scomposizione dell'egoità in due parti tra loro scisse – l'io “in quanto pura forma” e l'io “in quanto idea”. Il dualismo che allora si delinea finisce per conferire alla componente della realtà empirica e dunque alla *Sinnlichkeit* un ruolo essenziale nel processo conoscitivo, una centralità che indica già, come è stato notato, «un movimento di pensiero che nel tempo avrebbe condotto all'elaborazione di una traiettoria speculativa a tutti gli effetti dissonante rispetto al modello idealistico-trascendentale».<sup>108</sup> È dunque a partire dall'*empiristische Tendenz* che caratterizza la svolta fichtiana del 1797 che emerge l'irriducibilità della realtà empirica al pensiero, la sua eccedenza rispetto ad esso, l'inammissibilità dell'equazione *Sein = Denken*.

La ricostruzione lukácsiana condotta nel *Necrologio* individua proprio a quest'altezza, ossia nel riconoscimento a partire da Fichte «dell'inderivabilità del materiale»,<sup>109</sup> il momento originario della costruzione logico-sistematica di Lask, dell'«ulteriore passo in avanti»<sup>110</sup> compiuto dalla sua filosofia. In breve, il fatto che le forme teoretiche non siano in grado di aggiungere nulla di nuovo al materiale, ma possano soltanto «prestargli ciò che già posseggono»,<sup>111</sup> oltre a implicare l'irriducibilità delle due componenti, lascia intravedere l'impossibilità di individuare nelle forme

---

<sup>107</sup> Ivi, p. 43.

<sup>108</sup> Ivi., p. 103.

<sup>109</sup> G. Lukács, *Emil Lask*, cit., p. 179.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

<sup>111</sup> *Ibidem*.



stesse il principio della loro differenziazione. Nella prospettiva laskiana, afferma dunque Lukács, le forme non rinviano dialetticamente l'una all'altra, ma piuttosto «esse rinviano al materiale: ciò che non è logico si insinua in modo determinante nella loro disposizione, fornendole così dell'unico principio di differenziazione».<sup>112</sup> La prima fondamentale conseguenza di ciò, evidentemente, è l'esclusione definitiva dell'ipotesi secondo cui in una logica puramente formale possa rintracciarsi «il fenomeno originale di ciò che è teoretico».<sup>113</sup> La sovranità esplicitamente assegnata da Lask alla sfera logica nelle prime righe dell'introduzione a *Die Logik der Philosophie und die Kategorienlehre*, opera pubblicata nel 1911, è dunque la sovranità di una logica che, come puntualmente rilevato da Lukács, «è divenuta realmente *transcendentale*»,<sup>114</sup> che non ha più a che fare con semplici relazioni tra verità, ma piuttosto con relazioni tra verità e oggetti.

La seconda conseguenza determinata dall'inderivabilità delle forme teoretiche l'una dall'altra è invece la riduzione della centralità della relazione tra ogni forma e le altre, del loro nesso sistematico, che diviene ora un aspetto secondario. «La frantumazione del cosmo di tutto l'esperibile e di tutto lo scibile in “sfere” diverse, autonome e provviste di leggi proprie, dalle quali ogni sistema tenta di derivare il reciproco rapporto, sarebbe, per questa concezione, un fenomeno originario, ultimo, assoluto e puramente nderivabile».<sup>115</sup> Attraverso la prospettiva laskiana, dunque, si scorge chiaramente come in principio stiano soltanto le nderivabili differenziazioni del materiale e le sfere eterogenee fondate a partire da tali differenziazioni. Il nesso sistematico che intercorre tra di esse, infatti, non è ancora scorgibile a quest'altezza, poiché può apparire solo alla fine, come un «esito conclusivo, o forse semplicemente un postulato, un'idea in senso kantiano».<sup>116</sup> Proprio a partire da questa considerazione, scrive Lukács, è possibile rintracciare «una giustificazione metodologica e teoretico strutturale»<sup>117</sup> del sistema di Lask – che neppure lui ha in realtà mai esplicitato né sviluppato –, il quale si lascia alle spalle il procedimento dialettico di tipo hegeliano, volgendosi piuttosto in direzione del «procedimento rapsodico»<sup>118</sup> di Kant. Ciò che ne risulta non è tuttavia una totale rinuncia alla sistematizzazione filosofica, ma la creazione di un'architettura differente, di un «sistema asimmetrico e a più dimensioni».<sup>119</sup>

È interessante notare come nelle riflessioni sistematiche giovanili Lukács sembri muoversi in questa stessa direzione. L'organicità di questi scritti, in particolare di quelli redatti tra il 1916 e il

---

<sup>112</sup> Ivi, p. 180.

<sup>113</sup> Ivi, p. 176

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> Ivi, p. 180.

<sup>116</sup> Ivi, p. 181.

<sup>117</sup> Ivi, p. 180.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> Ivi, p. 181.

1918, è garantita dal fatto che essi sono stati presentati da Lukács come tesi per la libera docenza – il che è dimostrato da un giudizio di Rickert ritrovato negli archivi dell'Università di Heidelberg e riportato da György Márkus nelle note conclusive all'opera lukácsiana.<sup>120</sup> «Nei primi capitoli», scrive Rickert in questo manoscritto, «occupano largo spazio le disquisizioni metodologiche»; nel secondo, poi, «un ampio “schizzo” della fenomenologia dei comportamenti creatore e ricettivo». Nel terzo «può incominciare l'esposizione dei concetti estetici centrali, che inizia con la discussione del rapporto soggetto-oggetto».<sup>121</sup> La struttura qui delineata segue appunto quella dell'opera lukácsiana ricostruita postuma dai suoi allievi, consentendo dunque di ritenerla un'opera unitaria.

Le considerazioni per noi fondamentali sono però contenute nella seconda parte del commento di Rickert: «In seguito l'analisi non prosegue in modo sistematico come fino a questo punto, ma si interrompe con il problema della metafisica del bello. Non si capisce come si costruisca l'intero sistema».<sup>122</sup> Il giudizio rickertiano, in questo senso, può essere ricondotto al particolare procedimento rapsodico lukácsiano, a quella «organizzazione a spirale» che, come notato da alcuni interpreti, «riproduce la disposizione saggistica del giovane Lukács».<sup>123</sup> Senza soffermarci ulteriormente su questo punto, basti rilevare come, alla luce di quanto detto, risultino rintracciabili nella filosofia laskiana non soltanto le matrici dell'impalcatura concettuale alla base delle riflessioni estetiche del giovane Lukács, ma anche del procedimento metodologico ad esse soggiacente.

In conclusione, dunque, si rende necessario ricondurre i nodi essenziali della filosofia di Lask presi brevemente in esame al problema lukácsiano dell'espressione. Come abbiamo visto, Lukács presenta una netta scissione tra la modalità espressiva tipica della filosofia, puramente concettuale, e i contenuti di cui essa si occupa, rintracciabili solamente nell'esperienza vissuta. Tale frattura, alla luce di quanto detto, risulta la stessa che nell'analisi laskiana condotta nel suo primo libro veniva indicata come momento originario della svolta fichtiana del 1797. Se il comune riconoscimento dell'irriducibilità del *Material* alla *Form*, del carattere di *vacuità* dell'espressione puramente concettuale, delinea già a quest'altezza un'affinità tra le concezioni lukácsiane e la prospettiva di Lask, i risvolti che qui si stagliano da questo comune punto di partenza sono – e in realtà rimarranno – estremamente differenti. Nel contesto della *Prefazione a Cultura estetica* si rende infatti evidente come il problema del rapporto tra le due componenti eterogenee, formale e materiale, non costituisca il punto di partenza per la costruzione di una logica trascendentale, di una *Dottrina delle*

---

<sup>120</sup> Cfr. G. Márkus, *Nota conclusiva*, in G. Lukács, *Estetica di Heidelberg*, cit., pp.315-345.

<sup>121</sup> Ivi, p. 331.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> P. Pullega, *La Comprensione estetica del mondo. Saggio sul giovane Lukács*, Cappelli, Bologna, 1983, pp. 38-39. Sul rapporto tra saggio e sistema nel giovane Lukács si veda E. Matassi, *Il giovane Lukács. Saggio e sistema*, Guida, Napoli, 1979.

*categorie* – e non lo sarà neppure dopo l’incontro diretto con la filosofia laskiana avvenuto negli anni immediatamente successivi –, ma risulti invece affidato a quella che Lukács definisce «l’esperienza della visione»: «chi non possiede l’esperienza della visione», scrive infatti Lukács come già ricordato, «non potrà mai accedere alla filosofia». <sup>124</sup>

Potremmo definire la visione come la capacità di vedere, sentire, vivere come unità il molteplice, di affrontare il problema dell’esistenza e di fornirvi una risposta originale. Lo sguardo, in questo caso, non tenta di cogliere la totalità del mondo da una prospettiva universale e assoluta, divenendo così il principio di un’arte inconsapevole, ma vuole piuttosto «costruire un mondo», <sup>125</sup> assumere un punto di vista, un angolo visuale, sulla realtà. Ogni filosofo, considerato nella sua *singularità*, deve confrontarsi con una domanda preliminare, ha il compito di definire quali siano le questioni fondamentali dell’esistenza, e la sua risposta determinerà le modalità del suo filosofare, il suo stile di pensiero. Ciò non significa, ovviamente, che per ogni soggetto filosofante esista un punto di vista originale sul mondo: «Le *visioni* del mondo infinitamente individuali di questi pensatori solitari», scrive infatti Lukács, «hanno un carattere sovraindividuale e niente affatto solipsistico». <sup>126</sup> La prospettiva lukácsiana non scade in un mero anarchismo soggettivo, in un relativismo radicale, ma sembra invece postulare l’esistenza di un sostrato individuale *tipico*; sostrato che, come ora vedremo, è al centro della concezione simmeliana della filosofia.

Emerge dunque la seconda possibilità di superamento del monismo contenutistico e metodologico delle filosofie dell’essere, il sentiero che si apre con la «scoperta della pluralità di posizioni filosofiche» <sup>127</sup> contenuta nella prospettiva di Simmel e che sfocia nel suo stile saggistico assolutamente originale. È soltanto a partire da un confronto con il maestro berlinese, che ha rivestito un ruolo fondamentale nella formazione intellettuale del giovane Lukács, che affiorano le matrici delle concezioni del saggio e dell’espressione saggistica teorizzate nel *Brief* introduttivo a *L’anima e le forme*.

## 2. *Georg Simmel e le matrici del saggismo lukácsiano*

Nel 1904, stimolato dal fervente circolo intellettuale creatosi attorno alla compagnia teatrale “Thalia”, Lukács inizia a muovere i primi passi in direzione della filosofia. Tra le fondamentali

---

<sup>124</sup> G. Lukács, *Prefazione*, in Id., *Cultura estetica*, cit., p. 8.

<sup>125</sup> G. Lukács, *Epistolario 1902-1917*, cit., p. 191.

<sup>126</sup> G. Lukács, *Prefazione*, in Id., *Cultura estetica*, cit., p. 9.

<sup>127</sup> G. Lukács, *Georg Simmel*, cit., 168.

letture risalenti a quel «periodo di ampio studio»<sup>128</sup> vi è anche l'opera di Simmel, in particolare la *Philosophie des Geldes*, la cui influenza sulle riflessioni lukácsiane è resa esplicita non soltanto nell'ampio libro dedicato al *Dramma moderno*,<sup>129</sup> ma anche in alcuni scritti metodologici di grande rilevanza, come le *Osservazioni sulla teoria della storia letteraria*<sup>130</sup> e la recensione *Sull'essenza e il metodo della sociologia della cultura*.<sup>131</sup> L'impostazione soggiacente a tutti questi scritti è di chiara ispirazione simmeliana, deriva direttamente da quell'«estetica sociologica»<sup>132</sup> – o sociale –<sup>133</sup> teorizzata da Simmel in uno scritto programmatico del 1896 e applicata poi nella maggior parte dei suoi lavori: dagli studi pionieristici dedicati alla moda, all'architettura, alla socievolezza (*Geselligkeit*), fino alle riflessioni che ruotano attorno allo *stile di vita* moderno, delineate in particolare nell'ultimo capitolo della *Filosofia del denaro* e riassunte brillantemente nelle pagine del celebre saggio *La metropoli e la vita dello spirito*.

La formazione filosofica lukácsiana è fortemente influenzata da questo approccio assolutamente originale, recepito non soltanto attraverso lo studio approfondito dell'opera simmeliana iniziato nel 1904, ma soprattutto grazie a un confronto diretto con il maestro berlinese, del quale tra il 1906 e il 1910 Lukács seguì assiduamente i seminari – fatto che gli valse il privilegio di entrare a far parte di quella ristretta cerchia di allievi, tra i quali Ernst Bloch, Karl Mannheim e Béla Balázs, con cui Simmel intratteneva un saldo rapporto personale e intellettuale. Non è tuttavia tra le pieghe dell'estetica sociale che troviamo gli elementi determinanti ai fini della nostra indagine.<sup>134</sup> Per rintracciare le matrici del saggismo lukácsiano, infatti, è necessario indietreggiare di un passo e risalire alle radici di quest'approccio, alla particolare concezione simmeliana della filosofia da cui esso deriva. A questo scopo, risulta imprescindibile confrontarsi con i più importanti scritti metodologici di Simmel, in particolare con la lezione introduttiva e con il primo capitolo degli *Hauptprobleme der Philosophie*, dedicato specificatamente alla natura della filosofia.<sup>135</sup> Ma altrettanto imprescindibile si rivela il *Necrologio* che Lukács dedicò al maestro nel 1918, che rappresenta il più

<sup>128</sup> G. Lukács, *Pensiero vissuto*, cit., p. 36.

<sup>129</sup> Ivi, p. 43.

<sup>130</sup> G. Lukács, *Osservazioni sulla teoria della storia letteraria*, trad. it. di M. Stocco, in Id., *Sulla povertà di spirito*, cit., pp. 59-99.

<sup>131</sup> G. Lukács, *Sull'essenza e il metodo della sociologia della cultura*, in Id., *Sulla povertà di spirito*, cit., pp. 132-140.

<sup>132</sup> G. Simmel, *Estetica sociologica*, in Id., *Stile moderno*, cit., pp. 15-31.

<sup>133</sup> Cfr. B. Carnevali e A. Pinotti, *L'estetica sociale: Simmel ritrovato. Introduzione* in G. Simmel, *Stile moderno*, cit., pp. vii-xxxi, p. viii, nota 4. Gli autori sostengono qui che l'aggettivo *sociale* rispecchi meglio di *sociologico* l'ambizione del programma simmeliano.

<sup>134</sup> Per un approfondimento dell'influenza dell'approccio sociologico simmeliano sul giovane Lukács e per l'innovativa applicazione lukácsiana di tale metodo al campo della letteratura si veda C. Magerski, *Von der formalen Soziologie zur formalen Literatursoziologie: Georg Lukács*, in "Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur", Vol.46 (2), 2021, pp. 546-566.

<sup>135</sup> Per un'analisi dell'influenza della concezione filosofica di Simmel sul giovane Lukács (anche oltre le opere simmeliane qui citate) si veda G. Vaccaro, *Il tragico, l'etico, l'utopico. Studio sul giovane Lukács*, cit., pp. 21-37.

importante documento di confronto tra i due autori e che per questo motivo costituirà sempre il punto di partenza e il centro delle considerazioni contenute in questo paragrafo.

La situazione della filosofia con cui Simmel dovette confrontarsi, afferma Lukács in questo scritto, «era la più misera che si può immaginare», soffocata da «un'alta marea del più desolato materialismo e positivismo»<sup>136</sup> e da una rigida diffidenza nei confronti di ogni posizione che si allontanasse dal monismo formale, contenutistico e metodologico allora dominante. Perfino i primi bagliori del nascente neokantismo, nella loro «rigorosa accentuazione dell'Eternamente-aprioristico»,<sup>137</sup> sembravano dover portare inevitabilmente a una sistematizzazione filosofica diretta a commettere «violenza sulla pienezza della vita».<sup>138</sup> Nel pieno di quest'asfissiante aridità, il primo grande merito del pensiero simmeliano è stato quello di far emergere la pluralità delle possibili posizioni filosofiche, di opporsi con forza ad ogni genere di monismo. Sottolineando il carattere «soggettivo»<sup>139</sup> e «individuale»<sup>140</sup> della filosofia – attributi ambigui che andranno approfonditamente chiariti –, non soltanto Simmel si discosta totalmente dalle correnti positivistiche e da ogni formalismo logico, ma diviene, scrive Lukács, «il rappresentante più espressivo del pluralismo metodologico».<sup>141</sup>

La tendenza fondamentale della filosofia, scrive Simmel negli *Hauptprobleme*, è di procedere senza presupposto alcuno, o meglio di determinare da sé i propri presupposti e i propri intenti. È per questo motivo che il pensiero filosofico deve confrontarsi con un compito preliminare che tutti gli altri campi del sapere possono ignorare, vale a dire quello di autodefinirsi, di stabilire cosa esso sia. Ogni altra scienza possiede un fine conoscitivo generale, riconosciuto e accettato in linea di principio da tutti i suoi studiosi, anche se ognuno di loro andrà a occuparsi soltanto di uno degli innumerevoli compiti particolari in cui questo fine si scompone. In filosofia, al contrario, «ciascun pensatore originale determina non soltanto ciò ch'egli vuole rispondere, ma anche ciò ch'egli vuole domandare», anzi ciò che «deve domandare per conformarsi al concetto della filosofia»<sup>142</sup> da lui stabilito. La spinosa questione che emerge evidentemente da una prospettiva di questo tipo, da quello che Simmel definisce il «carattere *personale* del pensiero filosofico»,<sup>143</sup> è come sia possibile

---

<sup>136</sup> G. Lukács, *Georg Simmel*, cit., 167.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> G. Simmel, *I problemi fondamentali della filosofia*, a cura di F. Andolfi, Laterza, Roma, 1996, p. 16.

<sup>140</sup> G. Simmel, *Sulla storia della filosofia. Da una lezione introduttiva*, in Id., *I problemi fondamentali della filosofia*, cit., pp. 131-135, p. 133.

<sup>141</sup> G. Lukács, *Georg Simmel*, cit., 168.

<sup>142</sup> G. Simmel, *I problemi fondamentali della filosofia*, cit., p. 7.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

continuare allora a definire con lo stesso nome impostazioni di pensiero tanto diverse, la cui portata sembra doversi circoscrivere alla singolarità dell'autore che pone il problema.

In realtà, il punto di contatto tra tutti gli scritti veramente filosofici non è da ricercarsi nelle domande che pongono o nelle risposte che forniscono, ma piuttosto nel modo di procedere di tutti i pensatori, accomunati dalla medesima «*Totalisierungsvermögen*»,<sup>144</sup> dalla stessa capacità di totalizzazione. Mentre nella prassi della vita comune l'uomo è sempre diretto verso qualcosa di singolare, in direzione di «particolarità che risvegliano i sensi, l'interesse, l'azione»,<sup>145</sup> in campo filosofico egli deve possedere «il senso per l'insieme delle cose e della vita», «la capacità di tradurre in concetti e nelle loro relazioni quest'interna intuizione o questo sentimento del tutto».<sup>146</sup> Non per questo uno scritto filosofico deve necessariamente occuparsi dell'intero, anzi l'opera simmeliana ci mostra più volte come sia preferibile concentrarsi su oggetti particolari, su «frammenti di realtà»<sup>147</sup> provenienti dalla vita comune, attraverso i quali il filosofo dovrebbe essere in grado di far trasparire almeno in parte la relazione di tutte le cose con la «totalità dell'essere».<sup>148</sup>

In questo senso, afferma Simmel, la filosofia può essere considerata «un temperamento visto attraverso un'immagine del mondo»,<sup>149</sup> l'affiorare del riflesso di una singolarità creatrice nelle pieghe di un'intuizione del tutto. A partire da tale definizione, ogni personalità singolare, ogni indole particolare sembrerebbe poter dare vita a un'originale immagine filosofica del mondo, a una personale prospettiva tra innumerevoli altre, il cui numero complessivo potenzialmente infinito verrebbe a coincidere con quello dei singoli pensatori. Tuttavia, precisa Simmel, «non soltanto non vi sono tante filosofie quanti uomini filosofanti, ma il numero dei motivi fondamentali della filosofia, veramente originali e capaci di determinare un'intuizione del mondo, è assai ristretto».<sup>150</sup> Attraverso i secoli essi tornano sempre nuovamente a presentarsi, a riproporsi sotto differenti spoglie, con sfumature e fattezze diverse, ampliati, ridotti o mescolati tra loro in modi mai visti prima. Ma il numero complessivo delle grandi idee sintetiche dell'esistente, in realtà, «aumenta solo con estrema lentezza».<sup>151</sup>

Nella prospettiva simmeliana, le due modalità principali di comprensione filosofica della totalità sono quelle indicate rispettivamente dalla mistica, in particolare nella sua declinazione eckhartiana, e dal criticismo di Kant. Per la prima la totalità contenutistica del mondo può essere concentrata

---

<sup>144</sup> Ivi, p. 9.

<sup>145</sup> Ivi, p. 8.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

<sup>148</sup> *Ibidem*.

<sup>149</sup> Ivi, p. 16.

<sup>150</sup> *Ibidem*.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

interamente in un punto, nell'unità dell'essere divino che attraversa tutte le cose conferendo loro la medesima natura, cui partecipa anche, anzi soprattutto, l'anima umana. «La piccola scintilla» che si trova nella sua interiorità più profonda, e che costituisce «lo spirito stesso dell'anima»,<sup>152</sup> consente all'uomo di assumere sul mondo il medesimo sguardo unificatore di Dio, di riconoscere in tutte le cose la propria stessa natura divina. In questo modo, si intreccia con esse e rende esplicito tale intreccio nello sviluppo filosofico del pensiero, che costituisce la «traduzione intellettuale»<sup>153</sup> del sentimento più profondo a cui l'uomo può pervenire: «che noi cioè raggiungiamo il fondo dell'universo se discendiamo nel fondo della nostra anima».<sup>154</sup>

In direzione opposta si dirige invece il motivo fondamentale della filosofia kantiana, che, scrive Simmel, «offre la possibilità di fondare la coscienza anticipata della totalità delle cose, nel sentimento che il filosofo prova di fronte all'universo».<sup>155</sup> Per Kant il *contenuto* del mondo non è afferrabile nella sua immediatezza, ma diviene comprensibile soltanto entro una molteplicità di forme, ognuna delle quali restituisce la realtà come unitaria. Queste forme – ed è questo ciò che a Simmel interessa sottolineare maggiormente – trovano la loro unità nello spirito umano, sono le funzioni che rendono possibile la conoscenza: «Lo spirito ha così una relazione alla totalità del mondo proprio perché questa totalità è il suo prodotto».<sup>156</sup>

Né la mistica né la filosofia kantiana sono tuttavia in grado di realizzare una comprensione adeguata della totalità del mondo, che in senso proprio «non è accessibile a nessuno».<sup>157</sup> Nonostante ciò, a prescindere dalle differenze abissali che intercorrono tra queste due posizioni, in esse emerge un analogo principio fondante dell'attitudine filosofica, che per la concezione simmeliana si rivela fondamentale: «In ambedue i casi lo spirito si apre al rapporto con l'assoluta totalità dell'esistente proprio per la sua assoluta centrale unità».<sup>158</sup> Il *Totalisierungsvermögen* che distingue ogni attività veramente filosofica è ricondotta sia dalla mistica che dalla filosofia kantiana ad un preciso punto centrale dello spirito umano, rispettivamente individuato nella scintilla dell'anima e nella coscienza trascendentale. Ciò che risulta fondamentale nelle due prospettive è che il sapere di sé stessi, sia esso mistico oppure critico, risulta decisivo per il sapere del mondo, il quale appare come tale, come mondo unitario, solamente se avvolto dai raggi dell'umana attività unificatrice.

---

<sup>152</sup> Ivi, p. 9.

<sup>153</sup> Ivi, p. 10.

<sup>154</sup> *Ibidem*.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> Ivi, p. 14.

<sup>157</sup> Ivi, p. 8.

<sup>158</sup> Ivi, p. 15.

Il fatto che le due modalità fondamentali di comprensione filosofica della totalità convergano su questo punto, ossia sull'individuazione del principio fondativo dell'attitudine filosofica, offre a Simmel la possibilità di chiarire in cosa consista la soggettività che egli aveva attribuito alla filosofia, in opposizione all'oggettività delle conoscenze esatte empiriche o matematiche. Più si fa ampio il campo di indagine di una determinata teoria, maggiori sono le possibilità che gli studiosi che di essa si occupano individuino differenti combinazioni essenziali tra gli elementi che ne fanno parte. Nel caso della filosofia, considerata appunto come immagine filosofica del mondo, questo campo di indagine si fa tanto ampio che «la necessità di reagire in un modo uguale per tutti gli individui si avvicina al valore limite zero».<sup>159</sup> Mentre le conoscenze risultanti dalle scienze empiriche o matematiche derivano dalla considerazione di un numero di elementi relativamente circoscritto e mantengono perciò per i rispettivi studiosi un certo grado di oggettività, le teorie filosofiche rinunciano a tale oggettività nel tentativo di abbracciare la totalità dell'essente – tentativo che, nella prospettiva simmeliana, è inevitabilmente destinato alla *parzialità*, ma lascia scorgere l'individualità del soggetto filosofante. L'immagine della totalità, osserva Simmel a questo riguardo, rispetta la singolarità del suo creatore molto di più di quanto faccia l'immagine oggettiva di un dato particolare.

La concezione simmeliana della filosofia appena delineata, che si preoccupa in primo luogo di mettere l'accento sul suo carattere individuale e soggettivo, è stata spesso accusata di relativismo. I termini utilizzati da Simmel, se considerati in maniera approssimativa, possono in effetti risultare piuttosto ambigui, rischiando di dare adito a fraintendimenti. Eppure, se inseriti nel contesto complessivo della sua argomentazione, risultano assolutamente chiari e radicalmente distanti da qualsiasi tendenza relativistica. Come Lukács sottolinea lucidamente nel necrologio dedicato al maestro, infatti, «relativismo significa il dubbio circa la validità incondizionata delle singole possibili posizioni», mentre Simmel «si attiene saldamente all'assolutezza di ogni singola posizione, [...] soltanto non crede che esista al mondo una qualche presa di posizione che abbracci realmente la totalità della vita».<sup>160</sup> Proseguendo nell'argomentazione contenuta nel primo capitolo degli *Hauptprobleme* si chiarisce in effetti ulteriormente la distanza che separa il soggettivismo simmeliano da qualsiasi forma di relativismo.<sup>161</sup>

Il carattere individuale della filosofia, scrive infatti Simmel, «non può in nessun caso significare né un arbitrio, né un riflesso delle oscillazioni dell'umore soggettivo, né la singolarità delle vicende

---

<sup>159</sup> Ivi, p. 16.

<sup>160</sup> G. Lukács, *Georg Simmel*, cit., p. 168.

<sup>161</sup> Per un approfondimento del tema del relativismo tra Lukács e Simmel si veda D.A. Lòpez, *The Absolute and the Relative in Lukács and Simmel*, in "Zagreber Germanistische Beiträge", Vol.29 (1), 2020, pp. 79-102.



psichiche individuali». <sup>162</sup> Come già osservato, non soltanto non vi sono tante teorie filosofiche quanti soggetti filosofanti, ma i motivi fondamentali attorno a cui esse ruotano rimangono attraverso i secoli un numero relativamente esiguo. Il soggettivismo, dunque, non può essere ricondotto né alla sfera personale del pensatore, che costituisce «quell'elemento generale che il filosofo ha in comune con infiniti altri», <sup>163</sup> né tantomeno alla sua sfera psicologica. Escluse queste ipotesi si potrebbe allora supporre di rintracciare l'elemento determinante per la formazione di una teoria filosofica «nella concatenazione logica, nel sapere positivo e nei suoi metodi», <sup>164</sup> in uno stile di pensiero che si sviluppi in modo universalmente dimostrativo e logicamente obiettivo. Anche in questo caso, sostiene tuttavia Simmel, si ha a che fare con elementi determinati da una specifica temperie culturale, quella positivista ad esempio, che rischiano di far apparire assimilabili opere di pensatori estremamente differenti tra loro, immagini del mondo totalmente divergenti.

Vi deve essere nell'uomo un «terzo», <sup>165</sup> che non coincida né con l'originalità e l'incomparabilità dell'individuo né con il pensiero logico-dimostrativo, rintracciabile soltanto in un particolare strato dell'individualità qui definito come lo strato della «spiritualità *tipica*». <sup>166</sup> Il concetto di *tipo*, infatti, né si riduce «alla singolare, reale individualità», a quell'ambito di pensieri puramente personali o psicologici, né rappresenta «un'oggettività al di là dell'uomo e della sua vita». <sup>167</sup> Le grandi opere filosofiche, offrendo concezioni originali e individuali del mondo e della vita, rappresentano al contempo lo svolgimento di un pensiero a cui partecipano anche altri, come se in esse parlasse «un'universalità umana». <sup>168</sup>

Per questo motivo, continua poi Simmel, il concetto filosofico di verità differisce enormemente da quello delle altre scienze. Mentre queste ultime tentano di riflettere l'oggettività delle cose, e si pone perciò il problema della corrispondenza a un oggetto, per la filosofia, che intende rappresentare «i *tipi* della spiritualità umana», <sup>169</sup> la questione decisiva diventa se l'opera di un determinato filosofo costituisca «l'*espressione* adeguata per l'essere del filosofo stesso, per il *tipo* d'umanità in lui vivente». <sup>170</sup> Dal punto di vista delle scienze positive e degli individui in generale, le teorie di alcuni pensatori potranno allora apparire totalmente errate in relazione agli oggetti a cui si riferiscono, ma è proprio tale erroneità che svela con maggior chiarezza «l'altra verità», quella

---

<sup>162</sup> G. Simmel, *I problemi fondamentali della filosofia*, cit., p. 16.

<sup>163</sup> Ivi, p. 17.

<sup>164</sup> *Ibidem*.

<sup>165</sup> *Ibidem*.

<sup>166</sup> *Ibidem*.

<sup>167</sup> *Ibidem*.

<sup>168</sup> Ivi, p. 18.

<sup>169</sup> *Ibidem*.

<sup>170</sup> Ivi, p. 19.

filosofica, «relativa al tipo spirituale ch'essa porta con sé». <sup>171</sup> Il concetto stesso di verità, precisa Simmel – e comprendiamo qui le radici delle osservazioni che Lukács aveva fatto sul termine “risultato” nella *Prefazione a Cultura estetica* –, non è forse il più adatto da utilizzare nei riguardi della filosofia, poiché qui ciò che decide è «il carattere del pensiero in sé e per sé», <sup>172</sup> vale a dire la sua aderenza non agli oggetti di cui tratta, ma all'atteggiamento personale di fronte al mondo che lo ha prodotto: «Esso ha, in quanto *essere*, il suo proprio valore, corrispondentemente al significato della direzione e costituzione spirituale che in lui immediatamente si esprime, e all'efficacia persuasiva, alla profondità ed elevatezza di tale espressione». <sup>173</sup>

Il fatto che le singole teorie filosofiche siano essenzialmente manifestazione di atteggiamenti soggettivi verso la realtà, sia pure tipici, implica una loro inevitabile *unilateralità*. Soltanto uno spirito divino, infatti, avrebbe la forza di cogliere la totalità come un'unità rendendo giustizia in modo equilibrato a ogni lato della realtà e a ogni possibile concezione. Questa considerazione, che costituisce l'approdo conclusivo dell'argomentazione simmeliana condotta nel primo capitolo degli *Hauptprobleme*, si rivelerà per noi fondamentale, poiché sta alla base, come vedremo, della distanza del saggismo lukácsiano rispetto a quello simmeliano, del carattere di assoluta novità di quest'ultimo.

È dunque a partire dalla concezione della filosofia appena delineata che può essere compreso l'originale stile di pensiero di Simmel. Il primo compito di un filosofo, come abbiamo visto, deve essere quello di definire la natura dell'attività che andrà a svolgere, ed è proprio a partire da tale definizione che si configurano le caratteristiche del suo filosofare, tanto sul versante contenutistico quanto su quello stilistico-espressivo. Nel caso di Simmel, le considerazioni fin qui ripercorse si riflettono in primo luogo negli scritti da lui dedicati a grandi personalità artistiche e filosofiche del passato: come ad esempio nelle *Sedici lezioni berlinesi* sulla filosofia kantiana, o nei saggi comparativi dedicati, tra gli altri, a *Schopenhauer e Nietzsche*, a *Kant e Goethe* e a *Nietzsche e Kant*.

Il modo in cui Simmel intende Goethe e Kant, Michelangelo, Rembrandt e Rodin – scrive Lukács nel *Necrologio* – non è né quello dello storico, che le inserisce in una continuità di sviluppo temporale o le considera come figure di una determinata epoca, né quello del sistematico che smembra la loro opera separata da ogni temporalità nella sua normatività

---

<sup>171</sup> *Ibidem*.

<sup>172</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>173</sup> *Ibidem*.

aprioristica, bensì quello del filosofo della storia per il quale ognuna di queste figure è contemporaneamente qualcosa di unico – irripetibile – e una categoria aprioristica.<sup>174</sup>

Nella *Prefazione a Schopenhauer e Nietzsche*, ad esempio, Simmel afferma che non è nei suoi intenti la presentazione della filosofia dei due autori presi in esame, ma piuttosto lo sviluppo di una riflessione sulla loro filosofia. Riportare in maniera obiettiva il pensiero di un determinato autore nella sua interezza risulta infatti impossibile: «È necessario selezionare dalla totalità delle parole di un filosofo quelle capaci di formare un contesto di pensiero coerente, uniforme e significativo», un'operazione comparabile alla creazione di un «ritratto artistico».<sup>175</sup> Ma è già dal sottotitolo del saggio dedicato a Kant e Goethe, *Sulla storia della moderna concezione del mondo*, che possono in effetti essere intuite le caratteristiche essenziali dell'approccio simmeliano, che ricerca all'interno di sistemi teorici, nell'immagine del mondo in essi contenuta, l'espressione di determinati tipi di anima umana.

È dunque nell'originale sguardo storico-filosofico assunto da Simmel nella considerazione di queste personalità che si riflette in maniera diretta la sua concezione della filosofia. Eppure, non è in questi saggi comparativi che vediamo delinearsi il particolare tentativo simmeliano di dare vita a un'immagine del mondo, bensì negli scritti, anch'essi saggistici, in cui viene indagata filosoficamente la sfera del quotidiano. Simmel, infatti, è il primo pensatore a conferire dignità filosofica agli oggetti di uso comune, alle minuscole interazioni attraverso le quali viene continuamente filato e disfatto il tessuto della vita umana: la cornice, l'ansa del vaso, il ponte e la porta, la moda, le rovine, le Alpi e il paesaggio sono solo alcuni dei temi da lui indagati. Proprio per questo motivo, Adorno ammette in uno scritto del 1965 intitolato *Manico, brocca e prima esperienza* che Simmel fu il primo «a far fare alla filosofia quel ritorno agli oggetti concreti che rimase canonico per chiunque non si sentisse a suo agio nell'acciottolio della critica della conoscenza o della storia dello spirito».<sup>176</sup> O ancora, nel saggio del 1958 *Weisen des «Vielleicht» bei Simmel*, Bloch riconosce come il maestro berlinese fosse in grado di penetrare filosoficamente «oggetti che nella filosofia scolastica di quel tempo erano del tutto senza patria. [...] Giù fino all'ansa del vaso, indietro fino alla rovina, su fino alle Alpi».<sup>177</sup> Ma già Lukács, nel *Necrologio* del 1918, aveva sottolineato questo aspetto innovativo della prospettiva simmeliana, affermando che la sua originalità era da

---

<sup>174</sup> G. Lukács, *Georg Simmel*, cit., p. 170.

<sup>175</sup> G. Simmel, *Vorrede*, in Id., *Schopenhauer und Nietzsche. Ein Vortragszyklus*, Duncker & Humblot, Leipzig, 1907, pp. vii-ix, p. viii.

<sup>176</sup> T.W. Adorno, *Manico, brocca e prima esperienza*, in A. Pinotti (a cura di), *La questione della brocca*, Mimesis, Milano, 2007, pp. 87-96, p. 89.

<sup>177</sup> E. Bloch, *Weisen des «Vielleicht» bei Simmel*, in Id., *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1969, pp. 57-60, p. 59.

rintracciarsi nella capacità «di vedere con tanta forza il più piccolo e inessenziale fenomeno della vita quotidiana *sub specie philosophiae*».<sup>178</sup>

In questo senso, notano alcuni interpreti,<sup>179</sup> si può affermare che Simmel, nonostante la differenza abissale che lo separa dall'approccio fenomenologico husserliano, condivide con esso il motto programmatico: «Tornare alle cose stesse».<sup>180</sup> Questa “svolta verso il concreto”, lungi dal rappresentare un'ingenua «compiacenza per la propria sensibilità»,<sup>181</sup> si fonda piuttosto sul preciso atteggiamento intellettuale proprio di quella che Simmel, nella fondamentale introduzione a una delle sue raccolte di saggi più celebri, definisce «*philosophische Kultur*».<sup>182</sup> Una tale cultura «non consiste nella conoscenza di sistemi metafisici o nella professione di singole teorie, ma in un atteggiamento intellettuale che attraversa ogni esistenza, [...] disponendosi nelle più svariate gradazioni di profondità e congiungendosi ai fatti più diversi».<sup>183</sup> È in questo modo, continua Simmel, che la filosofia diviene «più fedele e arrendevole ai sintomi delle cose stesse».<sup>184</sup> Il fatto che l'approccio simmeliano si allineasse interamente all'atteggiamento della cultura filosofica è confermato in maniera esemplare da un episodio biografico ricordato nelle memorie di Friedrich Meinecke, collega all'Università di Strasburgo: «Quando egli venne, gli offrii da sedere; ma egli rimase in piedi e cominciò a tirar fuori dalla manica una filosofia della sedia e dell'offrire da sedere».<sup>185</sup> Qualsiasi cosa, piccola o banale che fosse, avrebbe potuto per Simmel divenire il centro di profonde riflessioni filosofiche.

Numerosi critici hanno frainteso l'approccio simmeliano, ritenendo che a dirigere la sua attività filosofica fosse un puro gusto personale, riproponendo a quest'altezza l'accusa di relativismo.<sup>186</sup> Tuttavia, un'interpretazione di questo tipo nasce evidentemente da una decontestualizzazione dei saggi nati sul terreno della cultura filosofica, dalla mancata considerazione del principio cardine alla base del *modus operandi* di chi li ha scritti. Nel momento in cui si prendono in considerazione le premesse soggiacenti alla prospettiva simmeliana, infatti, cade ogni accusa di relativismo, il quale piuttosto deve allora essere riformulato nei termini di un *relazionismo*. Il concetto di *Wechselwirkung*, di azione reciproca, è uno dei pochi termini filosofici elaborati rigorosamente da Simmel, la cui importanza fondamentale risiede non soltanto nel ruolo direttivo che esso ricopre nei confronti

---

<sup>178</sup> G. Lukács, *Georg Simmel*, cit., p. 165.

<sup>179</sup> B. Carnevali e A. Pinotti, *L'estetica sociale: Simmel ritrovato*, cit., p. xx.

<sup>180</sup> *Ibidem*.

<sup>181</sup> G. Lukács, *Georg Simmel*, cit., p. 168.

<sup>182</sup> G. Simmel, *Saggi di cultura filosofica*, trad. it. di M. Monaldi, Ugo Guanda editore, Milano, 1993, p. 10.

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>185</sup> F. Meinecke, *Esperienze 1862-1919*, a cura di F. Tessitore, Guida, Napoli, 1971, p. 236.

<sup>186</sup> Cfr. F. Andolfi, *Introduzione*, in G. Simmel, *I problemi fondamentali della filosofia*, cit., pp. v-xxix, pp. xiv-xviii.

della sua attività intellettuale, ma soprattutto nel fatto che conferisce alla sua opera un aspetto unitario e coerente. «La dissoluzione relativistica delle cose in relazioni e processi»,<sup>187</sup> citata nel primo capitolo della *Filosofia del denaro*, non consente una considerazione arbitraria degli oggetti, ma piuttosto li libera dal loro terribile isolamento e li immette in un flusso dinamico di possibili rapporti di interdipendenza, che soltanto uno sguardo filosofico sarà capace di far emergere. Non un anarchismo soggettivo, ma piuttosto la scoperta di «un nuovo concetto di punto fermo».<sup>188</sup>

Il relazionismo di Simmel, dunque, produce un effetto *dialettico* sull'interpretazione della realtà, contrario a ogni ipostatizzazione positivista, rispettoso nei confronti della pienezza e della fluidità dinamica della vita. Al contrario della dialettica hegeliana, tuttavia, la versione simmeliana non si sviluppa attraverso uno schema triadico, ma dualistico, che mette in rapporto concetti tra loro opposti. Si pensi ad esempio al già citato saggio intitolato *Ponte e porta*, nel quale vengono contrapposti il concetto di *collegamento* e quello di *separazione*, o a quello dedicato allo *Stile germanico e stile classico-romanico*, che già dal titolo presenta l'opposizione attorno a cui ruota. Tutti questi dualismi trovano delle temporanee conciliazioni, dei compromessi, proprio attraverso il movimento dialettico della *Wechselwirkung*, nella considerazione del particolare oggetto quotidiano come luogo d'incontro-scontro tra le due parti.

L'immagine filosofica del mondo scaturita da questo approccio dialettico si configura allora come il tentativo di muovere in direzione di una *Totalität* che, pur concepita come irraggiungibile, risulta essere il momento fondamentale di una tensione inesauribile. La consapevolezza simmeliana dell'abisso che separa l'uomo dalla totalità dell'esistenza, dunque, non esige una rinuncia alla *Totalität*, ma piuttosto fa emergere una *Sehnsucht* nel soggetto filosofante, motore del compito infinito che egli si assume. Con gli strumenti del microscopio, allora, Simmel si occupa di scandagliare ogni oggetto quotidiano, tentando ogni volta di scovarne le intrinseche relazioni con gli altri. La dialettica dualistica simmeliana, in questo senso, fa della dinamicità l'elemento essenziale, vitale, la sua unica vera meta. Si potrebbe dunque affermare – trasponendo qui, come suggerito da alcuni interpreti, una distinzione di cui si è servito Ernst Cassirer – che al cuore della filosofia di Simmel non troviamo uno “spirito di sistema” paragonabile a quello hegeliano, ma piuttosto uno “spirito sistematico”, che si occupa di volta in volta di mettere in evidenza la relazione tra una singola parte con un'altra soltanto.<sup>189</sup>

---

<sup>187</sup> G. Simmel, *Filosofia del denaro*, a cura di A. Cavallo e L. Perucchi, Utet, Torino, 1984, p. 178.

<sup>188</sup> G. Simmel, *Anfang einer unvollendeten Selbstdarstellung*, in *Buch des Dankes an Georg Simmel* (1958), a cura di K. Gassen e M. Landmann, Duncker & Humblot, Berlin, 1993, p. 9.

<sup>189</sup> Cfr. B. Carnevali e A. Pinotti, *L'estetica sociale: Simmel ritrovato*, cit., xiv.

È proprio a partire dalle caratteristiche originali dello spirito sistematico simmeliano che nasce il suo particolare stile espressivo, che si rivela l'unico coerente con le premesse teoriche appena delineate. Le considerazioni fondamentali per comprendere questo rapporto le troviamo in uno scritto del 1908, intitolato significativamente *Il problema dello stile*, il quale offre una duplice chiave di lettura, tanto estetico-sociale quanto metodologica. Se letto in quest'ultimo senso, emergono al suo interno gli elementi fondativi dell'espressione saggistica simmeliana. Il problema dello stile si configura in un primo momento nell'opposizione apparentemente irriducibile tra l'elemento stilistico e quello individuale, che si presentano come due posizioni opposte nello spettro delle possibilità artistiche. Lo stile cela infatti dietro di sé l'unicità del soggetto creatore e dell'opera, riportando quest'ultima al contesto storico-sociale in cui è nata e accomunandola a tutte le altre opere nate nel medesimo ambiente. Si presenta però un'eccezione, vale a dire il caso delle grandi personalità artistiche: «Non è forse vero», scrive Simmel, «che parliamo dello stile di Botticelli, di Michelangelo, di Goethe e di Beethoven?».<sup>190</sup> La differenza fondamentale è che mentre queste personalità monumentali *sono* uno stile, forgiato a partire da loro stessi il carattere di *novità* e *originalità* delle loro creazioni, tutti gli altri, che in qualche modo vivono sempre nella condizione di epigoni, *hanno* uno stile, si adeguano semplicemente a quello della propria epoca.

Il momento storico *contemporaneo* – e arriviamo dunque all'elemento decisivo di questo saggio simmeliano –, segnato da una crisi profondissima, perde qualsiasi punto di riferimento stilistico, abbandona i costumi e lascia dietro di sé le rovine della tradizione, chiamando perciò ogni individuo ad assumersi l'onere della ricerca di uno stile. Tanto l'artista quanto il filosofo, dunque, devono avere il coraggio di non *avere* uno stile, di non piegarsi alle leggi imposte dall'esterno, che in quest'epoca hanno ormai rivelato la loro fallacia, ma di *essere* uno stile: «di creare e dover rispettare la propria stessa esemplarità».<sup>191</sup> In questo senso, da un punto di vista strettamente stilistico, il saggismo simmeliano trova già nel momento storico di crisi la sua origine. La teorizzazione lukácsiana contenuta nel *Brief* introduttivo a *L'anima e le forme*, come vedremo, porterà fino in fondo questo motivo iniziale, dando vita a una concezione del saggio come vera e propria *forma della crisi*. La svolta stilistica operata dalla filosofia simmeliana avrà in effetti un'influenza fondamentale non soltanto sull'opera giovanile di Lukács, ma su un intero stile di pensiero fiorito nel corso del '900. Proprio per questo, Walter Benjamin affermerà che «la filosofia di Georg Simmel delinea già il passaggio da una rigida filosofia cattedratica a una filosofia di stampo letterario o saggistico».<sup>192</sup>

---

<sup>190</sup> G. Simmel, *Il problema dello stile*, in Id., *Stile moderno*, cit., pp. 107-117, p. 108.

<sup>191</sup> B. Carnevali e A. Pinotti, *L'estetica sociale: Simmel ritrovato*, cit., p. xiii.

<sup>192</sup> W. Benjamin, *Gli ebrei nella cultura tedesca*, trad. it. di G. Carchia, in *Opere complete di Walter Benjamin*, cit., vol. III (*Scritti 1928-1929*), pp. 423-434, p. 428.

Il carattere innovativo della transizione stilistica inaugurata da Simmel non fu tuttavia compreso dai suoi colleghi del tempo e gli valse numerose critiche da parte di tutto l'ambiente accademico tedesco. Testimonianza di ciò la troviamo in un importante manoscritto del 1915 di Max Weber, ammiratore e al contempo critico attento dell'opera simmeliana. Il testo weberiano non soltanto costituisce un fondamentale documento di confronto tra i due intellettuali, ma al suo interno sono anche brillantemente riassunte le caratteristiche centrali dello "stile Simmel". La scrittura simmeliana, afferma Weber, «suscita non di rado sentimenti di estraneità e quasi sempre di scarsa congenialità»,<sup>193</sup> a causa della sua fragilità sul versante scientifico, della mancanza cioè di argomentazioni logico-dimostrative. Eppure, continua poi, bisogna ammettere che essa sia «semplicemente brillante», «produce effetti estrinseci inimitabili», al cui confronto gli scritti "scientifici" di altri studiosi assumono «uno strano connotato di limitatezza e povertà».<sup>194</sup> A questo giudizio weberiano si allinea quello di Bloch, il quale ricorda come la filosofia di Simmel sembrasse una «filosofia per adulti» rispetto agli «esercizi seminariali»<sup>195</sup> di molti altri docenti del tempo.

La caratteristica fondamentale che muove lo stile espressivo simmeliano, sottolinea lucidamente Weber, è la «procedura analogica».<sup>196</sup> Mentre lo specialista tratta di problemi concreti, relativi alla «fattualità» degli oggetti considerati, e lo fa attraverso gli strumenti della logica dimostrativa, «Simmel concentra la sua attenzione sul "senso" che possiamo (o crediamo di poter) percepire nel fenomeno».<sup>197</sup> In altre parole, il procedimento simmeliano scombina la logica positivista, non soltanto collegando oggetti e fenomeni che appaiono assolutamente eterogenei tra loro, ma soprattutto privando della sua importanza il momento dell'esplicazione causale, sostituito da una ricerca di sensatezza non forzatamente scientifica. I problemi con i quali la filosofia simmeliana si confronta, dunque, sono sempre affrontati «in senso analogico»,<sup>198</sup> e questo modo di procedere non è ingiustificato, ma trova una sua legittimazione proprio all'altezza del suo principio cardine, la *Wechselwirkung*.

L'analogismo indispensabile allo stile saggistico di Simmel si rivela dunque perfettamente congeniale al suo relazionismo dialettico. Esso lascia infatti intravedere le reciproche interazioni tra i dualismi che di volta in volta vengono presi in considerazione, spogliandoli così della loro assoluta indipendenza ed eterogeneità, senza tuttavia fare ricorso a unilaterali spiegazioni deterministiche.

---

<sup>193</sup> M. Weber, *Georg Simmel come sociologo e teorico dell'arte monetaria*, in "Studi di sociologia", XXXVI (1998), n. 2, pp. 99-105, p. 99.

<sup>194</sup> *Ibidem*.

<sup>195</sup> E. Bloch, *Weisen des «Vielleicht» bei Simmel*, cit., p. 59.

<sup>196</sup> M. Weber, *Georg Simmel come sociologo e teorico dell'arte monetaria*, cit., p. 101.

<sup>197</sup> *Ibidem*.

<sup>198</sup> *Ibidem*.

Come osservato da Siegfried Kracauer, che vede in Simmel «una capacità inesauribile di dimostrare l'esistenza di analogie»,<sup>199</sup> il procedimento analogico non esclude da sé il principio causale, ma lo trasforma in una reciprocità circolare. A differenza delle similitudini, che possono essere soltanto «belle o brutte», l'analogia è «giusta o falsa»: «per quanto l'analogia possa essere sorprendente o arguta», scrive infatti Kracauer, «la sua esistenza dipende dal fatto che oggettivamente si dimostri vera».<sup>200</sup> Mentre la similitudine tenta di restituire l'essenza di una cosa attraverso un'immagine, l'analogia si preoccupa dunque di far emergere le *Wechselwirkungen* che legano i fenomeni tra loro, sposta la dimostrazione, se così può ancora definirsi, su un piano diverso.<sup>201</sup>

Il saggio simmeliano, fondato sul carattere fluido del procedimento analogico, si libera dunque dalla rigidità della logica dimostrativa, non segue regole argomentative definitivamente codificate, configurandosi piuttosto come un genere libero e variabile a cavallo tra diversi generi. Esso, in questo modo, può adattarsi di volta in volta all'oggetto di cui si occupa, scandagliandolo e sondandolo da ogni suo lato,<sup>202</sup> aderendo così alle sue particolari esigenze. Lo stile saggistico, dunque, coincide con lo stile di pensiero di Simmel, vi si sposa perfettamente: non soltanto è in grado per mezzo di analogie di esprimere al massimo grado la *Wechselwirkung* che lega tra loro i fenomeni, ma è al contempo capace di aderire a questi fenomeni, di adattarsi alle loro specifiche esigenze, affermandosi così come lo stile rappresentativo dell'originale svolta verso il concreto simmeliano, di una posizione che sia più fedele e arrendevole ai sintomi delle cose stesse.

Il «pathos»<sup>203</sup> che caratterizza il filosofare di Simmel, l'assunzione felice del compito infinito delineato dal suo saggismo, pur nella distanza dalla costruzione trascendentale laskiana, è diretto verso il medesimo obiettivo: tornare a toccare la vita, rispettandone l'infinita «ricchezza e policromia, la pienezza e polifonia».<sup>204</sup> Si potrebbe affermare, in maniera estremamente sintetica, che questo ritorno alla vita trova però, nelle due prospettive, una collocazione diversa, anzi opposta, poiché rappresenta da un lato il coronamento del trascendentalismo di Lask, mentre dall'altro il punto d'origine del saggismo simmeliano. Simmel, scrive infatti Lukács, «possiede in misura eminente questo altissimo dono del filosofo»,<sup>205</sup> il dono di vedere, sentire e vivere l'unità nel

---

<sup>199</sup> S. Kracauer, *Georg Simmel*, in Id., *La massa come ornamento*, trad. it. di M. Pappalardo e F. Maione, Prismi, Napoli, 1982, pp. 37-67, p. 46.

<sup>200</sup> Ivi, pp. 47-48.

<sup>201</sup> Per uno studio approfondito sull'analogismo come procedimento filosofico si veda E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Quodlibet, Macerata, 2004.

<sup>202</sup> Si noti come Simmel faccia spesso riferimento alle immagini del sondare e dello scandagliare per spiegare la particolarità del suo metodo conoscitivo. Si veda a questo riguardo G. Simmel, *Estetica sociologica*, cit., pp. 15-31.

<sup>203</sup> G. Lukács, *Georg Simmel*, cit., p. 168.

<sup>204</sup> Ivi, p. 166.

<sup>205</sup> Ivi, p. 165.



molteplice, di considerare ogni singolo oggetto *sub specie philosophiae* rintracciando le interazioni dialettiche che lo legano agli altri. Egli, in altre parole, possiede una capacità estremamente sviluppata di entrare in contatto con l'*esperienza della visione*, quell'esperienza che in *Cultura estetica* Lukács aveva indicato come il fondamentale punto di incontro tra il concetto e la vita, il requisito necessario per comprendere realmente uno scritto filosofico. La vita è per Simmel il principio da cui mai allontanarsi, il *campo da gioco* per dare libero sfogo al suo infinito pathos filosofico.

Lo sguardo simmeliano scopre così «diversi campi particolari là dove l'ottusità di altri ha visto un'unità indivisa»,<sup>206</sup> supera ogni monismo contenutistico e, adattando di volta in volta il proprio saggismo alle peculiarità dell'oggetto di cui si occupa, diviene realmente «il rappresentante più espressivo del pluralismo metodologico».<sup>207</sup> Tuttavia, scrive Lukács, il limite di Simmel è proprio quello di «arrestarsi alla fissazione dei singoli aspetti»,<sup>208</sup> di assumersi un compito inevitabilmente infinito, escludendo così ogni possibile completezza. L'originalità stilistica simmeliana contiene perciò al contempo la fertilità del suo pensiero e le sue linee di demarcazione, «la sua grandezza e i suoi limiti»,<sup>209</sup> indicando una strada che poi si proibisce di intraprendere fino in fondo. Da qui, la celebre definizione lukácsiana: «Simmel è il più grande *Übergangsphilosoph* della nostra epoca, [...] egli è il vero filosofo dell'impressionismo».<sup>210</sup> La sua filosofia, così come il suo saggismo, ha carattere *transitorio*, getta dei semi ma non può assistere alla stagione della fioritura, è il primo e imprescindibile momento di uno stile di pensiero che avrà tanta fortuna nel corso del '900.

«Simmel», scrive ancora Lukács, «è un Monet della filosofia, al quale finora non è seguito alcun Cézanne»,<sup>211</sup> poiché i suoi saggi sfociano in un impressionismo privo di struttura e fondamenta, così rivolto verso le cose da abbandonarsi a esse senza alcuna mediazione. La forma saggistica simmeliana, in altre parole, non è ancora realmente *forma*, ma piuttosto, nell'infinita ricerca dei fili della *Wechselwirkung*, rimane sempre «un labirinto».<sup>212</sup> Il saggismo simmeliano, conclude Lukács, ottiene perciò «l'apparenza del gioco»,<sup>213</sup> rinuncia a delineare una sfera autonoma e in sé coerente, abbandonando la possibilità che possa darsi una *Totalität* di tipo saggistico. Sono proprio questi i punti fondamentali che l'originale teoria lukácsiana si occuperà di affrontare.

I primi passi mossi in questa direzione possono essere ricavati a partire da un confronto tra le righe iniziali delle più celebri raccolte dei due autori: la già citata *Introduzione* simmeliana ai *Saggi di*

---

<sup>206</sup> Ivi, p. 168.

<sup>207</sup> *Ibidem*.

<sup>208</sup> *Ibidem*.

<sup>209</sup> Ivi, p. 166.

<sup>210</sup> *Ibidem*.

<sup>211</sup> Ivi, p. 167.

<sup>212</sup> Ivi, p. 169.

<sup>213</sup> *Ibidem*.

*Cultura filosofica* e il *Brief* lukácsiano. «Quando si presenta una raccolta di saggi che, come i seguenti, non possiedono la benché minima unità di contenuto», scrive Simmel, «l'intimo diritto a fare una cosa simile può solo risiedere in un'intenzione complessiva che si estende a ogni molteplicità contenutistica, [...] in una concezione della filosofia».<sup>214</sup> Il problema dell'unità saggistica è, nella prospettiva simmeliana, affrontabile soltanto a partire dai tratti essenziali dell'atteggiamento intellettuale tipico della *philosophische Kultur* che abbiamo sopra delineato. Ciò significa – ed è proprio a quest'altezza che si svolge il superamento lukácsiano – che il saggio non può per Simmel trovare in sé stesso una propria giustificazione, ma deve rivolgersi necessariamente alla filosofia. Per Lukács, al contrario, è essenziale fare un passo ulteriore, fornire un fondamento allo stile saggistico, una struttura che possa sorreggerlo.

Ho davanti a me i saggi destinati a questo libro, e mi chiedo se siano pubblicabili, se possano cioè questi lavori dar vita a un'*unità nuova*, a un libro. Per ora infatti non ci interessa sapere cosa possono offrire questi saggi in quanto studi di storia letteraria, ma soltanto se in essi c'è qualcosa che possa farli diventare una forma nuova, autonoma, e se questo principio è comune a ognuno di essi. Che cos'è questa unità – ammesso che esista?<sup>215</sup>

È con questa domanda fondamentale che si apre la teoria del saggio lukácsiano, che si configura come il *tentativo* di creare una sfera *autonoma*, distante dalla filosofia, dalla scienza e dall'arte, e al contempo intrecciata con tutte e tre. Lukács intende dunque dar vita a una forma saggistica che non soltanto sia in grado di raggiungere l'autonomia, ma anche una *Totalität* che si accordi con le sue premesse. Emergono così le questioni fondamentali con cui dovremo confrontarci ora.

In conclusione alla presente ricognizione nella filosofia simmeliana, invece, vogliamo citare le ultime righe dell'*Introduzione* ai *Saggi di cultura filosofica*, che sembrano riassumere l'eredità che essa ha lasciato ai pensatori del '900, primo fra tutti a Lukács. «In una favola, un contadino in punto di morte dice ai suoi figli che nel suo campo è sepolto un tesoro. Essi allora si mettono a scavare in lungo e in largo senza trovarlo. L'anno successivo la terra così lavorata li ricompensa però con un raccolto tre volte maggiore».<sup>216</sup> I lasciti di Simmel vengono qui perfettamente esemplificati: forse tra le righe dei suoi saggi non si nasconde alcun tesoro, alcuna verità assoluta, ma la loro ricchezza

---

<sup>214</sup> G. Simmel, *Saggi di cultura filosofica*, cit., p. 7.

<sup>215</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 15.

<sup>216</sup> G. Simmel, *Saggi di cultura filosofica*, cit., p. 11.

è indiscutibile e coincide con la ricchezza della vita: «Come Saul, il quale era partito per trovare le asine del padre e trovò un regno».<sup>217</sup>

### 3. Il saggio lukácsiano come forma della crisi

La lettera intitolata *Essenza e forma del saggio*, che costituisce la fondamentale introduzione metodologica a *L'anima e le forme*, fu scritta da Lukács nell'ottobre del 1910 a Firenze e indirizzata a Leo Popper, il più grande amico della sua giovinezza, la cui vita tormentata, costantemente segnata dalla malattia, sarà stroncata esattamente un anno dopo, nell'ottobre del 1911, in un sanatorio di Görbersdorf. Mentre le ultime pagine del *Diario lukácsiano*, risalenti proprio ai giorni successivi al lutto, testimoniano la profondità del rapporto che li legava, è leggendo il necrologio a lui dedicato, pubblicato il 18 dicembre del 1911 sul giornale *Pester Lloyd*, che si possono intuire i motivi per cui proprio Leo Popper rappresentasse il destinatario ideale della lettera sul saggio. «La forma è il pensiero di Leo Popper. [...] Nel suo mondo è la forma che lega, separa e redime. Nessuno meglio di lui ha saputo indicare l'abisso tra *Leben* e *Werk*, tra *Welt* e *Form*, tra *Schaffenden*, *Gestaltung*, *Gestalt* e *Aufnehmer*».<sup>218</sup> I concetti chiave qui richiamati, così come le questioni fondamentali che essi delineano, sono precisamente gli stessi attorno a cui ruotano tutti i saggi lukácsiani contenuti ne *L'anima e le forme*, costituendo perciò lo sfondo comune che fa di questa raccolta un'opera unitaria: «il problema della forma e della vita».<sup>219</sup> La profonda influenza esercitata da Popper sulla sua opera giovanile, tanto nei riguardi degli scritti teorici di Heidelberg quanto per quelli saggistici, è in effetti più volte sottolineata da Lukács stesso.

Nelle ultime pagine del capitolo della *Filosofia dell'arte* intitolato *L'arte come "espressione" e le forme di comunicazione della realtà vissuta*, Lukács ammette che il grande merito di aver riconosciuto la «modalità fondamentale dell'arte» lì presa in esame, vale a dire la datità dell'opera come fatto fondamentale per l'estetica e le varie sfaccettature del suo rapporto con l'individuo, va attribuito proprio a Leo Popper, «benché la sua breve vita tormentata dalla malattia non gli abbia consentito di portare avanti questo pensiero nel suo stile tipico, altamente artistico e insieme squisitamente saggistico».<sup>220</sup> Ma questi meriti Lukács li aveva già espressi direttamente all'amico negli anni

---

<sup>217</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 29.

<sup>218</sup> G. Lukács, *Leo Popper*, in "Pester Lloyd", 18 dicembre 1911, pp. 5-6, p. 5. Per l'italiano si veda G. Lukács, *Leo Popper*, trad. it. di X. Gabor, in Id., *Sulla povertà di spirito*, cit., pp. 123-124, p. 123.

<sup>219</sup> G. Lukács, *Epistolario 1902-1917*, cit., p. 160.

<sup>220</sup> G. Lukács, *Filosofia dell'arte*, cit., p. 45.

precedenti, arrivando ad affermare di essere «un suo allievo», di non fare altro che avanzare «più coraggiosamente»<sup>221</sup> lungo il sentiero da lui tracciato.

Nel *Brief* lukácsiano troviamo poi un importante passaggio che si rivolge direttamente a Popper e alla sua opera. «Una volta tu hai postulato, riferendoti a tutto ciò cui viene data una forma, la grande esigenza che nell'opera d'arte tutto sia plasmato con un solo materiale, che ogni sua parte sia ordinata secondo un criterio particolare percepibile da un solo punto».<sup>222</sup> Definita in questi termini, l'attività formatrice si dimostra non soltanto capace di svincolare l'opera d'arte dall'intenzionalità del soggetto creatore, restituendo piuttosto la «volontà tecnica» e la «legge del materiale» come «i tramiti metasoggettivi»<sup>223</sup> di una creazione indipendente, ma si rivela soprattutto il nucleo fondamentale a partire dal quale le forme si differenziano l'una dall'altra, ognuna conquistando una propria autonomia. La «pasta universale»<sup>224</sup> a cui Popper fa riferimento nel saggio dedicato al pittore olandese Pieter Bruegel – richiamato direttamente da Lukács in un'importante lettera indirizzata all'amico –<sup>225</sup> esprime al contempo l'eterogeneità delle cose e la loro unità, costituendo il materiale originario, univoco e omogeneo attraverso cui l'artista «dà forma al mondo».<sup>226</sup> Ogni forma autonoma possiede una particolare “pasta universale”, una propria modalità di mantenere l'equilibrio tra la molteplicità delle cose e l'unità a cui esse tendono nell'opera d'arte, «di articolare con fantasia la massa di materia uniforme».<sup>227</sup>

Per chiarire meglio la posizione popperiana, Lukács fa quindi riferimento a un episodio particolare vissuto con l'amico durante un viaggio a Parigi.<sup>228</sup> Di fronte ad alcuni affreschi «fortemente stilizzati»<sup>229</sup> di Pierre Puvis de Chavannes, dipinti nel mezzo di alcune colonne, Popper gli aveva spiegato che le figure umane in essi rappresentate, all'apparenza rigide come marionette, fossero in realtà dipinte con immensa maestria, inserite nell'equilibrio complessivo della composizione: dotate di appena un po' più di vita per mantenere l'unità decorativa con le colonne, «e tuttavia quel tanto di più perché nascesse l'illusione della vita».<sup>230</sup> Partendo da questa considerazione popperiana, dunque, Lukács può affermare che «ciò che è vitale per una forma

---

<sup>221</sup> G. Lukács, *Epistolario 1902-1917*, cit., p. 191.

<sup>222</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 21.

<sup>223</sup> G. Lukács, *Filosofia dell'arte*, cit., p. 45.

<sup>224</sup> L. Popper, *Pieter Bruegel il Vecchio*, in Id., *Scritti di estetica*, cit., pp. 57-64, p. 58.

<sup>225</sup> G. Lukács, *Epistolario 1902-1917*, cit., p. 189.

<sup>226</sup> L. Popper, *Pieter Bruegel il Vecchio*, cit., 59.

<sup>227</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 21.

<sup>228</sup> Cfr. G. Lukács, *Epistolario 1902-1917*, cit., p. 103.

<sup>229</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 21.

<sup>230</sup> Ivi, 22.

d'arte, è morto nelle le altre». <sup>231</sup> Il compito che il *Brief* si propone è proprio quello di individuare l'equilibrio tipico della forma saggistica. <sup>232</sup>

Come in tutti gli altri saggi che compongono *L'anima e le forme*, anche qui è dunque rintracciabile una rigorosa corrispondenza tra il "pretesto" e l'ipotesi teorica formulata. Nel precedente capitolo abbiamo sostenuto che la personalità "mitizzata" di Irma Seidler rappresentasse l'elemento *vitale* attorno a cui ruotano tutti questi saggi, colei che ha permesso a Lukács di «collegare alla vita di ogni giorno i suoi interrogativi». <sup>233</sup> Alla luce di quanto appena osservato, possiamo ora aggiungere che il pensiero di Leo Popper costituisce invece l'elemento *concettuale* a partire dal quale si dispiega l'opera lukácsiana, non tanto nelle sue declinazioni particolari, quanto piuttosto nei confronti del principio teorico ad essa soggiacente. «La condizione che precede questo mondo di forma è la terribile crisi della vita», <sup>234</sup> che si manifesta in primo luogo nella sua insanabile scissione con l'opera, nella distanza abissale che la divide dalla forma stessa. Questa crisi – ed è questo al contempo il punto di partenza e il punto d'arrivo di questo paragrafo – costituisce il fondamento del saggismo lukácsiano, il momento storico-esistenziale che permette la configurazione di una nuova forma-saggio, autonoma proprio perché espressione della crisi stessa. <sup>235</sup>

Nonostante abbia accompagnato la filosofia fin dai suoi esordi, scrive Lukács, il saggio «non ha percorso fino in fondo il cammino dell'autonomia». <sup>236</sup> I primi passi compiuti da Platone, il «più grande saggista che sia mai esistito», <sup>237</sup> sono e saranno sempre inarrivabili. Egli ha potuto porre le sue domande direttamente alla vita, senza alcuna mediazione artistico-letteraria, poiché «l'uomo con la sua essenza e il suo destino viveva a contatto diretto con lui e questa essenza e questo destino avevano valore paradigmatico per la sua forma». <sup>238</sup> Quest'uomo era Socrate, la cui vita era sempre immersa negli interrogativi fondamentali della vita stessa: le sue azioni erano *gesti*, «espressioni vitali», <sup>239</sup> e il suo dire «era un vero dire», <sup>240</sup> mai banale *conversazione*. La vita di Socrate è paradigmatica per la forma saggistica, poiché in essa «vibra la *Sehnsucht* più remota, più profonda, ma piena di

---

<sup>231</sup> Ivi, p. 21.

<sup>232</sup> Per un approfondimento delle problematiche centrali del *Brief* connesse alle concezioni estetiche giovanili di Lukács si veda A. Lenarda, *Il concetto di forma nel primo Lukács*, in "Archivio di Storia della Cultura", 2007, Vol. 20, p.111-153.

<sup>233</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 31.

<sup>234</sup> G. Lukács, *Leo Popper*, cit., p. 123.

<sup>235</sup> Per un'analisi del ruolo che il concetto di crisi gioca all'interno de *L'anima e le forme* e più in generale all'interno dell'estetica giovanile lukácsiana si veda A.S. Gilbert, *Young Georg Lukács as a Crisis Thinker. Subjectivism and the Problem of Form*, in "Zagreber Germanistische Beiträge", Vol.29 (1), 2020, pp. 15-37.

<sup>236</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 30.

<sup>237</sup> Ivi, p. 31.

<sup>238</sup> *Ibidem*.

<sup>239</sup> Ivi, p. 55.

<sup>240</sup> G. Lukács, *Epistolario 1902-1917*, cit., p. 63.

acerrime conteste». <sup>241</sup> Pur avendo osservato da vicino ogni momento costitutivo di questa *Sehnsucht*, Platone non se ne è mai lasciato catturare, poiché in nessun caso l'ha resa l'elemento essenziale dei suoi saggi. Per lo stesso motivo, forse, per cui aveva bruciato le tragedie scritte in gioventù. Ogni saggio platonico porta fino in fondo gli interrogativi fondamentali della vita – che cosa essa sia, in che modo sia meglio condurla –, ma nel momento decisivo, nell'attimo fatale in cui si sarebbe dovuta intravedere finalmente una risposta, tutto si ferma bruscamente, interviene all'improvviso una realtà esterna che nulla ha a che fare con le domande indagate. Ma è proprio questa la risposta più profonda che poteva darsi.

Alla vita di Socrate, interamente pervasa dalla *Sehnsucht*, Platone non dedica una tragedia, come avrebbe voluto lo spirito greco a lui contemporaneo, ma dei saggi in forma di dialogo. «L'esistenza tragica viene legittimata soltanto dalla fine», scrive Lukács prefigurando in parte quello che sarà lo sviluppo de *L'anima e le forme*, «soltanto la fine le conferisce intenzionalità, significato e forma, ma è proprio la fine che in ogni dialogo è sempre arbitraria e *ironica*». <sup>242</sup> Proprio in questa interruzione ironica è da ricercare l'essenza dei saggi platonici. Non lasciando che la vita di Socrate venisse sigillata dalla forma tragica, Platone ha formulato «il pensiero più profondamente antigreco»: «la priorità della prospettiva intellettuale, dell'idea, sul sentimento». <sup>243</sup> Questo pensiero, che si rivelerà fondamentale per la definizione lukácsiana del saggio, trova la sua massima esemplificazione nelle ultime pagine del *Simposio*: «Socrate li costringeva ad ammettere che è proprio dello stesso uomo saper comporre tragedie e commedie, e chi è il poeta tragico per arte è anche poeta comico». <sup>244</sup> Il tragico e il comico dipendono totalmente dalla prospettiva prescelta, dalla forma attraverso la quale si osserva la vita di un uomo, la sua anima. Il saggismo platonico, dunque, ha raggiunto vette insuperabili, ma non ha potuto configurarsi come una forma autonoma, o meglio, non si presentava allora la necessità di una sua autonomia. Lo stile saggistico aveva una semplice funzione ancillare nei confronti della filosofia, era unicamente «un mezzo espressivo ironico» <sup>245</sup> attraverso il quale affrontare gli interrogativi fondamentali della vita.

Se si getta uno sguardo alla storia della filosofia, è possibile individuare numerosi tentativi di avvicinare le altezze del saggio platonico, tra i quali i più riusciti, sostiene Lukács, sono «gli scritti dei mistici, i saggi di Montaigne, i fogli immaginari e le novelle di Kierkegaard». <sup>246</sup> Se poi si guarda più attentamente, affiorano al loro fianco dei saggi di un genere completamente diverso, i cui autori

---

<sup>241</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 31.

<sup>242</sup> Ivi, p. 32.

<sup>243</sup> Ivi, p. 33.

<sup>244</sup> Platone, *Simposio*, a cura di G. Reale, Mondadori, Milano, 2001, p. 155.

<sup>245</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 33.

<sup>246</sup> Ivi, p. 18.

discorrono esclusivamente di quadri e di poesie, tentando di afferrare in essi una qualche verità stilistica o contenutistica. L'impostazione dei loro scritti può essere definita come «una scienza dell'arte»,<sup>247</sup> che si configura nei termini di un'indagine volta a riportare fedelmente le tecniche e i materiali centrali delle opere prese di volta in volta in esame. Questi saggisti «non incontrarono mai nessun Socrate»,<sup>248</sup> non sono stati capaci di riconnettere i propri interrogativi alla vita. Tuttavia, il loro approccio non va respinto per intero, poiché la ricerca di un qualche genere di verità, l'aderenza all'oggetto di cui si parla, come vedremo a breve, deve costituire il punto di partenza di ogni vero saggista. Certo è che anche in questo caso il saggio non raggiunge l'autonomia, ma è sottoposto interamente a un approccio di tipo scientifico. Portando all'estremo la ricerca della verità, l'aderenza all'oggetto artistico, gli scritti di questi saggisti finiscono per assomigliare a «conversazioni conviviali di uomini incolti e volgari».<sup>249</sup>

È soltanto nell'epoca a lui contemporanea, a partire dalla profondissima crisi che stava dilaniando ogni ambito della vita e della cultura europea, che Lukács intravede la *possibilità* del costituirsi di un'autonomia saggistica.<sup>250</sup> Con il crollo improvviso di ogni certezza, infatti, a cadere sono anche tutti i valori essenziali che rivestivano di senso i saggi appena descritti. «Il saggio moderno», scrive Lukács, «ha perduto lo sfondo esistenziale, che dava energia a Platone e ai mistici, e non ha più il dono della fede ingenua nel valore del libro e in ciò che c'è da dire su di esso».<sup>251</sup> In un primo momento, a una lettura distratta, anch'esso sembra trattare di quadri, di libri e di personalità storico-artistiche, ma da tutti questi elementi «si allontana rapidamente»,<sup>252</sup> poiché essi non rappresentano altro che «un pretesto»,<sup>253</sup> un “trampolino di lancio” per esprimere un particolare *Erlebnis* che nessun altro stile sarebbe capace di comunicare: «l'esperienza intellettuale, concettuale, come esperienza sentimentale, come realtà diretta, come principio esistenziale spontaneo».<sup>254</sup> Così, il saggio moderno si trova di fronte a un bivio: può decidere di svanire, accompagnando gli altri campi del sapere nella loro caduta, oppure incamminarsi a passi decisi lungo il sentiero dell'autonomia, nel tentativo di costruirsi un proprio orizzonte di senso. Il momento storico di crisi, analogamente a quanto visto nel precedente capitolo nel caso della fiaba, costituisce dunque un'occasione unica per la forma saggistica, la possibilità di muoversi in direzione

---

<sup>247</sup> Ivi, p. 17.

<sup>248</sup> Ivi, p. 33

<sup>249</sup> *Ibidem*.

<sup>250</sup> Sulla categoria della “possibilità” nel giovane Lukács in relazione alle forme letterario-saggistiche si veda J. Qin, *Possibilities. On Lukács' Theory of Genres*, in “Zagreber Germanistische Beiträge”, Vol.29 (1), 2020, pp. 39-55.

<sup>251</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 34.

<sup>252</sup> *Ibidem*.

<sup>253</sup> Ivi, 33.

<sup>254</sup> Ivi, p. 22.

di quello che non è da considerarsi come uno snaturamento, ma piuttosto un *rinnovamento*. Il saggio si è fatto più problematico e, nonostante ciò, non arrende a tale problematicità, ma la radicalizza al massimo, così da poter acquisire un'autonomia mai prima raggiunta: «Ora il saggista deve rientrare in se stesso e ritrovare se stesso e costruire qualcosa di suo con materiale proprio».<sup>255</sup> Il primo passo da muovere in questa direzione, passo che Simmel non aveva compiuto, si configura allora come il processo *autocritico* del saggista, compito che ne *L'anima e le forme* è affidato proprio al *Brief*.

Il merito fondamentale di Lukács, alla luce di quanto detto, è quello di aver espresso per primo la necessità di una definizione della forma saggistica. L'eredità lukácsiana, in questo senso, attraversa tutto il corso del '900 e influenza enormemente i massimi saggisti successivi, i quali si sono tutti impegnati in questa stessa direzione. Basti pensare, ad esempio, allo scritto di Adorno intitolato *Il saggio come forma*,<sup>256</sup> o al paragrafo di Benjamin intitolato *La teoria primo-romantica della conoscenza dell'arte*,<sup>257</sup> o ancora alle riflessioni *Sul saggio* di Robert Musil.<sup>258</sup> Le domande fondamentali attorno a cui ruotano tutti questi scritti sono le medesime: che cos'è il saggio? Come si esprime in modo appropriato? Quali sono «i mezzi e la traccia»<sup>259</sup> di questa espressione? Tutte domande che troviamo per la prima volta nelle pagine introduttive de *L'anima e le forme*. Le risposte lukácsiane, alle quali tenteremo di arrivare, sono raggiunte attraverso un serrato confronto della forma saggistica con la scienza, la poesia e la filosofia («il sistema»)<sup>260</sup>. Ognuno di questi campi fornisce infatti un'unità di misura del saggio, rivelando al contempo elementi comuni e divergenti, delineando così i contorni della sua autonomia.

La forma saggistica non crea da sé i propri contenuti, ma al contrario «parla sempre di qualcosa che è già formato o almeno di qualcosa che è già esistito una volta».<sup>261</sup> La novità in esso espressa non riguarda dunque i motivi attorno a cui ruota, ma il modo attraverso cui questi motivi sono trattati, o meglio, organizzati in un nuovo ordine. Proprio per questo, per il fatto cioè che il saggio «non plasma qualcosa di nuovo dall'informe», il primo compito che il saggista deve assumersi è di aderire a ciò di cui sta trattando, di «trovare un'espressione adeguata per la sua essenza».<sup>262</sup> In questo senso, la forma saggistica «deve essere anche scienza»,<sup>263</sup> poiché in essa, come in un trattato

---

<sup>255</sup> Ivi, 34.

<sup>256</sup> T.W. Adorno, *Il saggio come forma*, in Id., *Note per la letteratura*, trad. it. di A. Frioli et al, Einaudi, Torino, 2012, pp. 3-22.

<sup>257</sup> W. Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, trad. it. di C. Colaiacomo, in *Opere complete di Walter Benjamin*, cit., vol. I (*Scritti 1906-1922*), pp. 353-449, pp. 399-408.

<sup>258</sup> R. Musil, *Sul Saggio, frammento inedito*, in "Alfabeta", n. 47, aprile 1983.

<sup>259</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 16.

<sup>260</sup> Ivi, p. 37.

<sup>261</sup> Ivi, p. 27.

<sup>262</sup> *Ibidem*.

<sup>263</sup> Ivi, p. 30.



scientifico, si dispiega una lotta per la verità. Il problema del saggio, afferma Lukács recuperando alcune suggestioni simmeliane,<sup>264</sup> è «pressoché lo stesso del ritratto».<sup>265</sup> Di fronte a un quadro che rappresenta un paesaggio naturale non sorge mai la domanda se le montagne, gli alberi, i fiumi siano realmente così come sono stati dipinti. Tutt'al più si potrà notare con che stile essi siano stati tratteggiati, o rimanere colpiti dai colori accesi utilizzati dal pittore. Trovandosi invece di fronte a un ritratto «sorge sempre, involontariamente, il problema della *somiglianza*».<sup>266</sup> Il medesimo rapporto che la paesaggistica intrattiene con il ritratto, come vedremo, la poesia lo intrattiene con il saggio. Nei colori e nelle pennellate che delineano quel particolare volto, il più delle volte sconosciuto e lontanissimo nel tempo, si vuole scorgere una vicinanza a colui che è stato dipinto. Nel suo sguardo pieno di colore si ricerca disperatamente una scintilla che consenta di affermare: «Qui è proprio lui!».<sup>267</sup> Il ritratto, dunque, si configura sempre come una lotta per la somiglianza, volta a restituire il più fedelmente possibile il soggetto rappresentato. Ma chi è veramente questo soggetto? Perché la somiglianza può essere intravista da chiunque e non soltanto da chi ha direttamente conosciuto la figura dipinta nel quadro?

Nel saggio troviamo la medesima battaglia, una lotta per la verità, ma anche in questo caso sorge spontanea la domanda: che genere di verità si sta ricercando? Certamente non quella dell'oggetto artistico o del personaggio storico di cui si parla, dai quali, come detto, il saggista si allontana immediatamente. Piuttosto, quella che si persegue è la verità «che qualcuno ha creduto di intuire in un uomo, in un'epoca, in una forma».<sup>268</sup> Una verità, dunque, estremamente differente rispetto a quella scientifica, assimilabile piuttosto in una certa misura a quella che Simmel assegnava alla filosofia. È tuttavia necessaria una precisazione: mentre le grandi teorie filosofiche, nella prospettiva simmeliana, presentavano una particolare immagine del mondo, il saggio si assume invece un compito apparentemente più modesto, ossia quello di configurare l'immagine di una personalità artistica o di un'epoca storica, cingendole in una forma. Inoltre, l'analisi lukácsiana sottolinea come il fondamento di questa immagine non debba essere ricercato in un particolare strato dell'individualità, quello che Simmel aveva chiamato lo strato della spiritualità tipica, ma è piuttosto determinato dal contesto storico-sociale in cui opera il saggista: «Ogni epoca», afferma infatti Lukács, «ha bisogno di altri Greci, di un altro Medioevo e di un altro Rinascimento».<sup>269</sup>

---

<sup>264</sup> Non soltanto nella prefazione a *Schopenhauer und Nietzsche* Simmel instaura un'analogia tra il tema del ritratto e l'attività saggistica, ma dedica a questo tema anche un saggio specifico. Cfr. G. Simmel, *Il problema del ritratto*, in Id., *Stile moderno*, cit., pp. 173-183.

<sup>265</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 27.

<sup>266</sup> *Ibidem*.

<sup>267</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>268</sup> *Ibidem*.

<sup>269</sup> *Ivi*, p. 30.

A partire da questa considerazione la distanza che separa la verità saggistica da quella scientifica risulta evidente. Il progresso della scienza, infatti, è un processo infinito, un continuo succedersi di nuove scoperte che finiscono per invalidare le precedenti: l'opera scientifica «diventa superata ogniqualvolta si produce una prestazione migliore». <sup>270</sup> Così, ad esempio, la teoria eliocentrica smentisce quella geocentrica, la teoria della relatività einsteiniana supera la concezione newtoniana dello spazio e del tempo. La verità della scienza, in questo senso, si configura come un *aut aut*, risulta univoca e apparentemente oggettiva. Al contrario, scrive incisivamente Lukács, «cosa possono mutare Burckhardt e Pater, Rhode e Nietzsche all'efficacia dei sogni ellenici di Winckelmann?». <sup>271</sup> O ancora, se qualcuno scrivesse una nuova *Drammaturgia* «a sostegno di Corneille e contro Shakespeare», «come potrebbe sminuire il valore di quella di Lessing?». <sup>272</sup> La verità saggistica, esattamente all'opposto di quella scientifica, si configura allora come un *et et*, consente la compresenza di due analisi apparentemente divergenti di un medesimo oggetto.

Da un punto di vista esclusivamente contenutistico, che è il solo punto di vista che la scienza conosce, la verità del saggio corrisponde a quella «del mito», <sup>273</sup> alla credenza di un singolo, o meglio di un gruppo, destinata ogni volta a essere smentita e superata dall'emergere di nuove convinzioni mitiche. Ciò è in parte vero, poiché con le nuove epoche sopraggiungono anche nuovi sguardi sul passato, ma è necessario sottolineare che quello che le nuove convinzioni smentiscono, nel caso del saggio – a differenza di quanto avviene nel mito e nella scienza – non costituisce l'elemento essenziale. A quest'altezza possiamo dunque presentare la prima definizione diretta che Lukács dà del saggio: esso è «una forma d'arte», <sup>274</sup> poiché come nell'arte ciò che in esso ha valore è proprio l'elemento formale. «Nella scienza ci impressionano i contenuti, nell'arte le forme». <sup>275</sup> Proprio per questo motivo, due saggisti che trattino di una stessa opera o epoca non potranno mai confutarsi vicendevolmente, entrare in conflitto. Ognuno di loro, infatti, darà vita a una sua propria immagine formale, a qualcosa «di primo e di ultimo». <sup>276</sup> Giungiamo così a toccare il secondo termine di paragone dell'analisi lukácsiana, vale a dire il rapporto che il saggio intrattiene con l'attività artistica, e in particolare con la poesia. «Mentre è il destino che dà alla poesia il profilo, la forma, e nella poesia la forma appare sempre come destino, negli scritti dei saggisti la forma diventa destino, principio creatore di destini». <sup>277</sup> In primo luogo, dunque, si rende necessario indagare il differente

---

<sup>270</sup> Ivi, p. 118.

<sup>271</sup> Ivi, p. 17.

<sup>272</sup> *Ibidem*.

<sup>273</sup> Ivi, p. 29.

<sup>274</sup> Ivi, p. 16.

<sup>275</sup> Ivi, p. 17.

<sup>276</sup> Ivi, p. 18.

<sup>277</sup> Ivi, p. 23.

rapporto che il saggio e la poesia intrattengono con la forma e il destino. Nella poesia queste due dimensioni sono assolutamente coincidenti, il destino come «cosa tra le cose»<sup>278</sup> si presenta immediatamente con lineamenti formali. Per questo motivo il poeta può occuparsi direttamente della vita, che costituisce al contempo la sua materia originaria e la sua più autentica finalità. Il saggista, invece, «è colui che intravede nelle forme l'elemento fatale, è colui che prova l'esperienza più intensa di fronte a quel contenuto dell'anima che le forme, indirettamente e inconsapevolmente nascondono in se stesse».<sup>279</sup> Per il saggio, dunque, a costituire il destino è costituito dalle forme stesse, da un qualcosa che non è nel mezzo delle cose, ma che piuttosto si occupa di cingerne una parte, conferendo loro un ordine specifico, «una presa di posizione nei confronti della vita»:<sup>280</sup> il momento del destino corrisponde qui all'attimo «mistico»<sup>281</sup> nel quale le cose diventano forme, «si mescolano e si coagulano in una forma».<sup>282</sup>

Mentre la tragedia raggiunge il suo punto culminante nel finale, nel momento in cui eroe e destino si intrecciano in un'unità inscindibile, nell'attimo in cui, ad esempio, Edipo comprende di essere nulla più che il destino a lui assegnato, il saggio trova in principio il suo coronamento, nell'*Augenblick* in cui il saggista riesce a intravedere in un'anima la forma più adatta alle sue manifestazioni esistenziali. Nel primo caso, così come in ogni genere di poesia, il rapporto che si dispiega è quello tra *Seele* e *Leben*, nel secondo, ossia nel saggio, la relazione fondamentale diviene invece quella tra *Seele* e *Form*. L'opera del saggista si configura come la forma di una forma, sia quest'ultima presa in prestito da qualcosa di già formato, come ad esempio una scultura, un quadro, un libro, oppure ordinata a partire da un vissuto ancora da formare, come l'esistenza di una singolarità o le infinite dinamiche di una determinata epoca storica. Il saggio, dunque, pur volendo in ogni momento parlare della vita, non può farlo in maniera diretta, ma necessita sempre di una mediazione, deve porre una forma tra lei e sé. Numerosi lettori fraintendono gli scritti dei saggisti, credono che essi trattino esclusivamente di quadri e di libri, di personalità artistiche e di epoche storiche, com'era per la scienza dell'arte che abbiamo considerato. Essi non colgono la traccia fondamentale soggiacente a ogni frase, a ogni discorso lì condotto, vale a dire il tono particolare che attraversa tutti questi saggi, non tragico né tantomeno lirico, quanto piuttosto ironico. E non potrebbe essere altrimenti, perché i saggisti «parlano delle questioni fondamentali della vita, ma lo

---

<sup>278</sup> *Ibidem*.

<sup>279</sup> Ivi, p. 24.

<sup>280</sup> *Ibidem*.

<sup>281</sup> *Ibidem*.

<sup>282</sup> *Ibidem*.

fanno sempre come se si trattasse di quadri e di libri [...]; e senza parlare delle regioni più remote dello spirito ma semplicemente di una superficie bella e inutile». <sup>283</sup>

Quest'ironia, come notato da alcuni interpreti, oltre alle ascendenze platoniche già richiamate e a quelle romantiche – basti pensare al *Gespräch über die Poesie* di Friedrich Schlegel –, «richiama esplicitamente come fonte più diretta e trasparente Thomas Mann». <sup>284</sup> Nelle sue *Considerazioni di un impolitico* leggiamo infatti: «L'ironia è sempre un'ironia volta verso l'una e l'altra parte, qualcosa di mezzo, un né...né, un così...come, giusto la posizione in cui si sentiva Tonio Kröger, cioè qualcosa di ironico librato fra il mondo borghese e quello dell'arte». <sup>285</sup> Considerando che nel 1909, soltanto un anno prima della stesura del *Brief*, Lukács dedicava all'opera *Königliche Hobeit* un saggio intitolato *Il secondo romanzo di Thomas Mann*, nel quale l'attenzione centrale è dedicata proprio al tema dell'«ironia», <sup>286</sup> quest'ulteriore ascendenza può venir considerata al pari, se non anche più valida, delle altre due. Su questo punto, tuttavia, non possiamo soffermarci oltre.

Tornando invece alle considerazioni riguardanti il rapporto tra saggio e poesia, dobbiamo ora confrontarci con una domanda fondamentale: se la forma saggistica si differenzia a tal punto da quella poetica, così come da tutte le altre forme letterarie, cosa ha spinto Lukács a definirlo una forma d'arte? Per arrivare a una risposta soddisfacente è necessario riallacciarsi ad alcune delle questioni precedentemente trattate, in particolare al problema dell'espressione che, come abbiamo visto, è affrontato nel capitolo dell'*Estetica di Heidelberg* intitolato *L'arte come "espressione" e le forme di comunicazione della realtà vissuta*. Come già il titolo suggerisce, questo testo non ruota attorno alle sfere comunicative della logica concettuale e del linguaggio quotidiano di cui abbiamo parlato, che costituiscono comunque gli essenziali termini di paragone dell'argomentazione lukácsiana, ma si concentra sulla specificità dell'espressione artistica. Se è vero, come più volte ricordato, che le riflessioni contenute nel capitolo lukácsiano vogliono arrivare a dimostrare l'autonomia dell'opera, la sua irriducibilità a mezzo comunicativo, è altrettanto vero che la modalità espressiva dell'arte qui presa in esame si rivela per noi fondamentale, in quanto presenta le stesse caratteristiche assegnate da Lukács allo stile saggistico.

L'espressione artistica, considerata qui nella sua sola declinazione letteraria, possiede una caratteristica unica, inaccessibile tanto al linguaggio quotidiano quanto all'espressione puramente concettuale: la possibilità di caricare i segni, le parole che utilizza, di *spontaneità* e di *intensità*, elementi

---

<sup>283</sup> Ivi, p. 26.

<sup>284</sup> E. Matassi, *Il giovane Lukács. Saggio e sistema*, cit., p. 91.

<sup>285</sup> T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, a cura di M. Marianelli e M. Ingenmey, Adelphi, Milano, 1997, p. 109.

<sup>286</sup> G. Lukács, *Il secondo romanzo di Thomas Mann*, trad. it. di M. D'Alessandro, in Id., *Cultura estetica*, cit., pp.76-87, p. 78.

che esercitano sul lettore una certa «forza di *suggestione*».<sup>287</sup> Ciò non significa, precisa Lukács, che attraverso questo veicolo comunicativo possa realizzarsi una vera e propria comprensione intersoggettiva, ma semplicemente che i mezzi espressivi utilizzati dallo scrittore-artista, pregni di una «forza motorio-emozionale»<sup>288</sup> conferita loro dall'intensità del suo *Erlebnis*, sono capaci di suscitare in chi ne viene a contatto determinate esperienze di tipo puramente qualitativo. L'intensità dell'esperienza vissuta dal soggetto fruitore, infatti, non corrisponde a quella che ha messo in moto il movimento espressivo, all'*Erlebnis* originaria dell'autore, ma si carica piuttosto di una qualità *sui generis*. Anche in questo caso, così come avveniva in maniera diversa per il linguaggio quotidiano, il lettore si illude però di aver compreso perfettamente ciò che l'altro voleva comunicare, proiettando su di lui l'intensità della propria esperienza particolare, che assume così l'aspetto del *rivissuto*: «Quanto più intenso è questo rivivere», scrive Lukács, «in modo tanto più spontaneo si compirà il processo della proiezione»,<sup>289</sup> fornendo così al lettore un criterio apparentemente evidente dell'avvenuta comprensione.

Ogni individuo di fronte alla stessa opera d'arte vivrà un'esperienza carica di un'intensità e una qualità proprie a lui soltanto. La fruizione dell'espressione artistica diviene perciò il luogo privilegiato per verificare «l'ampiezza del proprio schema»,<sup>290</sup> vale a dire la maggiore o minore capacità di esprimere o esperire un determinato *Erlebnis* secondo un certo grado di intensità, l'attitudine soggettiva a raggiungere le vette di questa scala. In questo senso, il processo di proiezione che il lettore compie si configura come una *Projektion der Subjektivität*, capace di svelare «la colorazione peculiare, il *cachet* che il mondo da lui esperito riceve dal suo stesso carattere».<sup>291</sup> L'ampiezza dello schema di un determinato individuo, ossia le altezze che la sua scala d'intensità è capace di raggiungere, segna dunque i confini di ciò di cui egli potrà fare esperienza, corrisponde all'ampiezza del suo mondo.

Alla luce di quanto detto, l'espressione artistica sembrerebbe ricadere nella stessa illusoria fallacia del linguaggio quotidiano, nella credenza che possa darsi un'assoluta e pertinente comunicazione intersoggettiva. Ciò è in parte vero, poiché anche qui il processo comunicativo è viziato dal nostalgico desiderio di comunità tra gli uomini di cui abbiamo parlato, ma, nel caso dell'opera d'arte, rimane comunque il fatto che essa è in grado di trasmettere l'intensità dell'*Erlebnis*, sia pure soltanto come una proiezione della soggettività fruitrice. Come abbiamo anticipato, l'equivoco che

---

<sup>287</sup> G. Lukács, *Filosofia dell'arte*, cit., p. 33.

<sup>288</sup> Ivi, p. 31.

<sup>289</sup> Ivi, p. 21.

<sup>290</sup> Ivi, p. 29.

<sup>291</sup> *Ibidem*.

attraversa necessariamente la comunicazione quotidiana e artistica, non rappresenta un elemento da eliminare, ma al contrario la condizione di possibilità per il darsi tanto del mondo del vivere comune quanto dell'opera d'arte. Quest'ultima, per Lukács, si fonda sul concetto di *fraintendimento trascendentale*, è sempre «*misconosciuta*»,<sup>292</sup> ed è proprio in ciò che risiede il suo valore. Certamente la trasmissibilità che essa permette è da considerarsi più come suggestione che come comunicazione vera e propria, ma la sola possibilità di risvegliare qualcosa nelle profondità dell'altro suggerisce che «le condizioni dell'esperienza in genere, o se non altro una parte di esse, siano generali e comuni a tutti soggetti».<sup>293</sup> L'importanza dell'espressione artistico-letteraria che qui ci interessa sottolineare risiede proprio in ciò: è vero che neppure essa si rivela un veicolo comunicativo capace di aprire interamente la prigione dell'individualità, ma, mettendo in evidenza il carattere trascendentale dell'equivoco, è capace di risvegliare delle *Erlebnisse* nell'altro, di fargli vivere una certa intensità, arricchendo così il suo mondo.

Lo stile saggistico lukácsiano adottato ne *L'anima e le forme*, in primo luogo, deve possedere le medesime caratteristiche dell'espressione artistica, deve essere capace di arricchire allo stesso modo il mondo del lettore. «Dipende soltanto dall'*intensità* del lavoro e dalla *visione*», scrive infatti Lukács nel *Brief*, «se quelle pagine scritte riescono a infonderci la *suggestione* di questo spirito vitale»,<sup>294</sup> vale a dire dello spirito vitale che il saggista ha creduto di intuire in un uomo, in un'epoca o in una forma. Eppure, come ora si tratterà di chiarire, il saggio non può ridursi a questo: esso è anche opera d'arte, all'interno dei confini che abbiamo appena tracciato, così come è in parte scienza, ma non può ridursi a nessuna delle due. In questo senso, risulta chiaro come la critica che Adorno ha mosso alla prospettiva lukácsiana nello scritto sul saggio, nel quale sostiene che Lukács abbia ridotto la forma saggistica a una forma d'arte tra le altre,<sup>295</sup> sia frutto di un fraintendimento. Certamente per quanto riguarda il suo stile espressivo il saggio è presentato da Lukács come una forma artistica, ma esso non è ridotto a ciò, possedendo invece una propria assoluta autonomia. Di che cosa parlano veramente i saggi lukácsiani? Che cosa costituisce la loro essenza? Lo abbiamo già accennato, ma si rende ora necessario ripeterlo: essi vogliono esprimere un determinato tipo di esperienze «che nessun atteggiamento può esprimere, ma che aspirano tuttavia a trovare un'espressione», vale a dire «l'esperienza intellettuale, concettuale, come esperienza sentimentale, come realtà diretta, come principio esistenziale spontaneo».<sup>296</sup> Pur possedendo le caratteristiche

---

<sup>292</sup> Ivi, p. 40.

<sup>293</sup> Ivi, p. 31.

<sup>294</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 28.

<sup>295</sup> T.W. Adorno, *Il saggio come forma*, cit., p. 5.

<sup>296</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 22.

fondamentali dell'espressione artistica, allora, il saggio non è paragonabile a nessuna delle altre forme letterarie. Se prendiamo ad esempio la fiaba, che in questo caso risulta assimilabile alla poesia, risulta chiaro in maniera evidente come il principio che sta a fondamento dei suoi mezzi espressivi è un principio «creatore di immagini»: <sup>297</sup> i boschi, le spiagge e i fiori qui rappresentati sono sempre letteralmente boschi, spiagge e fiori. Per il saggista veramente grande, invece, «non c'è vita delle cose, non ci sono immagini, ma solo trasparenza». <sup>298</sup> Il principio dell'espressione saggistica, infatti, è un principio creatore di significati.

Il dualismo appena presentato, che costituisce indubbiamente soltanto un'astrazione, «poiché il significato è sempre avvolto in un velo di immagini e il riflesso di un bagliore che sta dietro le immagini filtra attraverso ognuna di esse», <sup>299</sup> consente tuttavia di comprendere il carattere peculiare della forma saggistica. Lo stile espressivo tipico dell'arte, capace di risvegliare nel lettore una specifica intensità d'esperienza, risulta in questo caso il requisito fondamentale per l'espressione di un pensiero, per l'elaborazione di un determinato concetto. L'elemento stilistico, si può dunque affermare, entra per Lukács nella definizione del concetto filosofico. Ed è proprio l'inscindibile unità di questi due elementi che permette di comprendere la meta specifica del saggismo lukácsiano: il ricongiungimento del pensiero con la vita, la possibilità di pervenire alle altezze del concetto attraverso l'intensità di un'esperienza sentimentale. Fin dalle prime righe del *Brief*, dal momento in cui Lukács riconduce il problema dell'unità del saggio a quello della ricerca di un «nuovo ordine concettuale per la vita» distinto dalla «gelida e intoccabile perfezione della filosofia», <sup>300</sup> risuonano dunque le domande: Come può il pensiero tornare a toccare la vita? In che modo è possibile esperire, vivere il concetto come realtà diretta? Come combattere la violenza perpetrata dalle filosofie positivistiche nei confronti della sfera dell'esperienza vissuta? La risposta a queste domande passa per il confronto con il terzo e ultimo termine di paragone necessario per la definizione della forma saggistica, vale a dire il sistema.

Se la scienza e l'arte ci hanno fornito alcuni degli elementi essenziali che qualificano l'autonomia del saggio, il confronto con il sistema permette non soltanto di completare il quadro fin qui delineato, ma di far emergere una nuova questione: quella della sua destinazione. Pur costituendo una forma autonoma, chiusa e in se stessa finita, se lo si osserva una volta oltrepassati i suoi limiti costitutivi, esso assumerà sempre l'aspetto del «precursore». <sup>301</sup> In questo senso, Lukács lo paragona

---

<sup>297</sup> Ivi, p. 20.

<sup>298</sup> *Ibidem*.

<sup>299</sup> Ivi, p. 21.

<sup>300</sup> Ivi, p. 15.

<sup>301</sup> Ivi, p. 35.

alla figura di Giovanni Battista, che attraversa il deserto per predicare e annunciare colui che deve venire. La forma saggistica «anticipa sempre il sistema»,<sup>302</sup> e a testimonianza di ciò basti considerare l'evoluzione intellettuale lukácsiana, assimilabile in questo senso a quella di Schopenhauer presentata nel *Brief*. Non è un caso che egli abbia scritto prima i *Parerga* e poi *Il mondo come volontà e rappresentazione*, così come non è un caso che Lukács abbia scritto prima *L'anima e le forme* e poi *l'Estetica di Heidelberg*. «Non si tratta di una differenza puramente cronologica se essi vengono prima o dopo il sistema: questa differenza storico-cronologica è un simbolo della separazione dei loro generi».<sup>303</sup>

Con l'avvento della «grande estetica»,<sup>304</sup> guardando in basso dalle altezze allora raggiunte, ogni risultato conseguito precedentemente dal saggio appare non dimostrabile in se stesso, ogni discorso sembra essere una semplice applicazione del criterio di valutazione finalmente divenuto inoppugnabile. Gli approdi più alti dell'istanza saggistica, in quel momento, sembrano divenire carta straccia, rivelare il loro carattere provvisorio e limitato. Si sono raggiunte, anzi già superate, le soglie ultime del percorso indicato dal saggio, i suoi limiti costitutivi, ma anche qui «non c'è fermata alcuna, soltanto arrivo, non pausa, ma scalata»: <sup>305</sup> è richiesto un salto in direzione delle altezze sistematiche. Come già osservato, tuttavia, il saggismo lukácsiano non trova il suo coronamento nel momento finale – il suo sviluppo interno non è minimamente paragonabile al procedimento risolutivo di un'equazione –, ma nel suo punto d'origine e nel percorso che da qui si dispiega: così come fatto per la filosofia, recuperando ancora la metafora kantiana del tribunale, è possibile affermare che ciò che conta per il saggio non è «la sentenza, ma il processo di giudizio».<sup>306</sup> L'avvento del sistema, alla luce delle ultime considerazioni, non rende superflua l'istanza saggistica, che continua in ogni caso a irradiare un proprio valore assolutamente autonomo, ad essere irriducibile non soltanto alla scienza e all'arte, ma anche al sistema stesso.

Dopotutto, non potrebbe essere altrimenti: il nuovo ordine concettuale che l'analisi lukácsiana ricerca, come già ricordato, deve essere assolutamente distinto dalla gelida e intoccabile perfezione della filosofia. Nelle opere precedenti agli anni di studio ad Heidelberg, iniziati nel 1911, prima dunque dell'incontro con la prospettiva trascendentale di Lask, Lukács non intravede ancora la reale possibilità di una costruzione sistematica che possa svincolarsi dal vecchio errore razionalistico o dall'allora dominante positivismo. Nel saggio dedicato a Kierkegaard egli afferma

---

<sup>302</sup> Ivi, p. 37.

<sup>303</sup> Ivi, p. 36.

<sup>304</sup> *Ibidem*.

<sup>305</sup> *Ibidem*.

<sup>306</sup> Ivi, p. 37.



infatti: «Non esiste un sistema, perché non si può vivere un sistema, perché un sistema è sempre come un castello di giganti, e colui che l'ha costruito può ritirarsi soltanto in un suo angolo modesto. In un sistema logico di pensiero la vita non trova mai posto [...]. Per la vita non esiste sistema». <sup>307</sup> Portare a compimento la via del saggismo indicata da Simmel sembrava allora l'unico modo per combattere la violenza che i sistemi positivisticici esercitavano sulla vita.

Il saggio lukácsiano non costituisce dunque una semplice applicazione del sistema, ma piuttosto una sua originale prefigurazione, una sua «rivitalizzazione nell'esperienza reale di vita». <sup>308</sup> Da qui, dal fatto cioè che esso vuole aderire il più possibile alla *Leben*, deriva la sua *frammentarietà*, opposta tanto all'organizzazione sistematica quanto all'intricato labirinto simmeliano. Soltanto un frammento può infatti occuparsi veramente della vita, cogliere gli aspetti che per essa sono fondamentali – il singolo, il concreto, il fenomeno individuale –, accedere al luogo in cui «la soggettività è verità, la cosa singola è l'unico esistente, il singolo individuo è l'uomo reale». <sup>309</sup> Per aderire alla vita, il saggio dovrà dunque strappare di volta in volta il particolare dalla massa indistinta delle dinamiche esistenziali, conferirgli un nuovo ordine, una nuova forma, rinunciare a parlare direttamente della totalità mondo, farsi appunto frammento.

Le configurazioni formali attorno a cui ruota l'istanza saggistica avranno sempre carattere frammentario e questo stesso carattere si riflette sulle singole parti di una raccolta, ciascuna dedicata a un solo nome proprio, a un solo quadro, a una sola epoca, ciascuna con un proprio inizio e una propria fine. Tuttavia, afferma Lukács, «il saggio può contrapporre con tranquillo orgoglio la propria frammentarietà ai piccoli sistemi della precisione scientifica e della freschezza impressionistica», <sup>310</sup> poiché la sua rinuncia alla *Totalität* sistematica gli permette infine, ponendo sempre una forma tra sé e la vita, di tornare a congiungersi con l'*Erlebnis*. Il percorso del saggista, in questo senso, si configura come l'avventura di Saul, che trovò un regno invece delle asine del padre.

Si ripresenta dunque la domanda iniziale, alla quale finalmente è possibile dare una risposta: come possono i saggi che compongono *L'anima e le forme* costituire un'unità nuova? Come possono i frammenti saggistici non disperdersi in un labirinto, ma confluire nel medesimo affresco? Se è vero che l'elemento mediatore che ognuno di essi pone fra sé e la vita è diverso dagli altri, perché ogni saggio si occupa soltanto della forma più adatta alle manifestazioni esistenziali di una singolarità esemplare, è altrettanto vero che, alla luce di quanto detto, il loro punto d'arrivo sembra

---

<sup>307</sup> Ivi, p. 59.

<sup>308</sup> Ivi, p. 37.

<sup>309</sup> Ivi, p. 59.

<sup>310</sup> Ivi, p. 35.

essere sempre il medesimo: la vita stessa. La forma saggistica si occupa di sfaccettature, di singoli tasselli, ma lascia infine intravedere come tutti questi frammenti facciano parte di un'unica composizione. Lungi dal rappresentare una completa rinuncia alla totalità, la configurazione frammentaria assunta dal saggio risulta piuttosto la condizione di possibilità per il raggiungimento di una *Totalität* di tipo non sistematico. In questo senso, la concezione lukácsiana del frammento anticipa l'importanza fondamentale che questo stesso concetto assumerà di lì a pochi anni nella filosofia di Walter Benjamin: pur spaziando dalla teoria dei media alla filosofia della storia, dall'estetica alla teologia, dalla filosofia politica alla teoria dell'architettura, gli scritti benjaminiani manifestano infatti un'evidente un'unità di fondo, afferrabile proprio a partire dalla loro frammentarietà. Allo stesso modo, i saggi contenuti ne *L'anima e le forme* lasciano scorgere i fili di un comune legame con la vita, le linee che permettono di unire questi luminosi punti irrelati in una sola grande costellazione. Si tratta infine di riferire che cosa si scorge osservandola.

La costellazione saggistica, si nota subito, rappresenta la *crisi* della civiltà. In primo luogo, si scorge l'immane abisso che separa *Form e Leben, Werke Welt*. Ma dietro di esso, appunto, «la terribile crisi»<sup>311</sup> della cultura europea nella sua declinazione esistenziale: il punto di partenza non soltanto di questo paragrafo, ma anche delle riflessioni popperiane e, soprattutto, del saggismo lukácsiano. Punto di partenza che, in tutti e tre i casi, costituisce anche il punto d'arrivo.<sup>312</sup> La vita che il saggio riesce infine a raggiungere è dunque la stessa da cui ha preso avvio, il momento storico che gli ha permesso di configurare la propria autonomia. Ogni frammento contenuto ne *L'anima e le forme* rappresenta dunque un *tentativo* esemplare di superare l'abisso tra *Form e Leben*, di fare i conti con questa crisi – non a caso il titolo del libro doveva essere originariamente *L'anima e le forme. Tentativi*: il *tentare* si svolge tanto dal punto di vista del saggista quanto da quello delle singolarità prese in esame.<sup>313</sup> Ogni nome proprio vorrebbe porsi come risposta esemplare alla fondamentale domanda: «Come si può e come si deve vivere oggi?».<sup>314</sup> Ma nessuno di loro riesce nel proprio intento, finiscono tutti per frangersi sugli scogli dell'esistenza, vanno incontro a un inevitabile fallimento.<sup>315</sup>

<sup>311</sup> G. Lukács, *Leo Popper*, cit., p. 123.

<sup>312</sup> Sul rapporto tra saggio lukácsiano, crisi storica e dimensione esistenziale si veda C. Karpenstein-Essbach, *Drama oder Roman. Literatur im Brennpunkt intellektueller Existenz bei Georg Lukács*, in "Zagreber Germanistische Beiträge", Vol.29 (1), 2020, pp. 57-78.

<sup>313</sup> Cfr. G. Lukács, *Epistolario 1902-1917*, cit., p.76.

<sup>314</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 79.

<sup>315</sup> Questa domanda è tuttavia indice già all'altezza de *L'anima e le forme* di riflessioni non soltanto etiche, ma anche politiche, che saranno approfondite dopo l'adesione di Lukács al comunismo. Per un'analisi che si soffermi sulla linea di continuità che lega *L'anima e le forme* alle successive riflessioni politiche lukácsiane si veda M. Domenichelli, *Lukács and the Marxist "Living Art"*, in "Zagreber Germanistische Beiträge", Vol.29 (1), 2020, pp. 125-143. Lukács, inoltre, sembra già qui essere consapevole della necessità di andare oltre il suo concetto di forma. Su questo punto si veda K. Kavoulakos, *Beyond Form. Lukács's Turn to Revolutionary Praxis*, in "Zagreber Germanistische Beiträge", Vol.29 (1), 2020, pp. 209-228.

Viaggiando tra i saggi lukácsiani troviamo dunque un ventaglio delle possibilità esistenziali nell'“epoca della compiuta peccaminosità”, che rendono ogni volta evidente la loro intrinseca tragicità, elemento connaturato al momento storico di crisi.<sup>316</sup> Proprio nelle ultime pagine del libro, nelle conclusioni della *Metaphysik der Tragödie*, questo ventaglio si carica di valore etico, assume l'aspetto di una scala al cui apice è posta proprio la forma tragica. Non ci interessa esaminare qui come l'ingresso di questa nuova dimensione prefiguri già il successivo sviluppo del saggismo lukácsiano, in particolare in *Teoria del romanzo*,<sup>317</sup> e neppure il ruolo centrale che in tal senso ricopre Paul Ernst,<sup>318</sup> con il quale Lukács strinse un fruttuoso legame intellettuale e di amicizia. Per affrontare queste questioni, infatti, sarebbe necessario andare oltre alle sole considerazioni contenute ne *L'anima e le forme*.<sup>319</sup>

Tuttavia, è proprio dalle ultime pagine della *Metafisica della tragedia* che l'analisi condotta nel primo capitolo di questo lavoro ha preso avvio ed è proprio alla citazione iniziale lì presa in esame che, in conclusione, si rivela utile tornare: «Ogni tipo di configurazione, ogni forma della letteratura, è un gradino nella gerarchia delle possibilità di vita».<sup>320</sup> Questa considerazione, ancor prima di annunciare l'ingresso di una dimensione etica, esige la semplice messa in relazione di ogni *configurazione*, letteraria o meno, con la vita. Se nel primo capitolo essa ha fornito lo spunto per indagare quella forma che sembra essere la più distante rispetto all'esperienza vissuta, vale a dire la fiaba, la citazione lukácsiana evidenzia a quest'altezza un vuoto presente nel ventaglio delle possibilità esistenziali de *L'anima e le forme*: la forma saggistica stessa. Si potrebbe immediatamente obiettare che la figura di Kassner occupi proprio questa posizione, ma non è così, poiché il tentativo saggistico kassneriano si delinea in maniera estremamente diversa rispetto alle caratteristiche presentate nel *Brief* introduttivo.<sup>321</sup>

Soltanto Lukács, considerato come un nome proprio alla stregua degli altri, può fornire la risposta del saggista alla fondamentale domanda sulla vita. Di ciò, ovviamente, lui non si è avveduto

---

<sup>316</sup> Il metodo seguito ne *L'anima e le forme* sembrerebbe dunque essere inscindibile dall'epoca a lui contemporanea. Per un tentativo di riattualizzare questo metodo a partire dal concetto lukácsiano di forma si veda J. Behrs, *Abstieg in die Form. Deutsche Gegenwartsliteratur und das beschädigte Leben*, in “Zagreber Germanistische Beiträge”, Vol.29 (1), 2020, pp. 163-182.

<sup>317</sup> Sull'evoluzione del saggismo lukácsiano si veda E. Matassi, *Il giovane Lukács. Saggio e sistema*, cit., pp. 117-144.

<sup>318</sup> Si veda P. Ernst e G. Lukács, *Dokumente einer Freundschaft*, a cura di K.A. Kutzbach, Lechte, Emsdetten, 1974. Per una considerazione di questo rapporto si veda E. Matassi, *Il giovane Lukács. Saggio e sistema*, cit., pp. 95-97.

<sup>319</sup> Per un approfondimento del tema del tragico particolarmente incentrato sul giovane Lukács si veda M. Cometa, *Il demone della redenzione. Mistica e messianismo nella cultura tedesca da Hebbel a Lukács*, Aletheia, Firenze, 1999, pp. 5-71. Per un'analisi della *Metafisica della tragedia* si veda U. Dogà, “Von der Armut im Geiste”: die Geschichtsphilosophie des jungen Lukács, cit., pp. 271-301.

<sup>320</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 260.

<sup>321</sup> Sul rapporto Lukács-Kassner e sulle differenze tra i rispettivi stili saggistici si veda K. Károly, *Im Nebel. Der junge Georg Lukács und Wien*, cit., pp. 95-108.

e forse mai si sarebbe potuto avvedere, come testimoniano le numerose lettere in cui descrive la sua terribile reclusione nel mondo della forma. Leo Popper tentava continuamente di fargli aprire gli occhi, incoraggiandolo a osservare meglio i suoi saggi, a pungolarli così da vederne sgorgar fuori l'elemento vitale.<sup>322</sup> Ma a Lukács non riuscì mai di assumere questo sguardo sulla sua opera, forse perché per se stesso aveva già deciso una forma diversa, una diversa posizione esemplare. In una lettera inviata all'amico nell'aprile del 1909, egli scrive: «io sono un uomo senza destino»,<sup>323</sup> la cui esistenza non si svolge a contatto con la vita, ma nelle altezze rarefatte della forma. Eppure, se osserviamo l'opera lukácsiana con il «fertile»<sup>324</sup> sguardo storico-filosofico che Simmel gli aveva trasmesso, possiamo tornare a porci la domanda: «Come si può e come si deve vivere oggi?». E la risposta del saggista nell'epoca della crisi appare infine evidente: «Come Saul, il quale era partito per cercare le asine del padre e trovò un regno».<sup>325</sup>

---

<sup>322</sup> G. Lukács, *Epistolario 1902-1917*, cit., p. 69.

<sup>323</sup> Ivi, p. 73.

<sup>324</sup> G. Lukács, *Georg Simmel*, cit., p. 170.

<sup>325</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 29.

## CONCLUSIONI

Il presente lavoro ha inteso innanzitutto indagare il rapporto tra dimensione stilistica, concettuale e storico-esistenziale in campo letterario e filosofico, attraverso una disamina dei due versanti principali dello sperimentalismo giovanile lukácsiano: la fiaba e il saggio. Un obiettivo che, dichiarato in maniera generale nelle pagine introduttive, appare più nitidamente in conclusione, alla luce delle analisi fin qui condotte. Lunghi dal rappresentare due strade parallele della produzione del giovane Lukács, la forma fiabesca e quella saggistica risultano ora inscindibilmente intrecciate, tanto sul piano della riflessione teorica quanto su quello della pratica di scrittura. Con ciò, è necessario immediatamente sottolineare, non abbiamo certamente inteso sostenere che la teoria lukácsiana della fiaba coincida con quella del saggio, né tanto meno che le modalità stilistico-espressive ad esse soggiacenti siano le stesse: entrambe possiedono, in tal senso, una propria specificità, che è emersa nel corso del presente lavoro. Piuttosto, sia la fiaba che il saggio trovano nel momento storico-esistenziale di *crisi* la condizione di possibilità per una loro trasfigurazione, da intendersi nei termini di un *rinnovamento*. «Se qualcosa è diventato a un certo punto problematico», aveva scritto Lukács nell'introduzione a *L'anima e le forme*, «vi può essere salvezza solo radicalizzando al massimo la problematicità, penetrando a fondo ogni problematica».<sup>1</sup> E questo processo di radicalizzazione è applicato da Lukács tanto alla forma saggistica quanto a quella fiabesca. Entrambe, nell'epoca di crisi, vedono infatti crollare i principi creativi e i procedimenti stilistici che fino ad allora risultavano per loro essenziali. La domanda fondamentale che ispira le riflessioni teoriche lukácsiane dedicate alla fiaba e al saggio è allora la medesima: al culmine storico del processo moderno di disincantamento del mondo, sono esse destinate a svanire? A permanere, come avrebbe scritto Walter Benjamin, soltanto come «prodotti di scarto»?<sup>2</sup> O possono invece assumere una configurazione e un valore assolutamente nuovi? La risposta di Lukács a queste domande è contenuta chiaramente nei due capitoli di cui si compone il presente lavoro, nei quali ci siamo occupati rispettivamente della forma fiabesca e di quella saggistica in quanto *forme della crisi*, considerate dunque alla luce del rinnovamento da esse attraversato. In conclusione, si tratta di evidenziare come non soltanto i processi di radicalizzazione alla base di tali rinnovamenti si sviluppino a partire dalla medesima condizione storico-esistenziale, ma soprattutto come, proprio per questo motivo, essi si realizzino tramite uno stesso movimento, che si configura come un rivolgimento delle forme verso se stesse.

---

<sup>1</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., pp. 33-34.

<sup>2</sup> W. Benjamin, *Vecchi libri per l'infanzia [II]*, trad. it di G. Schiavoni, in OCWB, vol. II (*Scritti 1923-1927*), cit., 2001, pp. 50-57, p. 52.

La *fiaba della crisi* non è una variazione di nuclei narrativi tramandati da tempi antichissimi, ma apre possibilità creative assolutamente nuove. Essa nasce e deve al contempo fare i conti con quella che per Lukács è la manifestazione esistenziale più evidente e *attuale* dell'epoca a lui contemporanea, vale a dire la solitudine dell'anima di fronte a se stessa, «il suo elevarsi fino al livello del proprio essere».<sup>3</sup> La nuova forma fiabesca, per questo motivo, non può allineare in fila mondi illimitatamente estesi e distanti dal nostro, narrare di avventure e di viaggi potenzialmente infiniti, poiché le sue possibilità creative scaturiscono dalla chiusura dell'anima «nel paese dell'anima».<sup>4</sup> È qui che si svolge, infatti, *La leggenda di re Mida*: i boschi, le spiagge, i territori lontani attraversati dal protagonista, così come i tre incontri che scandiscono la sua avventura, sono tutte manifestazioni della sua condizione esistenziale. Tuttavia, l'anima richiede sempre una forma, non può seguire l'infinità estensiva degli antichi mondi fiabeschi, ma deve essere suggellata da una chiusura definitiva. È per questo che la vicenda si conclude con la morte di re Mida, perché qualsiasi “lieto fine” sarebbe risultato comunque parziale, avrebbe lasciato aperte strade che – “magari un giorno” – il protagonista avrebbe potuto percorrere. Come abbiamo visto, però, ciò non significa che l'infinità sia radicalmente estromessa dalla forma fiabesca della crisi, ma piuttosto che essa «*si dirige verso l'interno, verso il mondo dell'anima*».<sup>5</sup> In maniera analoga, il *saggio della crisi* non ripropone – e non può riproporre – le caratteristiche essenziali dei saggismi del passato: non possiede più lo sfondo esistenziale che qualificava i dialoghi platonici e perde la fiducia ingenua nel valore del libro e in ciò che c'è da dire su di esso. Anch'esso, dunque, introduce possibilità creative che hanno carattere di assoluta novità, le quali in questo caso danno vita a una fondamentale commistione tra dimensione stilistico-espressiva e concettuale. Ma se ci si domanda quale sia il principio del saggismo lukácsiano, risulta immediatamente evidente come esso coincida con quello della nuova fiaba, vale a dire un rivolgimento della forma verso se stessa, un confronto con la solitudine dell'anima. Scrive infatti Lukács: «Ora il saggista deve tornare in se stesso e ritrovare se stesso e costruire qualcosa di suo con materiale proprio».<sup>6</sup> La pratica saggistica, proprio per questo motivo, dà vita a *frammenti*, ognuno dei quali possiede un proprio inizio e una propria fine, che anche in questo caso non è mai “lieta”, ma *tragica*, definitiva e insanabile. Il momento storico di crisi, dunque, obbliga le forme a ridefinire la loro essenza, a fare i conti con la condizione trascendentale che le genera. Nel caso del saggio, la radicalizzazione della problematicità, e il conseguente incontro con se stesso, avviene attraverso il procedimento di *autocritica* che il saggista deve compiere – la scrittura

---

<sup>3</sup> G. Lukács, *Béla Balázs: sette fiabe*, cit., p. 116.

<sup>4</sup> Ivi, p. 117.

<sup>5</sup> Ivi, p. 118.

<sup>6</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 34.

di un saggio sul saggio –, operazione che Lukács svolge nel *Brief* introduttivo a *L'anima e le forme*. Per quanto riguarda la fiaba, invece, essa non può né riflettere su se stessa – creare una fiaba sulla fiaba – né «configurare materialmente gli avvenimenti che hanno luogo nella realtà dell'anima»,<sup>7</sup> poiché così facendo la sua trasfigurazione corrisponderebbe a uno snaturamento, all'ingresso del simbolico, dell'allegorico all'interno del fiabesco. Essa, dunque, «deve trasformare in motivo e tematica il suo stesso rapporto con la realtà»,<sup>8</sup> rendere la propria problematicità la dinamica essenziale del suo svolgimento. Così, ad esempio, re Mida non compie le sue avventure per raggiungere una meta ultima, poiché non c'è alcun tesoro o oggetto magico ad attenderlo in conclusione, ma viaggia smarrito attraverso i suoi desideri e le sue insicurezze, in un circolo vizioso il cui unico traguardo è la morte che infine sopraggiunge. Come la forma fiabesca, re Mida prende perciò coscienza della dissonanza che stride nel suo rapporto con la realtà.

Tanto le riflessioni teoriche quanto la pratica di scrittura del giovane Lukács manifestano dunque una fondamentale concezione di fondo: l'inscindibilità della dimensione stilistico-creativa da quella storica – e, nel caso del saggio, l'ingresso ulteriore in questa equazione dell'elemento concettuale. Proprio tale concezione, che in conclusione si rende necessario approfondire, è stata di conseguenza alla base del metodo seguito nel presente lavoro. Non era infatti nelle nostre intenzioni presentare un'analisi *morfologia* della forma fiabesca e di quella saggistica, ma abbiamo voluto piuttosto analizzare le loro caratteristiche essenziali e i loro elementi di novità in quanto *forme della crisi*, alla luce della metamorfosi che la dimensione storica ha preteso. La specificità di ognuna di esse – determinata fundamentalmente dal fatto che la fiaba rimane pur sempre una forma della letteratura, mentre il saggio è una forma autonoma più complessa – ha tuttavia richiesto un approccio parzialmente diverso per il loro studio. Nel primo capitolo, infatti, è stata dedicata un'attenzione maggiore al versante storico, mentre nel secondo alle riflessioni filosofico-estetiche. In entrambi i casi, però, non si è trattato di escludere uno dei due versanti, ma di mostrare come la dimensione lì prevalente richiedesse sempre l'ingresso dell'altra. Così, nel primo capitolo, le riflessioni sul concetto di cronotopo, le considerazioni storico-sociologiche su alcune delle variazioni di *Cenerentola* e la comparsa di una fiaba tragica trovavano una giustificazione nel terzo paragrafo, incentrato sulle riflessioni filosofiche lukácsiane dedicate alla storicità e all'atemporalità dell'opera d'arte. Parallelamente, nel secondo capitolo, la problematica estetica dell'espressione e la ricostruzione dello stile di pensiero simmeliano costituivano i passaggi preliminari per poter comprendere le particolarità del *saggio della crisi*, i concetti fondamentali alla base della metamorfosi

---

<sup>7</sup> G. Lukács, *Béla Balázs: sette fiabe*, cit., p. 118.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

richiesta dalla dimensione storica. Nel presente lavoro, dunque, si è tentato di mostrare come lo studio delle forme, siano esse artistico-letterarie o saggistiche, debba necessariamente essere condotto a partire da un'unificazione della prospettiva storico-sociologica e di quella estetica. È lo stesso Lukács, in effetti, a formulare esplicitamente l'esigenza di un'unità metodologica tra questi due versanti: «Cercare il costante nel mutevole e il mutevole nel costante, cercare le possibilità, le strade, le tendenze di sviluppo nelle astrazioni dell'estetica e, nello stesso tempo, cercare nel tessuto dalle mille ramificazioni di singole opere il costante, il ripetersi, il regolare».<sup>9</sup>

Nel capitolo dedicato alla fiaba abbiamo immediatamente escluso ogni approccio di stampo morfologico, che intendesse rivolgersi alle opere letterarie come fossero giochi formali tra strutture ed elementi costanti. Prospettive di questo genere, abbiamo infatti osservato, risultano sempre parziali, poiché recidono i legami essenziali che le forme della letteratura intrattengono con il contesto storico-sociale in cui sono nate. Nel caso della fiaba, ad esempio, si è dimostrato come la *Morfologia* di Propp fornisca uno schema completo ed esaustivo soltanto di un numero limitato di realizzazioni, esplicitamente circoscritte nelle prime pagine dell'opera. Certamente l'analisi morfologico-strutturale rappresenta un versante dello studio delle forme letterarie, la cui rilevanza risiede nella capacità di rintracciare in ognuna di esse elementi tipici e distintivi, ma non può illudersi di essere universalmente valida, di restituire una descrizione assoluta e definitiva del suo oggetto di ricerca. Le forme evolvono, si modificano, perché inscindibilmente legate alla dimensione storica e ai suoi mutamenti. Così, ci siamo volti in direzione opposta rispetto al metodo morfologico di Propp, ripercorrendo alcune delle variazioni di *Cenerentola* ed evidenziando come ognuna di esse presentasse caratteristiche differenti a seconda del contesto in cui sarebbe stata narrata. Si è assunto in questo caso uno sguardo *sociologico* sulla fiaba, attraverso il quale le sue caratteristiche centrali sono apparse come il riflesso di condizionamenti storici, economici e culturali. Come rilevato da Lucien Goldman,<sup>10</sup> la sociologia della letteratura – campo di studi che avrà grande fortuna nel corso del '900 – trova in effetti il suo iniziatore proprio in Lukács, che fin dal libro *Sul dramma moderno* applica in campo letterario il metodo sociologico ereditato da Simmel. Tuttavia, la prospettiva lukácsiana presenta come parziale anche questo versante dello studio delle forme della letteratura, il quale, pur rintracciando in maniera estremamente proficua gli influssi su un'opera, finisce inevitabilmente per considerare quest'ultima come un fatto sociale, escludendo completamente dalle sue analisi il valore estetico che essa intrinsecamente possiede. Perciò, tanto

---

<sup>9</sup> G. Lukács, *Osservazioni sulla teoria della storia letteraria*, cit., p. 59.

<sup>10</sup> L. Goldman, *La sociologia della letteratura: situazione attuale e problemi di metodo*, in AA. VV., *Sociologia della letteratura*, trad. it. di R. Minore, Newton Compton, Roma, 1978, pp. 9-39, p. 11.



le considerazioni strutturali – legate al contesto storico attraverso il concetto di cronotopo – quanto quelle sociologiche dovevano necessariamente essere accompagnate dalle riflessioni estetiche che abbiamo presentato nel terzo paragrafo: tutti questi elementi, risulta ora evidente, trovano una loro unità nella teoria della fiaba lukácsiana e si riflettono nella *novità* dello stile fiabesco alla base de *La leggenda di re Mida*.

La forma saggistica, abbiamo osservato, non è totalmente assimilabile a una forma artistico-letteraria. Per questo motivo, si potrebbe dubitare del fatto che nei suoi confronti possa essere applicato lo stesso metodo utilizzato per lo studio della fiaba. Non è forse il saggio più simile all'opera di un filosofo che a quella di un'artista? Esso esprime infatti un contenuto concettuale, non letterario, e tende a rivestire ogni immagine di un significato. Eppure, la particolare *collocazione* assegnata da Lukács a questa forma, il fatto cioè che si trovi “a cavallo” tra diversi generi di scrittura, rende immediatamente evidente la centralità che in essa ricopre la dimensione stilistica. Il saggio, leggevamo nel *Brief*, è una forma d'arte totalmente distinta dalle altre, perché si fa portatrice del concetto filosofico. La distanza dello stile saggistico da quello fiabesco è certamente radicale, ma in entrambi i casi si parla realmente di uno *stile* (della crisi), vale a dire di una «sintesi espressiva, da un lato dei postulati formali, astratti, delle *atmosfera d'epoca*, delle possibilità espressive dell'epoca, dall'altro lato delle capacità espressive individuali dell'artista». <sup>11</sup> Proprio per questo motivo – per il fatto cioè che lo stile risulta per esso un elemento determinante e costitutivo – il saggio è realmente una *forma* e può essere studiato, dal punto di vista dei suoi mutamenti in seno alla dimensione storica, come se fosse una forma della letteratura. La maggiore complessità che lo caratterizza, il fatto che esso sia *anche* artistico ma non soltanto, ha tuttavia richiesto un'analisi preliminare del quadro filosofico-estetico in cui si inserisce. La teoria del saggio lukácsiana, infatti, non risulta pienamente comprensibile se considerata soltanto in se stessa, poiché si fonda, anche in questo caso – anzi in misura ancora maggiore rispetto alla fiaba –, sulle riflessioni teoriche che abbiamo preso in considerazione nel corso dei primi due paragrafi. Da una parte, il problema dell'“espressione”, che costituisce le fondamenta interne al pensiero di Lukács sopra le quali si erige il suo saggismo, e dall'altra, l'originale stile di pensiero di Simmel, che contiene tanto in positivo quanto in negativo i suoi momenti d'origine. È soltanto dopo aver affrontato questo percorso, dunque, che nel terzo e ultimo paragrafo si sono potute introdurre la teoria e la pratica saggistica di Lukács. L'autonomia a cui il saggio perviene, infatti, deve essere compresa tanto da un punto di vista filosofico quanto come il risultato della metamorfosi richiesta dall'epoca storica di crisi.

---

<sup>11</sup> G. Lukács, *Osservazioni sulla teoria della storia letteraria*, cit., p. 81.

Un'applicazione diretta di questo metodo lukácsiano la troviamo nella *Teoria del romanzo*, opera che nel presente lavoro abbiamo trattato solo brevemente, poiché ci interessava indagare in primo luogo quelle forme di cui Lukács non soltanto ha fornito una teorizzazione, ma a cui si è anche dedicato nella pratica di scrittura. Lo sguardo assunto in questo testo del 1916 nei confronti del romanzo è quello del filosofo della storia, che intende mostrare la dipendenza delle forme letterarie – in questo caso delle forme epiche – dai mutamenti delle *coordinate trascendentali* nelle varie epoche storiche: dai «tempi beati»<sup>12</sup> della grecità all'«epoca della compiuta peccaminosità»<sup>13</sup> contemporanea, dalla grande epica di Omero al romanzo moderno di Cervantes, Flaubert e Goethe. Non si vogliono certamente ripercorrere in conclusione le complesse analisi condotte in quest'opera lukácsiana, ma semplicemente rilevare come la *filosofia della storia delle forme letterarie* di cui qui troviamo un'applicazione fornisca in effetti una perfetta unificazione dei due versanti esplicitamente presentati in queste ultime pagine: la prospettiva estetica e quella storico-sociologica trovano infatti unità nella comprensione della dimensione *trascendentale*. Così, ad esempio, il *Don Chisciotte*, «il primo grande romanzo della letteratura universale»,<sup>14</sup> non soltanto è considerato da Lukács come un'opera rappresentativa dell'epoca in cui è sorta – e che soltanto in quest'epoca poteva sorgere –, ma è al contempo analizzato da un punto di vista stilistico-estetico, da cui risulta «un intreccio di poesia e ironia, di sublimità e grottesco, di divinità e monomania»:<sup>15</sup> il punto di incontro tra questi due momenti è rintracciabile proprio nelle coordinate trascendentali proprie dell'epoca in cui quest'opera è nata, quel mondo che iniziava ad essere abbandonato da Dio. Si delinea così un metodo estremamente fruttuoso per lo studio delle forme della letteratura, capace di restituire tanto il mutevole quanto il costante, tanto la storicità quanto l'atemporalità.

Nel presente lavoro si è tentato di osservare le forme della crisi del giovane Lukács con questo stesso sguardo, ricercando in esse le coordinate trascendentali dell'epoca a lui contemporanea. Ad esse si può risalire mettendo in evidenza gli elementi di novità determinati tanto dal contesto socio-culturale quanto dalla singolarità creatrice, ossia dalla dimensione esistenziale di Lukács stesso. Un'indagine che voglia soffermarsi sul rapporto tra dimensione stilistica e storico-esistenziale dovrà dunque necessariamente configurarsi come una filosofia della storia delle forme letterarie. La fecondità di questo metodo si mostra esemplarmente nel caso della fiaba. Nel contesto del primo capitolo, *La leggenda di re Mida* è apparsa come una ventata di novità fiabesca all'interno di una serie infinita di variazioni. Se si considera la storia moderna della letteratura, tuttavia, compaiono altre

---

<sup>12</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 23.

<sup>13</sup> Ivi, p. 146.

<sup>14</sup> Ivi, p. 95.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 96-97.

opere che sembrano fiabe, ma che finiscono in parte per ridefinire i confini della fiaba stessa: pensiamo, ad esempio, ad *Alice nel paese delle meraviglie*, al *Piccolo principe* o a *Pinocchio*. Osservando queste storie con lo sguardo morfologico di Propp esse mostrano un'eccedenza inclassificabile, un'inclinazione assoluta verso l'improvvisazione. Se le si guarda poi con gli occhi del sociologo o dello storico della cultura, il problema di che cosa queste opere siano passa inevitabilmente in secondo piano. È soltanto il filosofo della storia che riconosce in queste forme delle fiabe, perché egli è l'unico capace di scorgere i riflessi del tipico oltre gli innumerevoli mutamenti, gli elementi costanti nell'improvvisazione fiabesca.



## APPENDICE<sup>1</sup>

### *La leggenda di re Mida*

Quando re Mida era ancora giovane, vagava sempre tutto solo per i boschi e nelle notti rischiarate dalla luna intonava solitario il suo canto sulla riva del mare. Quando continuava a rimanere solo e tuttavia non gli mancava nulla nella vita, quando re Mida era ancora molto giovane e la sua vita era ricca di imprevedibili possibilità, ogni istante era pieno di miracoli e di tracce di misteriose rivelazioni. Ogni istante sembrava l'apice della sua esistenza, ma egli sperava continuamente che sarebbe stato il momento seguente quello che avrebbe coronato la sua vita. Egli sperava che apparisse, dietro l'albero successivo, una fata che filasse insieme le perle dei suoi momenti più belli e che gli spiegasse il motivo per cui, fino a quel momento, avesse dovuto vagare da solo per i boschi e per le spiagge. E proprio quando era ancora così giovane, re Mida scorse al chiaro di luna, in riva al mare, una fata. Egli vagava solitario e la notte nascondeva innumerevoli meraviglie. E anche la fata se ne stava sola, era seduta sopra uno scoglio sulla costa, e cantava. La sua voce risuonava come un richiamo, e trasmetteva una grande solitudine, mentre l'accompagnamento del mare mormorante ai suoi piedi veniva anch'esso da lontano e si mescolava alla sua voce come se una divinità sconosciuta glielo avesse ordinato. E re Mida ascoltò la fata per molto tempo e la osservò, la osservò a lungo e desiderò avvicinarsi a lei per poterla guardare negli occhi, per prenderle le mani e per chiederle perché se ne stava lì da sola, seduta sulla costa, cantando, e perché lui, a sua volta, avesse vagato da solo attraverso i boschi. E lui desiderò per molte notti avvicinarsi a lei, la guardava e desiderava raggiungerla. E re Mida non cantò più, poiché il canto della fata riempiva tutto il bosco ed egli credeva di vederla dietro ogni albero, molto vicina, tanto vicina che le avrebbe potuto tendere la mano e porle quelle domande le cui risposte cercava da molto tempo. E gli istanti smisero di essere pieni di meraviglie e di fugaci policromie. Sembrava

---

<sup>1</sup> Presentiamo qui la prima proposta di traduzione in italiano de *La leggenda di re Mida*, fiaba scritta da Lukács nel 1908. Per la presente abbiamo seguito la traduzione tedesca di Ágnes Heller che accompagna il manoscritto originale in ungherese. Per la traduzione tedesca si veda G. Lukács, *Die Legende von König Midas*, in Id., *Werke Band 1 (1902-1918), Teilband 2 (1914-1918)*, a cura di Z. Bognár, W. Jung, A. Opitz, Aisthesis, Bielefeld, 2018, pp. 755-763. La fiaba è stata tradotta anche in francese e spagnolo. Per il francese si veda G. Lukács, *La légende du roi Midas*, in Id., *De la pauvreté en esprit. Suivi de La légende du roi Midas*, trad. fr. di J.P. Morbois, La Tempête, Bordeaux, 2019, pp. 55-71; per lo spagnolo si veda invece G. Lukács, *La leyenda del rey Midas*, in Id., *Cuatro textos desconocidos de Lukács*, trad. spagn. di L. Scholz, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Veracruz, 1979, pp. 70-79. Per un inquadramento generale della fiaba rimandiamo al primo capitolo del presente lavoro.

come se il canto lontano avesse coperto tutto con un velo, come se re Mida non vedesse più nulla e sentisse soltanto questo canto.

E così re Mida si mise in viaggio. Iniziò a odiare i suoi boschi e le sue coste, desiderava viaggiare verso terre sconosciute, in cui gli istanti non gli offrirono l'accecante monotonia di un canto, ma nuove meraviglie. Ma quando ebbe abbandonato i boschi della sua gioventù e da lontano già vedeva risplendere i colori nuovi dei boschi stranieri, allora – era un mezzogiorno d'estate, il sole picchiava splendente, una calda luce lo avvolgeva completamente -, all'improvviso gli apparve di nuovo la fata, lo fermò e, prendendogli la mano, gli rivolse con voce supplicante e carica di dolore queste parole:

“Perché mi hai abbandonato, re Mida? Perché non vuoi più ascoltare il mio canto? Perché non vuoi tornare a percorrere le coste di notte? Perché te ne vai ora in terre lontane? Dal momento che era me che sempre andavi cercando nei boschi, e il mio canto nei mormorii del mare, perché mi abbandoni ora che mi hai trovato?”

E la fata gli si avvicinò, voleva prenderlo per il collo, stendersi abbracciata a lui sul prato verde splendente, cosicché non riprendesse a desiderare le nuove meraviglie di momenti fugaci. Ma un feroce terrore colse l'anima di re Mida, che respinse con violenza le tenere braccia e rispose brutalmente:

“Che cosa vuoi da me? Io non ti ho mai cercata!”

Allora la fata lo implorò:

“Non dire che non mi hai cercato, perché sai perfettamente che mi hai sempre desiderata, che senza il mio canto i tuoi boschi sarebbero stati vuoti e senza bellezza le tue notti in riva al mare. Sai di avermi cercata, di avermi chiamata, ed eccomi qua, sono tua! Ti amo! Tra le mie braccia troverai la risposta a tutte le tue domande. Tra le mie braccia tutti i tuoi desideri saranno appagati. Con il mio amore non avrai più bisogno di andare in terre straniere in cerca di nuove meraviglie. Amami! Rimani con me!”

Ma nell'anima di re Mida tutto si fece di colpo chiaro e limpido. Si rese conto perché desiderasse tanto la fata e perché non le avesse teso la mano, e in quel momento gli si riempì il cuore di una profonda tristezza e in silenzio si incamminò verso terre sconosciute.

La fata gli gridò con voce malinconica:

“E quando tornerai da me, re Mida? Quando tornerai ad ascoltare il mio canto sulle rive del mare? Ovunque tu stia andando ora, tornerai vero?”

Re Mida le rispose afflitto:

“Finché tu rimarrai qui, io non tornerò. Aspetterò fino alla tua morte. Solo quando il tuo canto non risuonerà più in nessun luogo, allora tutto si riempirà del ricordo della tua voce e dietro ogni cespuglio vedrò risplendere i tuoi capelli. E io passerò ogni istante sognando e tu apparirai in ogni mio sogno. Finché tu sei qui, però, io non posso sognare, finché ti ho davanti agli occhi, nessuna luce brilla per me, e quando canti le rondini ammutoliscono e non mi raggiunge lo sciabordio del mare. Ti abbandono perché non ti ho cercata, perché non ho bisogno di te e mai ne ho avuto.”

“E allora perché vagavi per i boschi?” gli chiese in lacrime la fata “Cosa cercavi in quei luoghi? Chi aspettavi in quelle lunghe notti mentre ascoltavi il mio canto?”

“Non lo so” rispose re Mida “ma so che un giorno lo scoprirò...cerco un castello, un castello imponente, splendido, che magari...venga costruito con i miei istanti...io voglio che tutto sia sempre distinto...e voglio che tutto si conservi per sempre...se tu mi prendi per mano, mi scordo ogni cosa, e se ti guardo, tutto il mondo diviene uniforme.”

Così parlò re Mida, e poi si allontanò dalla fata e si incamminò verso le nuove meraviglie di boschi nuovi. E non sentì nessuna delle grida di dolore, nessuno dei gemiti strazianti della fata, non sentì che ella lo inseguiva correndo e supplicava che tornasse. Lui proseguiva, con i suoi nuovi desideri, con gli occhi ben aperti e con l'anima piena dei dolci pianti dei canti passati. Egli continuò a camminare e non si voltò più.

Quando però raggiunse il confine del bosco, la fata lo fermò un'ultima volta e gli rivolse una domanda piena di dolore, rabbia e rancore:

“Ti chiedo un'ultima volta, re Mida”, gli disse, “ti chiedo un'ultima volta: davvero vuoi abbandonarmi per sempre?”

Ma re Mida non si voltò neppure. Fissava una lucertola ai piedi di un albero; non aveva mai visto una lucertola tanto bella, tanto agile. Si mise in ginocchio per osservarla da vicino, cosicché tutti i colori e i movimenti del piccolo animale si imprimevano per sempre nella sua memoria.

Per parecchio tempo la fata se ne stette stremata al suo posto, pallida di rancore, di vergogna e di dolore, e quando re Mida si alzò per continuare il suo cammino, ella lo maledisse in questo modo:

“Non tornerai per me, re Mida? Mi abbandoni per sempre, re Mida? Mi abbandoni per lo strisciare di una lucertola, per il cinguettio lontano dei rigogoli? Tu mi ami, re Mida! So che mi ami, e tuttavia mi abbandoni, mi abbandoni per sempre...! Ascolta la mia maledizione, re Mida. Non hai voluto tendere la mano verso la mia – ora non sarai più in grado di tenderla verso nessuno. Volevi che tutto rimanesse eternamente bello intorno a te, come ornamento del tuo castello? Io ti maledico, re Mida. Che le tue mani trasformino in freddo oro tutto ciò che toccano. Che tutto rimanga così come ti piace: bello, colorato, scintillante, e sempre uguale. E che ogni istante ti offra

– come desideravi – una nuova vita, che ogni istante ti appaia nuovo nella tua esistenza e che ogni cosa si conservi nella forma che più ti piace. Che si trasformi in oro tutto ciò che le tue mani toccano. Ma arriverà il giorno in cui anche la tua anima sarà straziata dal desiderio, dal desiderio di un vivo abbraccio!...Ma io ti maledico, re Mida! Tutti coloro che abbraccerai anche solo una volta si trasformeranno in statue d'oro e anche se per loro verserai fiumi di lacrime, nulla potrà restituirti la vita che gli avrai tolto...magari non potrò privarti per sempre della vita... forse la desidererai indietro una volta soltanto...magari quando il desiderio raggiungerà nella tua anima un livello tale che i tuoi occhi non vedranno più nient'altro che ciò a cui le tue mani non sono in grado di conferire una forma...forse soltanto allora desidererai indietro la tua vita.... Può essere che io non possa privarti per sempre della vita, però ti maledico re Mida! Non desidererai nessuno, finché non lo avrai perduto per sempre!”

E re Mida sorrise e proseguì per la sua strada, ma poco dopo si voltò e rispose semplicemente:  
“Ti ringrazio per i buoni auguri!”

Poi si mise nuovamente in ginocchio tra l'erba, ai piedi dell'albero, dove la lucertola continuava a crogiolarsi al sole. La osservò a lungo, finché all'improvviso la prese – e nel farlo si ritrovò tra le mani una fragile statua d'oro. Nella sua immensa felicità re Mida sorrise e con gli occhi pieni di lacrime di gratitudine fissò lo sguardo davanti a sé e disse:

“Ti ringrazio per i buoni auguri, bella fata. Ti ringrazio. Questo era ciò che cercavo quando ti inseguivo solitario nel bosco e per le rive del mare. Grazie molte, bella fata”, disse lui, e per dirle addio alzò il suo sguardo verso di lei, ma la fata era già svanita.



E re Mida attraversò il mondo intero, vide boschi di un nero intenso e azzurre montagne che brillavano in lontananza, così come verdi pendii, cascate argentate e campi di misterioso splendore coperti di gigli. E vide popoli, moltissimi, belli e bizzarri, terribili e splendidi, e anche animali curiosi e fiori di paesi lontani. E non c'era niente davanti a cui si sarebbe trattenuto, così come non c'era istante che non trovasse bello per avergli mostrato le sfumature di ciò che non aveva visto neppure nei suoi più profondi desideri. E le sue mani toccavano tutto ciò che gli sembrava bello, tutto ciò che le mille originalità di un istante fugace rivestivano con ornamenti di sontuosa bellezza. E tutto ciò che le sue mani toccavano si trasformava in oro, in fragili e delicate, rigide e immobili statue d'oro.



Così re Mida portava con sé tutti i tesori della sua vita e non smetteva di sentirsi ricco e felice. E la sua vita continuava ad arricchirsi di splendidi istanti, e le statue d'oro che portava con sé erano sempre più belle, così come sempre più belli erano gli istanti nei quali toccava la vita vissuta, e sempre più vite rinchiusa con l'amorevole gesto eterno con cui le portava via.

Per molto tempo re Mida vagò in questo modo, finché un giorno, sulle coste di un mare straniero che ruggiva ferocemente, egli vide di nuovo un chiaro di luna, simile a quelli della sua gioventù, e da lontano riecheggiò nuovamente in lui un canto, che suonava come l'eco distante di quel canto che già aveva sentito e che sempre custodiva nel suo cuore. Una giovane ragazza dai capelli biondi stava cantando sulle rive del mare; e da quel momento re Mida iniziò a sedersi tutte le notti sulla costa, e la guardava, la ascoltava, e la desiderava. E ogni istante si faceva più bello del precedente, e i suoi grandi desideri tessevano i suoi giorni con un filo d'oro. In ogni istante aveva voglia di correre lì da lei, di abbracciarla e di non pensare più a nulla; di toccarla, baciarla, di unirsi a lei, dimenticarsi che ci fosse altro nel mondo oltre a loro due, che bramava misteriosamente il mare e che la luna lo avvolgeva con una fredda luce, dimenticare che ci fossero altri boschi per ciascun luogo in lontananza, così come altri splendori lontani che lui non aveva visto e altri canti che non aveva ancora ascoltato. Per molte, lunghe notti re Mida si sentì così davanti alla giovane, e la guardava, la ascoltava, la desiderava e attendeva il grandioso istante della sua vita in cui il mondo si sarebbe arrestato, in cui non sarebbe più esistito, poiché non ci può essere alcuna elevazione verso il nulla.

Una sera in cui la luna – chissà quante volte accadde ciò? – stava svanendo e loro si potevano intravedere nella notte soltanto grazie alla pallida luce delle stelle, d'improvviso la giovane smise di cantare. Si alzò in piedi e allungò le braccia con desiderio verso re Mida. E re Mida la guardò, fissò il suo sguardo su di lei, e tutti i suoi pensieri, sentimenti e desideri si congelarono nell'immobilità dei suoi occhi. Trascorsero così molto tempo, l'uno di fronte all'altra, fino a che la giovane smise di guardarlo, e per l'ultima volta, sofferente e rassegnata, sorrise a re Mida e si incamminò per lasciarlo per sempre. Ma in quel momento re Mida si alzò con un salto, la rincorse correndo, la abbracciò, la portò a sé con forza e passione ed era sul punto di baciare il sorriso rassegnato di quelle labbra. Ma le sue labbra non poterono toccar altro che delle rigide labbra d'oro, che da allora si fissarono in quel sorriso rassegnato – destinato forse soltanto alla seduzione – d'eterna bellezza.

Venne la mattina e re Mida guardava invano, guardava a lungo la statua della giovane. Cercava in lei il ricordo del desiderio delle notti passate, cercava l'accompagnamento del canto delle rondini di boschi lontani, cercava il ruggito del mare, il piacere di guardare la luna, cercava l'eco ricorrente delle canzoni tristi. Ma la statua era solo bella, bellissima, ricca di tratti delicati e sbiadita di

rassegnazione; era bella, splendida, ma nulla di più; non gli diceva niente dei suoi desideri né di quelli che egli aveva intravisto nell'anima della giovane. E tornò a piangere re Mida, e dopo aver cercato invano per giorni, per intere settimane, quelle ore perdute per sempre, distrusse la bella e silenziosa statua e ne gettò i pezzi nel mare.

E andò a cercare le altre statue, le precedenti, e in ognuna di esse cercava il motivo che lo aveva spinto a strappare loro la vita vivente, a ucciderle; in esse cercava la sua esistenza. Ma i fili che le legavano a lui erano già stati tagliati tutti. Così stavano tutte le statue, una per una. Erano belle, mute, abbandonate, senza alcuna relazione con il passato e il presente. A quel punto re Mida le distrusse tutte e gettò i pezzi nel mare.



Re Mida ricominciò i suoi viaggi. Vagava per il mondo senza riposo. Vide nuovi paesi, ma le nuove bellezze non potevano più fornire nuove ebrezze alla sua anima. Cercò tra i boschi delle più belle fortezze delle sue antiche peregrinazioni, ma tutto ciò che trovò erano ricordi appassiti, scoloriti e stanchi. Si sentiva vuoto, ormai non aspettava più nulla, ormai non sperava più niente di niente; tuttavia, non poteva riposarsi da nessuna parte, e così, con l'anima piena di desolate inquietudini, correva senza sosta da un luogo all'altro, come se qualcuno gli stesse dando la caccia. Iniziò a odiare le sue mani e il suo miracoloso potere, e non osava toccare più nulla. Se accadeva che qualche meraviglia smuovesse la sua anima, egli nascondeva le mani – che tuttavia restavano curiose e avidi –, non permetteva che catturassero nulla nella vita né che con un gesto fugace rubassero la bellezza della sua caducità.

Re Mida vagava stanco tra i tristi cipressi, non si aspettava più nulla dalla vita, quando incontrò una giovane. Aveva i capelli neri, lo sguardo triste, sciupata dalle difficoltà della vita; il suo passo rifletteva la sua stanchezza, nei suoi occhi ardevano tristi fuochi e nelle sue eloquenti parole si udivano le sofferenze passate. I due si avvicinarono rapidamente, nonostante fossero entrambi sfiniti. Correavano soli e volevano raggiungere l'altro in fretta, nonostante la lunga solitudine lacerasse le loro anime e tutto in loro desiderava la carezza di parole comprensive. Ed erano entrambi tanto esausti che quando la giovane si rivolse a re Mida e gli chiese dove portasse la via da cui era venuto, il re si sedette su una pietra e si mise a parlare a lungo. Le raccontò dei suoi viaggi e dei suoi tormenti; le raccontò delle sue pene e delle sue sofferenze – ma mai arrivò a dirle la verità, e teneva le mani nascoste sotto il suo mantello come se fossero ricoperte di ferite ripugnanti. E mentre re Mida le raccontava di queste cose, e di tutte le altre che aveva vissuto, la giovane

riconobbe nella sua vita delle storie simili a quelle che aveva passato il re. E quando re Mida iniziò a raccontarle del suo percorso, spiegandole perché seguiva proprio quello, da dove veniva e dove si sarebbe diretto, dove non doveva fermarsi e cosa però lo obbligava a fermarsi, allora la giovane, a sua volta, iniziò a raccontargli del suo viaggio, nel quale anche lei aveva luoghi in cui non si doveva fermare. E il sentiero di ciascuno gli sembrava a tal punto naturale che soltanto adesso si accingevano a riposarsi. Entrambi avevano l'impressione che fino ad allora il loro percorso non li avesse condotti da nessuna parte e che dovessero dirigere altrove i propri passi, seguendo strade che prima di allora non avevano mai calpestato.

E parlavano sempre dei loro viaggi, dei sentieri, delle partenze e degli arrivi, e nelle loro conversazioni risuonavano sempre i tormenti di grandi solitudini. Fino ad allora i due avevano viaggiato da soli, parlando solo con boschi silenziosi e sorde notti, e l'eco era l'unica risposta alle loro parole. Perciò li raggiunse ora l'ebbrezza delle parole. Per la prima volta sentirono di poter scoprire qualcosa da qualcuno, per la prima volta trovarono soddisfazione nel fatto che qualcun altro potesse sapere qualcosa di loro. Attraverso le parole arrivarono ad abbracciarsi, ognuno si immerse nell'anima dell'altro per scoprirne i segreti più profondi, e allo stesso modo esplorarono gli angoli più lontani delle proprie anime così da diventare sempre più ricchi – regalando all'altro tutto di se stessi –, cosicché la loro intimità li rendesse reciprocamente più belli. Ma dietro tutte le parole della giovane si nascondeva un grande desiderio inconfessato, che conferiva a ciascuna di esse una forza attrattiva, mentre re Mida, al contrario, nascondeva grandi timori nelle sue parole entusiaste e faceva sentire uno strano tremore in ognuna di esse. Dato che re Mida non ebbe mai il coraggio di parlare delle sue mani, continuava a nasconderle sotto il mantello, e allo stesso modo la giovane non ebbe mai il coraggio di domandargli perché non stringesse mai le sue, neppure quando si dicevano parole a cui si poteva rispondere soltanto con le mani legate assieme, neppure quando l'unica risposta avrebbe potuto essere una carezza.

Una sera re Mida parlò ancora una volta della sua solitudine, facendo intime allusioni all'enorme rovina della sua vita. I due erano seduti al confine del bosco, la giovane sopra un tronco, lui accoccolato ai suoi piedi, sulla morbida erba. Era una sera d'estate e le lucciole si muovevano zigzagando tra i cipressi. Re Mida stava parlando delle sue solitudini e ardeva nella sua voce il fuoco di antiche sofferenze:

“Tutto e tutti vanno sparendo dalla mia vita”, disse lui. “La mia esistenza è fatta soltanto di istanti. E anche questi istanti hanno un valore soltanto perché mi aspetto che la mia vita sorga da essi. Ma il giorno della mia vita più non sorge. Io ho soltanto istanti, ma nessuna vita. Per me, le cose e le persone sono soltanto belle, nulla più” – parlava ormai con una voce spenta e tremante

per le lacrime trattenute –, “alla mia esistenza è stato dato soltanto di osservare, nulla ha mai fatto parte di essa ed essa non ha mai fatto parte di nulla. La mia vita è come una statua d’oro”, si faceva sentire la forza della verità in quella vile menzogna, “è separata da tutti, isolata da tutto, senza un passato e senza un futuro. Ammira il movimento e vorrebbe correre con coloro che le passano accanto, ma non può muoversi. Le mie mani” – e per il tremore la sua voce non si sentiva quasi più –, “le mie mani ormai non possono toccare più nulla. La vita mi scivola costantemente via dalle mani. Le mie mani non possono toccare altro che cose morte. La mia esistenza si trova lontana dalla vita vivente che invano desidero. La mia vita non può offrire agli altri null’altro che bei momenti, e a te le mie parole non possono darti niente se non gradevoli suoni, le mie parole...” la sua voce si interruppe ed egli guardò davanti a sé in silenzio.

Una brezza leggera soffiava tra i cipressi e intorno a loro scintillavano sciami di punti infuocati. Passarono molto tempo in silenzio; finché alla fine la giovane iniziò a parlare, piano, con la voce piena di desideri segreti. Delicatamente, per timore che qualsiasi parola utilizzata potesse strappare la sottile ragnatela che si era tessuta intorno a re Mida per i suoi silenzi; temeva che qualsiasi parola pronunciata ad alta voce potesse far svanire la soffice nuvola di nebbia che li avvolgeva e li isolava da tutto ciò che potesse minacciare la loro reciproca appartenenza, da tutto ciò che era fuori, da ciò che non era interamente nella loro vita. Con voce spenta, quasi impercettibile, lei gli chiese soltanto:

“Veramente credi di essere solo? Anche in questo istante credi di essere solo? E che rimarrai solo per sempre? Anche ora lo credi? Persino ora?”

E una paura profonda colse il cuore di re Mida; mantenne il silenzio per molto tempo, guardando dritto davanti a sé. Poi, con voce tremante disse solo questo:

“No, non lo credo. Ora non lo credo.”

E la ragazza allora si chinò su di lui, gli baciò le labbra e re Mida, felicissimo, lasciava che lo baciasse, e lui, a sua volta, baciava felicemente le tenere labbra della giovane. Ma non osava abbracciarla, stringerla tra le sue braccia, e continuava timoroso a tenere le mani nascoste sotto il suo mantello.

Re Mida e la triste giovane dai capelli neri passarono così molte sere, seduti, scambiandosi baci ardenti, soffici; si baciavano, ma mai si strinsero in un abbraccio. C’erano istanti in cui re Mida credeva che la maledizione fosse svanita dalle sue mani, sentiva che doveva essersene andata, ma non osava comunque toccare la giovane e neppure tirar fuori da sotto il mantello le mani. E il segreto scavò un solco profondo tra i due. Dalle loro parole dolci nascevano dolci malintesi che spaventavano entrambi e che tentavano di dimenticare baciandosi ancora. Ma le loro parole si

facevano ogni volta più pesanti, mentre i baci erano troppo deboli per sopprimere la loro confusione. Re Mida sapeva, sentiva, che era possibile riavvicinare al suo petto colei che si stava allontanando, ma nonostante sperasse che le sue mani fossero ormai come quelle di tutti gli altri, non osava ancora avvicinarle a lei. E le loro anime si allontanavano sempre di più; le loro anime piangevano in silenzio e cercavano il modo in cui potessero abbattere le aride muraglie che si erano erette tra di loro. Così stavano seduti insieme tutte le sere e si scambiavano baci pieni di desideri, speranze e timori.

Ma re Mida non tese mai la mano verso la ragazza.

Passavano tutti i giorni in grande solitudine con la speranza che si verificasse un miracolo durante la notte, ma questo miracolo non giunse mai. Si stavano allontanando sempre più, ma nessuno dei due poteva stare senza l'altro, e così non passò neanche una sera in cui non si sentissero i loro baci ai piedi dei cipressi.

Ma un giorno – in una caldissima mattina d'estate – la ragazza udì in lontananza la melodia di un flauto. Incuriosita, si avvicinò al pastore per ascoltare meglio la musica. E quando lei uscì dal bosco e si sedette sopra una pietra, non molto lontana dal pastore, lui le si avvicinò, e senza proferir parola alcuna, la abbracciò forte, violentemente, tenendola stretta con le sue braccia possenti, mentre lei tentava timidamente di divincolarsi. La ragazza resistette solo prudentemente e debolmente, e la sua resistenza si faceva sempre più timida e fragile, e quella sera non si presentò ai piedi dei cipressi, e non vi ritornò mai più.

...Molto tempo dopo, dei viandanti solitari trovarono un uomo morto nel bosco dei cipressi. Stava sdraiato con lo sguardo verso il cielo, al crocevia tra due sentieri. Giaceva rigido, immobile, con le braccia divaricate sopra la testa, e nella mano destra stringeva un giglio bianco, che aveva colto dalla terra negli ultimi momenti della sua vita.

Il bianco fiore era soltanto appassito, non si era trasformato in oro nella sua mano.



## BIBLIOGRAFIA

Opere di György Lukács citate e di riferimento (in ordine cronologico):

- Endre Ady* (1909), trad. it. di M. D'Alessandro, *Endre Ady*, in G. Lukács, *Cultura estetica*, Newton Compton, Roma, 1977, pp. 45-57;
- Thomas Manns Roman "Königliche Hoheit"* (1909), trad. it. di M. D'Alessandro, *Il secondo romanzo di Thomas Mann*, in G. Lukács, *Cultura estetica*, cit., pp. 76-87;
- Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* (1910), trad. it. di M. Stocco, *Osservazioni sulla teoria della storia letteraria*, in G. Lukács, *Sulla povertà di spirito. Scritti (1907-1918)*, a cura di P. Pullega, Cappelli, Bologna, 1981, pp. 59-99;
- Arról a bizonyos homályosságról* (1910), in "Nyugat", 1° dicembre 1910;
- Die Seele und die Formen. Essays* (1911), trad. it. di S. Bologna, *L'anima e le forme*, SE, Milano, 2002.
- A lelki szegénységről. Egy levél és egy párbeszéd* (1911), trad. it. di J. Szauder, *Sulla povertà di spirito. Una lettera e un dialogo*, in G. Lukács, *Sulla povertà di spirito. Scritti (1907-1918)*, cit., pp. 100-115;
- Das Problem des untragischen Dramas* (1911), trad. it. di M. Cometa, *Il problema del dramma non tragico*, in G. Lukács, *Scritti sul Romance*, Aesthetica edizioni, Palermo, 1982, pp. 49-54;
- Leo Popper* (1911), trad. it. di X. Gabor, *Leo Popper*, in G. Lukács, *Sulla povertà di spirito. Scritti (1907-1918)*, cit., pp. 123-124;
- Zum Wesen und zur Methode der Kulturosoziologie* (1915), trad. it. di C. Tommasi, *Sull'essenza e il metodo della sociologia della cultura*, in G. Lukács, *Sulla povertà di spirito. Scritti (1907-1918)*, cit., pp. 132-140;
- Theorie des Romans* (1916), trad. it. di G. Raciti, *Teoria del romanzo*, SE, Milano, 1999;
- Béla Balázs, Hét mese* (1918), trad. it. di M. Cometa, *Béla Balázs: sette fiabe*, in G. Lukács, *Scritti sul Romance*, cit., pp. 105-122;
- Emil Lask* (1918), trad. it. di C. Tommasi, *Emil Lask*, in G. Lukács, *Sulla povertà di spirito. Scritti (1907-1918)*, cit., pp. 171-193;
- Georg Simmel* (1918), trad. it. di L. Perrucchi, *Georg Simmel*, in G. Lukács, *Sulla povertà di spirito. Scritti (1907-1918)*, cit., pp. 165-170;
- Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923), trad. it. di G. Piana, *Storia e coscienza di classe*, Mondadori, Milano, 1973;

- Prolegomena zu einer marxistischen Ästhetik* (1957), trad. it. di F. Codino e M. Montinari, *Prolegomeni a un'estetica marxista. Sulla categoria della particolarità*, Editori Riuniti, Roma, 1971;
- Frühe Schriften zur Ästhetik (1912-1918), I Band: 1. Philosophie der Kunst (1912 - 1914)* (1971), trad. it. di L. Coeta, *Filosofia dell'arte. Primi scritti sull'estetica (1912-1918)*, Sugar Editore, Milano, 1971.
- Frühe Schriften zur Ästhetik (1912-1918), II Band: Heidelberger Ästhetik (1916-1918)* (1971), trad. it. di L. Coeta, *Estetica di Heidelberg. Primi scritti sull'estetica (1912-1918)*, Sugar Editore, Milano, 1971;
- Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins* (1973), trad. it. di A. Scarponi, *Per l'ontologia dell'essere sociale*, Editori Riuniti, Roma, 1976;
- A "Román" esztéticája. Kisérlet a nem-tragikus dráma formájának metafizikai megalapozására* (1977), trad. it. di M. Cometa, *L'estetica del Romance. Tentativo di fondazione metafisica della forma del dramma non tragico*, in G. Lukács, *Scritti sul Romance*, cit., pp. 105-122;
- Gelebtes Denken* (1980), trad. it. di A. Scarponi, *Pensiero vissuto. Autobiografia in forma di dialogo*, Editori Riuniti, Roma, 1983;
- Napló-Tagebuch (1910-1911)* (1981), trad. it. di G. Caramore, *Diario (1910-1911)*, Adelphi, Milano, 1983;
- Lukács György ifjúkori levelezése 1902-1917* (1981), trad. it. di A. Scarponi, *Epistolario 1902-1917*, a cura di Éva Karádi e Éva Fekete, Editori Riuniti, Roma, 1984.
- Die Legende von König Midas* (2018), in G. Lukács, *Werke Band 1 (1902-1918)*, Teilband 2 (1914-1918), a cura di Z. Bognár, W. Jung, A. Opitz, Aisthesis, Bielefeld, 2018, pp. 755-763.

Saggi e studi su György Lukács citati e di riferimento (in ordine alfabetico):

- L. AMODIO *Lukács e la fiaba infinita*, in D. Losurdo, P. Salvucci e L. Sichirollo, *György Lukács nel centenario della nascita 1885-1985*, Urbino, QuattroVenti, 1986, pp. 69-88;
- J. BEHRS *Abstieg in die Form. Deutsche Gegenwartsliteratur und das beschädigte Leben*, in "Zagreber Germanistische Beiträge", Vol.29 (1), 2020, pp. 163-182;
- L. BOELLA *Il giovane Lukács. La formazione intellettuale e la filosofia politica 1907-1929*, De Donato, Bari, 1977;



- G. CAVIGLIÀ *L'epistolario di György Lukács*, in "Rivista di studi ungheresi", I, 1986, pp. 134-137;
- M. COMETA *Il demone della redenzione. Mistica e messianismo nella cultura tedesca da Hebbel a Lukács*, Aletheia, Firenze, 1999;
- U. DOGÀ *"Von der Armut im Geiste": die Geschichtsphilosophie des jungen Lukács*, in *Lukács-Studien*, Bd. 3, Aisthesis, Bielefeld, 2019;
- M. DOMENICHELLI *Lukács and the Marxist "Living Art"*, in "Zagreber Germanistische Beiträge", Vol. 29 (1), 2020, pp. 125-143;
- I. FEHÉR *L'interpretazione della filosofia classica tedesca in Storia e coscienza di classe*, in "Discorsi. Ricerche di storia della filosofia", ix, 1989/I, pp. 41-60;
- A.S. GILBERT *Young Georg Lukács as a Crisis Thinker. Subjectivism and the Problem of Form*, in "Zagreber Germanistische Beiträge", Vol. 29 (1), 2020, pp. 15-37;
- Á. HELLER *Quando la vita si schianta nella forma. György Lukács e Irma Seidler*, in F. Fehér, Á. Heller, György Márkus et al, *La scuola di Budapest: sul giovane Lukács*, trad. it. di E. Franchetti, La Nuova Italia, Firenze, 1978, pp. 1-45;
- W. JUNG *Georg Lukács*, J. B. Metzler, Stoccarda, 1989;
- K. KÁROLY *Im Nebel. Der junge Georg Lukács und Wien*, Böhlau, Wien, 2002;
- C. KARPENSTEIN-ESSBACH *Drama oder Roman. Literatur im Brennpunkt intellektueller Existenz bei Georg Lukács*, in "Zagreber Germanistische Beiträge", Vol. 29 (1), 2020, pp. 57-78;
- K. KAVOULAKOS *Ästhetizistische Kulturkritik und ethische Utopie: Georg Lukács' neukantianisches Frühwerk*, De Gruyter, Berlin, 2014;
- Georg Lukács: Philosophy of Praxis. From Neo-Kantianism to Marxism*, Bloomsbury, Londra, 2018;

- Beyond Form. Lukács's Turn to Revolutionary Praxis, in "Zagreber Germanistische Beiträge", Vol. 29 (1), 2020, pp. 209-228;
- A. LENARDA *Il concetto di forma nel primo Lukács*, in "Archivio di Storia della Cultura", 2007, Vol. 20, p.111-153;
- D.A. LÓPEZ *The Absolute and the Relative in Lukács and Simmel*, in "Zagreber Germanistische Beiträge", Vol. 29 (1), 2020, pp. 79-102;
- C. MAGERSKI *Von der formalen Soziologie zur formalen Literatursoziologie: Georg Lukács*, in "Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur", Vol. 46 (2), 2021, pp. 546-566;
- G. MÁRKUS *Nota conclusiva*, in G. Lukács, *Estetica di Heidelberg*, cit., pp. 315-345;
- E. MATASSI *Il giovane Lukács. Saggio e sistema*, Guida, Napoli, 1979;
- N. MOLINU *György Lukács: dalla vita pensata al pensiero vissuto*, Kalb, Cagliari, 1984;
- P. PULLEGA *La Comprensione estetica del mondo. Saggio sul giovane Lukács*, Cappelli, Bologna, 1983;
- J. QIN *Possibilities. On Lukács' Theory of Genres*, in "Zagreber Germanistische Beiträge", Vol. 29 (1), 2020, pp. 39-55;
- G. VACCARO *Il tragico, l'etico, l'utopico. Studio sul giovane Lukács*, Mimesis, Milano, 2014;
- J. WEISS *Lukács Archives*, in "Krisis", fasc. 2, Amsterdam, 2018 (2), pp. 100-102;
- R. WESTERMANN *The irrational act: traces of Kierkegaard in Lukács's revolutionary subject*, in *Studies in East European Thought* Vol. 67, No. 3/4, Special Section on The Bakhtin Circle in Its Time and Ours (December 2015), pp. 229-247;
- Lukács's Phenomenology of Capitalism. Reification Revalued*, Palgrave MacMillan, Londra, 2019.

Altre opere citate e di riferimento (in ordine alfabetico):

- A. AARNE, S. THOMPSON *The types of the folktale. A classification and a Bibliography* (1961), Academia Scientiarum Fennica, Helsinki;
- T.W. ADORNO *Der Essay als Form* (1958), trad. it. di A. Frioli *et al*, *Il saggio come forma*, in Id., *Note per la letteratura*, trad. it., Einaudi, Torino, 2012, pp. 3-22;
- Henkel, Krug and frühe Erfahrung* (1965), trad. it. di A. Pinotti, *Manico, brocca e prima esperienza*, in AA.VV, *La questione della brocca*, Mimesis, Milano, 2007, pp. 87-96;
- M. BABITS *A lélek és a formák* (1910), in “Nyugat”, 1° novembre 1910;
- M. BACHTIN *Formy vremeni i chronotope v romane. Očerki po istoričeskoj poetike* (1937-38), trad. it. di C.S. Janovič, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979;
- G. BASILE *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille* (1634), trad. it. di M. Rak, *Lo cunto de li cunti*, Garzanti, Milano, 1999;
- F. BAUMGARTEN *Essays von Georg Lukács* (1910), in “Pester Lloyd”, 29 Maggio 1910, pp. 33-36;
- E. BENEDEK *Magyar mese- és mondavilág* (1896), trad. it. di Elisa Zanchetta, *C'era una volta o forse non c'era.... Fiabe cosmologiche ungheresi*, Vocifuriscena, Viterbo, 2020;
- W. BENJAMIN *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1919), trad. it. di C. Colaiacomo, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, in *Opere complete di Walter Benjamin* [OCWB], a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino, vol. I (*Scritti 1906-1922*), pp. 353-449;
- Alte vergessene Kinderbücher (II)* (1924), trad. it. di G. Schiavoni, *Vecchi libri per l'infanzia (II)*, in OCWB, vol. II (*Scritti 1923-1927*), 2001, pp. 50-57;

- Einbahnstraße* (1926), trad. it. B. Cetti Marinoni, *Strada a senso unico*, in OCWB, vol. II (*Scritti 1923-1927*), 2001, pp. 409-463;
- Juden in der deutschen Kultur* (1929), trad. it. di G. Carchia, *Gli ebrei nella cultura tedesca*, in OCWB, vol. III (*Scritti 1928-1929*), pp. 423-434;
- E. BLOCH *Das Prinzip Hoffnung* (1954), trad. it. di E. De Angelis e T. Cavallo, *Il principio speranza*, Garzanti, Milano, 1994;
- Weisen des «Vielleicht» bei Simmel* (1958), in Id., *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1969, pp. 57-60;
- I. CALVINO *Fiabe italiane* (1956), Mondadori, Milano, 1993;
- A. COMTE *Discours sur l'esprit positif* (1844), trad. it. di E. Rivero, *Discorso sullo spirito positivo*, I.E.M, Napoli, 1964;
- E. DE MARTINO *La fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles* (2017), a cura di G. Charuty et al, *La fine del mondo. Contributo alle analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino, 2019;
- É. DURKHEIM *Le Suicide* (1897), trad. it. di R. Scramaglia, *Il suicidio. Studio di sociologia* Rizzoli, Milano, 2014;
- P. ERNST, G. LUKÁCS *Dokumente einer Freundschaft*, a cura di K.A. Kutzbach, Lechte, Emsdetten, 1974;
- EURIPIDE *Hēraklēs mainómenos* (420 a.C. ca.), trad. it. di M.S. Mirto, *Eracle*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1997;
- J.W. GOETHE *Zur Farbenlehre* (1810), trad. it. di R. Troncon, *La teoria dei colori*, il Saggiatore, Milano, 2008;
- J. GRIMM, W. GRIMM *Kinder- und Hausmärchen* (1812), trad. it. di C. Bovero, *Le fiabe del focolare*, Einaudi, Torino, 1969;
- W.C. GRIMM *Altdänische Heldenlieder Balladen und Märchen* (1811), Mohr und Zimmer, Heidelberg;
- G.W.F HEGEL *Einleitung. Über das Wesen der philosophischen Kritik überhaupt, und ihr Verhältnis zum gegenwärtigen Zustand der Philosophie insbesondere* (1802), in Id. *Werke in 20 Bänden mit einem Registerband, Bd. 2: Jenaer Schriften 1801–1807*, a cura di Eva

- Moldenhauer e Karl Markus Michel, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1970, pp. 171-187;
- K. KERÉNYI *Die Mythologie der Griechen* (1958), trad. it. di V. Tedeschi, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, Mondadori, Milano, 1989;
- S. KRACAUER *Das Ornament der Masse. Straßen in Berlin und anderswo* (1963), trad. it. di M. Pappalardo e F. Maione, *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli, 1982;
- M. LÜTHI *Das europäische Volksmärchen: Form und Wesen* (1968), trad. it. di M. Cometta, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Mursia, Milano, 1992;
- T. MANN *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918), trad. it. di M. Marianelli e M. Ingenmey, *Considerazioni di un impolitico*, Adelphi, Milano, 1997;
- F. MEINECKE *Erlebtes. 1862-1919* (1919), trad. it. di F. Tessitore, *Esperienze 1862-1919*, Guida, Napoli, 1971;
- E. MELANDRI *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia* (1968), Quodlibet, Macerata, 2004;
- R. MUSIL *Der Essay* (1973), trad. it. di L. Mannarini, *Sul Saggio, frammento inedito*, in "Alfabeta", n. 47, aprile 1983;
- C. PERRAULT *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* (1697), trad. it. di M. Cristallo, *Fiabe*, BUR Rizzoli, Milano, 2017;
- PLATONE *Sympósion* (380 a.C. ca.), trad. it. di G. Reale, *Simposio*, Mondadori, Milano, 2001;
- L. POPPER *Lukács György: a lélek és a formák* (1910), trad. it. di S. Cantucci, *György Lukács: L'anima e le forme*, in Id., *Scritti di estetica*, Aesthetica edizioni, Milano, 2018, pp. 65-68;
- Peter Brueghel der Ältere* (1910), trad. it. di S. Cantucci, *Pieter Bruegel il Vecchio*, in Id., *Scritti di estetica*, cit., pp. 57-64;
- V.J. PROPP *Morfologija skazki* (1928), trad. it. di G.L. Bravo, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 1980;

E. RITOÓK

*Georg von Lukács, Die Seele und die Formen. Besprechung von Emma von Ritoók* (1911), in “Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, VII, Stuttgart, pp. 324-326;

G. SIMMEL

*Soziologische Ästhetik* (1896), trad. it. di F. Peri, *Estetica sociologica*, in Id., *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali e A. Pinotti, Einaudi, Torino, 2020, pp. 15-31;

*Philosophie des Geldes* (1900), trad. it. di A. Cavallo e L. Perucchi, *Filosofia del denaro*, Utet, Torino, 1984;

*Über Geschichte der Philosophie* (1904), trad. it. di F. Andolfi, *Sulla storia della filosofia. Da una lezione introduttiva*, in Id., *I problemi fondamentali della filosofia*, Laterza, Roma, 1996;

*Schopenhauer und Nietzsche. Ein Vortragszyklus* (1907), Duncker & Humblot, Leipzig;

*Das Problem des Stiles* (1908), trad. it. di F. Peri, *Il problema dello stile*, in Id., *Stile moderno*, cit., pp. 107-117;

*Brücke und Tür* (1909), trad. it. di F. Peri, *Ponte e porta*, in Id., *Stile moderno*, cit., pp. 322-328;

*Soziologie der Geselligkeit* (1910), trad. it. di F. Peri, *Sociologia della socievolezza*, in Id., *Stile moderno*, cit., pp. 262-278;

*Hauptprobleme der Philosophie* (1910), trad. it. di A. Banfi, *I problemi fondamentali della filosofia*, cit., pp. 3-128;

*Philosophische Kultur* (1911), trad. it. di M. Monaldi, *Saggi di cultura filosofica*, Ugo Guanda editore, Milano, 1993;

*Das Problem des Porträts* (1918), trad. it. di F. Peri, *Il problema del ritratto*, in Id., *Stile moderno*, cit., pp. 173-183;

*Anfänge einer unvollendeten Selbstdarstellung*, in *Buch des Dankes an Georg Simmel* (1958), a cura di K. Gassen e M. Landmann, Duncker & Humblot, Berlin, 1993;

- L. STERNE *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759), trad. it. di F. Marengo de Steinkühl, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, a cura di F. Gregori, Mondadori, Milano, 2016;
- M. WEBER *Georg Simmel als Soziologe und Theoretiker der Geldwirtschaft* (1991), trad. it. di M. Schör, *Georg Simmel come sociologo e teorico dell'arte monetaria*, in "Studi di sociologia", XXXVI (1998), n. 2, pp. 99-105;
- L. WITTGENSTEIN *Bemerkungen über die Farben* (1977), a cura di G. Anscombe, University of California Press, Berkeley;
- S. ZĀDA *The history of the forty vezirs or the story of the forty mornings and eves* (1886), George Redway, London;

Altri saggi e studi citati e di riferimento (in ordine alfabetico):

- D. BARBUSCIA *Il carnevalesco bachtiniano in The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman di Laurence Sterne*, in F. Fantaccini e O. De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica: percorsi di ricerca*, Firenze University Press, Firenze, 2012, pp. 9-46;
- S. BESOLI *Il valore della verità. Studio sulla «logica della validità nel pensiero di Lotze*, Ponte alle Grazie, Firenze, 1992;
- D. BOOTHMAN *L'approccio di Gramsci alla traduzione e alla traducibilità*, in L. Pasquini e P. Zanelli (a cura di), *Crisi e critica della modernità nei quaderni dal carcere di Antonio Gramsci*, Mimesis edizioni, Milano, Milano, 2019, pp. 97-110;
- S. CALABRESE *Fiaba*, La Nuova Italia, Firenze, 1997;
- B. CARNEVALI, A. PINOTTI *L'estetica sociale: Simmel ritrovato. Introduzione* in G. Simmel, *Stile moderno*, cit., pp. vii-xxxi;
- G. DOLFINI *Sulla universalità della fiaba*, in *Tutto è fiaba*, atti del convegno, con interventi di A.M. Cirese *et al.*, Emme Edizioni, Milano, 1980, pp. 33-42;
- G. GAMBARO *Emil Lask e le matrici neokantiane dell'empirismo trascendentale*, Mimesis, Milano, 2022;

- F.A. GIERLINGER *Wittgensteins «Bemerkungen über die Farben»*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2015;
- P. HANÁK *Storia dell'Ungheria*, trad. it. di G. Motta e R. Tolomeo, FrancoAngeli, Milano, 1996;
- M. RAK *Il racconto fiabesco. Introduzione* in G. Basile, *Lo cunto de li cunti*, Garzanti, Milano, 1999, pp. xxxii-Lxxiii;
- Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Mondadori, Milano, 2005;
- G. RAMETTA *Introduzione*, in J.G. Fichte, *Discorsi alla nazione tedesca*, Mondadori, Milano, 2009, pp. 331-364;
- H. RÖLLEKE *Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte der Grimmschen Märchen*, in *Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. 19. Auflage*, Artemis & Winkler, Düsseldorf/Zürich, 1999;
- L. SANTUCCI *La letteratura infantile*, Firenzelibri, Firenze, 1994;
- H. SCHULZE *Storia della Germania*, trad. it. di I. Tani, Donzelli editore, Roma, 2000;
- Z. VENDLER *Goethe, Wittgenstein, and the Essence of Color*, in "The Monist", Vol. 78, n. 4, 1995, pp. 391-410.