



GYÖRGY LUKÁCS

**IL MARXISMO  
E LA CRITICA  
LETTERARIA**

**Piccola  
Biblioteca  
Einaudi**

Titolo originale *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*  
Aufbau-Verlag, Berlin



Copyright 1953 e © 1964 Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino  
Quarta edizione

Traduzione di Cesare Cases

**GYÖRGY LUKÁCS**

**IL MARXISMO  
E LA CRITICA  
LETTERARIA**

Piccola  
Biblioteca  
Einaudi

## Indice

- p. 7      *Prefazione di Cesare Cases*  
13      *Premessa all'edizione italiana*

### PARTE PRIMA

- 27      Introduzione agli scritti di estetica  
di Marx ed Engels
- 59      La polemica tra Marx, Engels e Lassalle  
sulla tragedia *Franz von Sickingen*
- 61      I. La posizione di Lassalle
- 75      II. La polemica di Marx ed Engels  
contro l'estetica idealistica di Lassalle
- 97      III. Lassalle si smaschera nella sua replica
- 110      Friedrich Engels teorico e critico  
della letteratura
- 148      Marx e il problema della decadenza ideologica
- 214      Tribuneo del popolo o burocrate?
- 214      I. Il significato generale dell'impostazione leniniana
- 223      II. Spirito burocratico e cultura capitalistica
- 233      III. Tragedia e tragicommedia dell'artista nel capitalismo
- 251      IV. L'attualità dell'impostazione leniniana

### PARTE SECONDA

- 269      Narrare o descrivere?
- 324      La fisionomia intellettuale  
dei personaggi artistici

- p. 378 Una discussione epistolare  
tra Anna Seghers e Georg Lukács
- 416 Lo scrittore e il critico
- 460 Il problema della prospettiva
- 469 *Indice dei nomi*

*Questo libro, pubblicato per la prima volta nel 1953 nella collana einaudiana dei « Saggi » e qui ristampato con l'aggiunta di un discorso del 1956 sul Problema della prospettiva, era stato concepito dal traduttore, con l'assenso dell'autore, come una scelta dei migliori saggi di Lukács sulla teoria della letteratura: la prima parte riproduce integralmente il libro Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker (Berlin 1948, 1952<sup>2</sup>), mentre la seconda unisce un saggio (il primo) tratto dalla raccolta Schicksalswende (Berlin 1948, 1955<sup>2</sup>) a tre desunti da quella intitolata Essays über Realismus (Berlin 1948, 1955<sup>2</sup> col titolo Probleme des Realismus). L'idea di offrire al lettore italiano una silloge dei migliori scritti di questo Lukács, ha rivelato la sua validità nel successo del libro, esaurito da tempo nonostante una seconda edizione, e nelle discussioni da esso suscitate. La posizione particolare di questi scritti li raccomanda infatti particolarmente all'attenzione del lettore: qui Lukács non parte né dai problemi estetici come tali (come nei Contributi a una storia dell'estetica, nei Prolegomeni a un'estetica marxista e infine nella prima parte dell'Estetica, di recente apparsa in Germania), né dall'analisi di singole opere e periodi letterari (come nei saggi sul realismo francese, russo, tedesco, in Goethe e il suo tempo ecc.), ma delinea le grandi questioni generali di fronte alle quali si trovano lo scrittore e il critico nella società capitalista e in quella socialista (la decadenza ideologica e le sue ripercussioni sulla letteratura, l'alternativa tra narrare e descrivere, la concezione del personaggio)*

*e ritraccia la formulazione o l'anticipazione di questi problemi nell'opera di Marx e di Engels. Sono questi, quindi, gli scritti che piú direttamente investono la funzione della letteratura e della critica, quelli che presentano, se si vuole, il Lukács piú «normativo» e per questo piú facilmente preso di mira.*

*Cronologicamente questi scritti si situano tra il 1931 e il 1940, tra il primo soggiorno di Lukács nell'Unione Sovietica come collaboratore dell'Istituto Marx-Engels-Lenin (il saggio sulla polemica intorno al Sickingen è un frutto di tale attività) e l'inizio della seconda guerra mondiale. Si tratta del decennio piú fecondo nell'attività di Lukács. Dopo la pubblicazione di Storia e coscienza di classe (1923) e le polemiche che essa aveva suscitate, egli non aveva pubblicato altro che uno studio su Lenin (1924) e uno su Moses Hess (1926). I problemi estetici, che avevano costituito l'oggetto dell'intera sua attività prima del 1917, sembravano interamente scomparsi dal suo orizzonte. Nella Teoria del romanzo (scritta nel 1914-15, pubblicata nel 1920) essi, sotto l'impressione dello scoppio della prima guerra mondiale, avevano già trascorso se stessi in una condanna generale della società borghese e della disumanizzazione dell'uomo che si esprime nel romanzo moderno. «Certo, — scrive oggi Lukács giudicando retrospettivamente quest'opera<sup>1</sup>, — sulla base di un utopismo estremamente ingenuo e infondato: della speranza che dalla disgregazione del capitalismo e dalla conseguente disgregazione delle categorie economico-sociali prive di vita e ostili alla vita, potesse scaturire una vita secondo natura, degna dell'uomo. Il fatto che il libro culmina nell'analisi di Tolstoj e nell'accenno a Dostoevskij, che non avrebbe già piú 'scritto romanzi', mostra chiaramente che qui non ci si aspettava una nuova forma letteraria, bensí esplicitamente un 'nuovo mondo'». Tra il 1917 e il 1930 Lukács si è dedicato a precisare e concretare questa speranza, quale militante rivoluzionario e «apprendista» del marxismo, come egli stesso ebbe poi*

<sup>1</sup> Nella prefazione (datata luglio 1963) alla ristampa della *Theorie des Romans*, Neuwied am Rhein 1963, p. 13.

*a definirsi. È sintomatico però che le geniali opere di questo periodo non riescano a creare una piattaforma su cui riprendere le indagini estetiche. Invece negli anni 1930-31 avviene la svolta decisiva: da una parte la lettura dei Manoscritti economico-filosofici di Marx convince Lukács ad abbandonare le posizioni gnoseologiche di Storia e coscienza di classe e ad accettare sostanzialmente l'impostazione leniniana; dall'altra, insieme a Mihail Aleksandrovič Lifšic, egli si giova dei mezzi offertigli dall'Istituto Marx-Engels-Lenin per enucleare le idee estetiche di Marx e di Engels contrapponendole alle varie forme di sociologia volgare che avevano corso nell'Unione Sovietica di quegli anni.*

*Su questa nuova, solida base si inizia la vasta produzione degli anni trenta, sparsa tra numerose riviste, dalla berlinese « Linkskurve » (negli anni 1931-32) alle moscovite « Internationale Literatur », « Uj hang », « Literaturnyj kritik »: ai saggi teorici si alternano prese di posizione sulla letteratura contemporanea e analisi dell'« eredità » letteraria. Come già indicato, la presente silloge si limita ai saggi la cui tematica oscilla tra il primo e il secondo assunto: riscoperta degli spunti per un'estetica e una critica letteraria marxista contenuti nell'opera dei classici del marxismo e loro applicazione ed estrapolazione alla letteratura borghese e a quella socialista. Una posizione chiave occupa al riguardo il saggio (del 1938) su Marx e il problema della decadenza ideologica: qui l'esame delle osservazioni di Marx sull'involuzione del pensiero borghese dopo il 1948 (« les capacités de la bourgeoisie s'en vont ») nei casi di Guizot, James Mill, Carlyle, serve a introdurre il discorso sugli analoghi sviluppi nel campo dell'arte e a definire il ritmo ternario che domina il pensiero di Lukács a partire dal 1930 circa. Schematicamente, questo ritmo ternario consiste nella successione di tre periodi: l'ascesa della borghesia (fino al 1848), la fine della funzione progressiva della borghesia e l'avvento della decadenza nell'ideologia e nella letteratura, l'ascesa del socialismo e il ritorno al realismo e la lotta contro la decadenza. Questo ritmo si ritrova negli altri saggi centrali del volume, Tribuno del popolo o bu-*



rocrate?, Narrare o descrivere?, La fisionomia spirituale dei personaggi artistici. *Non è un caso che i titoli di due di questi saggi abbiano la forma di un'alternativa seguita da un punto interrogativo. Il corollario di quell'evoluzione storica è infatti l'alternativa tra decadenza (nella sua polarità di soggettivismo e oggettivismo, di naturalismo e astrazione) e realismo. In questi saggi, scritti avendo di mira principalmente la letteratura sovietica, si prosegue idealmente la polemica condotta a proposito della letteratura proletaria tedesca negli articoli della « Linkskurve »<sup>1</sup>, cioè si lotta contro l'adozione di moduli decadenti da parte degli scrittori socialisti e in favore della ripresa dell'« eredità » del realismo ottocentesco. Il « realismo socialista » è qui dunque in primo piano, mentre appena accennata è la problematica del « realismo critico », sviluppata a quell'epoca nei saggi su Thomas Mann e nel libro sul romanzo storico e più tardi nel volume Il significato attuale del realismo critico (1958), dove anche per la letteratura borghese si proporrà un dilemma: Franz Kafka o Thomas Mann?*

*A distanza di due decenni e più dalla loro composizione, i saggi di questo volume possono essere già inseriti, con le debite cautele, in una prospettiva storica. Nella sua lotta per il realismo socialista e contro il formalismo, Lukács sembra portare il suo contributo critico al mulino dell'orientamento affermatosi nell'Unione Sovietica dopo il 1935 dietro diretta ispirazione e pressione di Stalin e attuato con la consueta, lineare ferocia: si pensi al destino di Babel e di Meyerhold, al silenzio di Oleša (criticato anche in uno di questi saggi per le sue tendenze joyciane) ecc. Tuttavia — a prescindere dall'ovvia constatazione che Lukács pensa sempre in termini di consapevolezza e di convinzione e non di politica culturale autoritaria — in realtà quella coincidenza nell'identificare alcuni avversari nasconde un profondo divario d'impostazione, come si vide chiaramente nel periodo del dopoguerra, quando Lukács non era più, come a Mosca,*

<sup>1</sup> Specie in quelli su Ottwalt e su Bredel, ristampati ora nell'antologia *Schriften zur Literatursoziologie*, a cura di Peter Ludz, Neuwied am Rhein 1961, pp. 122 sgg. e 312 sgg.

*un intellettuale straniero piú o meno isolato, ma aveva riassunto una funzione di primo piano nel proprio paese che lo rendeva particolarmente pericoloso agli occhi degli stalinisti. L'insistenza sulla legge dell'ineguaglianza di sviluppo, per cui da una societ  economicamente e socialmente piú avanzata non deve necessariamente scaturire un'arte superiore; il « trionfo del realismo », che significa « una completa rottura con quella concezione volgare della letteratura e dell'arte che deriva meccanicamente il valore dell'opera letteraria dalle concezioni politiche dello scrittore, dalla cosiddetta psicologia di classe »; la contrapposizione della figura del tribuno a quella del burocrate e l'attribuzione dell'ottimismo della letteratura ufficiale ai « residui del capitalismo »: tutto ci  colpiva direttamente i principi culturali dello stalinismo. Condotta talora in « linguaggio esopiano », approfittando spesso dell'ipocrisia costitutiva dello stalinismo e cio  servendosi di corrette asserzioni teoriche quotidianamente smentite nella prassi, questa polemica diventa piú scoperta, ma non ha bisogno di modificarsi nella sostanza, nel periodo poststaliniano. Questa fase   testimoniata nella presente raccolta dallo scritto sul Problema della prospettiva. Si tratta del resoconto stenografico (ci  che spiega le frequenti ripetizioni) di un intervento al quarto congresso degli scrittori tedeschi della RDT che ebbe luogo a Berlino nel gennaio del 1956. Qui Lukács, pur usando molte cautele e non teorizzando ancora, come far  poco dopo, il soggettivismo staliniano (che nel paese in cui parlava   ancor oggi ben lungi dall'essere morto), riconduce in sostanza ad esso la tendenza a fare della letteratura « verniciata » e ad anticipare la prospettiva pi  lontana anzich  limitarsi a configurare il prossimo passo dello sviluppo. A parte poche eccezioni (anzitutto i racconti di Sol enitsyn, su cui Lukács ha recentemente scritto un saggio), la critica luk csiana   ancor oggi valida per la letteratura socialista, che oscilla tra l'antico realismo a non lucendo dell'ottimismo a ogni costo e aspirazioni novatrici che si appoggiano a moduli occidentali nei contenuti astrattamente pessimistici o nelle forme della pura descrizione. I « residui del capitalismo », ipocrita-*

*mente repressi dall'impalcatura staliniana, acquistano diritto di cittadinanza e creano una situazione quanto mai confusa, ciò che naturalmente non è colpa solo della letteratura, ma dei modi e dei limiti del processo di destalinizzazione che ha sostanzialmente mantenuto nella coscienza socialista l'innaturale tensione staliniana, mentre la distensione delle coscienze assume, là dove essa è tollerata, aspetti privatistici e occidentalizzanti. La destalinizzazione non ha portato a una fase superiore di coscienza socialista, ma solo a uno stalinismo liberalizzato.*

*A questo disagio nel mondo socialista, che impedisce l'ascesa del realismo socialista, auspicata da Lukács, anche dopo la caduta di molti elementi costrittivi, corrisponde nel mondo occidentale il consolidarsi della società neocapitalista nella sua polarità tra benessere e paura atomica. Se questo da una parte dà nuova vita alle varie forme di avanguardia, dal nichilismo di Beckett alla descrittività reificata del « nouveau roman », d'altra parte spinge la rivolta umanistica su binari che spesso l'allontanano dal « realismo critico », la cui riposata analisi sembra contrastare con l'urgenza dei compiti e l'omogeneità dei destini. Di fronte alla — teoricamente esatta — polemica di Lukács contro l'arte di agitazione sembra riacquistare valore il radicale pragmatismo del Brecht dell'epoca dei Lehrstücke oppure, mutatis mutandis, l'esortazione di Benjamin a contrapporre all'« esteticizzazione della politica », propria della propaganda bellicistica fascista, la « politicizzazione dell'arte ». Ma se questo stato di necessità può rendere temporaneamente inoperanti le verità che hanno trovato classica espressione in questi saggi di Lukács, è ad esse che si dovrà ritornare quando se ne sarà usciti.*

### *Premessa all'edizione italiana*

Un libro che tratta problemi oggi ancora tanto discussi – nel mondo capitalistico – come quelli dell'estetica marxista e dei suoi rapporti con la critica letteraria, deve superare alcuni preconcetti iniziali prima di pervenire ad essere esattamente compreso e, quindi, criticato in modo adeguato.

Innanzitutto: esiste, in generale, un'estetica marxista? E i suoi principî fondamentali sono o no esposti nel loro oggettivo concatenamento nelle opere dei classici del marxismo? È noto che questa questione restò controversa per lungo tempo, anche tra molti marxisti.

Franz Mehring riteneva, per esempio, che la controversia tra Marx, Engels e Lassalle intorno a Shakespeare e a Schiller si riducesse a una mera questione di gusto individuale. Solo dopo il 1930 si afferma tra i marxisti la certezza che negli scritti, appunti e lettere dei classici del marxismo si trovano esposti i principî di un'estetica che scaturisce dal materialismo dialettico e storico e costituisce una parte importante di tale dottrina. E nell'Unione Sovietica si comincia a raccogliere questo materiale e a pubblicarlo in una disposizione tale da metterne in evidenza il carattere sistematico. (Taluni saggi contenuti nel presente volume, come quello sul dibattito a proposito del *Sickingen* e quello su Engels critico, risalgono al tempo di queste discussioni). Per i marxisti il problema è oggi risolto da un pezzo; siamo in grado di avere una chiara e concreta visione d'insieme dei lineamenti dell'estetica marxista.

Dei lineamenti però, e di essi soltanto. I classici del

marxismo non furono soltanto grandi pensatori, ma anche, e inscindibilmente, combattenti per la trasformazione rivoluzionaria della società, condottieri teorici e pratici del massimo rivolgimento della storia dell'umanità. Perciò non fu loro assolutamente possibile esprimere le proprie idee intorno all'estetica altrimenti che in singoli scritti occasionali, notazioni, lettere, ecc. (Il libro su Balzac che Marx progettava di scrivere non ha mai visto la luce). Tuttavia l'ordito sistematico è chiaramente visibile anche se non è mai stato esposto direttamente e diffusamente.

Ma l'incompiutezza formale dell'estetica marxista ha anche ragioni più profonde di quelle suaccennate. Si tratta dello svolgimento della letteratura e dell'arte stessa. I classici del marxismo hanno sempre bandito ogni elemento utopistico sia dalla teoria che dalla prassi. Hanno bensì chiaramente ravvisato, sempre e dappertutto, le tendenze proiettate verso il futuro; anzi, la loro valutazione del passato e del presente è, sempre e dappertutto, in stretta connessione con la prospettiva dello sviluppo storico e dell'avvenire socialista. Ma erano spiriti troppo critici per concretizzare tale prospettiva più di quel che fosse realmente possibile dal punto di vista del presente. (Un esempio tipico di tali previsioni « profetiche » si trova nell'analisi dello sviluppo del socialismo contenuta nella *Critica del programma di Gotha*). Tale tendenza generale del marxismo si rivela in modo se possibile ancor più evidente nei giudizi sulla letteratura e sull'arte. Marx ed Engels furono contemporanei alla decadenza dell'ideologia borghese e ai prodromi della crisi di dissoluzione della letteratura borghese. Di conseguenza le loro riflessioni estetiche si concentrano sul compito di mettere a nudo e di criticare dappertutto queste tendenze decadenti in connessione con lo sviluppo storico-sociale e con le altre ideologie; di contrapporre ad esse i grandi esempi del passato; di segnalare, nel presente, le opere veramente sane, o almeno significative, accennando al contempo alle prospettive di un'arte socialista. Lenin, che in letteratura fu contemporaneo non soltanto di Tolstoj, ma anche di Gor'kij, poté già formulare

i problemi fondamentali dell'estetica a uno stadio piú elevato, piú recisamente e concretamente, in conformità a questo maggior grado di sviluppo raggiunto dai contrasti sociali. Infine Stalin ha seguito le origini e i progressi dell'arte socialista da teorico eminente. Questioni che per Marx ed Engels potevano costituire soltanto orizzonti e prospettive, divennero per lui problemi quotidiani e importantissimi della rivoluzione culturale del nostro tempo: problemi che egli poté porre e risolvere, additando, per il futuro, ancor piú vasti orizzonti.

Questo sviluppo dell'estetica marxista rimanda a un importante problema di metodo: le piú notevoli produzioni artistiche, pur essendo sempre (e inscindibilmente) attuazioni di grandi principi formali (e di ciò verremo subito a parlare), impostano sempre i piú importanti problemi formali in modo piú o meno nuovo. È chiaro che ciò non significa affatto che nello svolgimento dell'arte abbia luogo un'ininterrotta « rivoluzione formale », e tanto meno che una rivoluzione siffatta sia l'elemento essenziale di ogni balzo in avanti. Anzi, la novità decisiva e feconda è sempre un contenuto nuovo, che proviene dal mutamento della realtà storico-sociale, che ne costituisce il rispecchiamento, e che è il fondamento dell'atteggiamento combattivo, di approvazione o di ripulsa, assunto verso questa realtà stessa. In tale rapporto fondamentale tra forma e contenuto, questo è dunque il principio primario, e quella il secondario. La massima flaubertiana « de la forme naît l'idée » capovolge la verità e induce la teoria estetica e la prassi artistica a ravvisare la novità di un periodo o di un'epoca in sintomi superficiali anziché nei mutamenti decisivi dell'esistenza.

Sarebbe tuttavia erroneo irrigidire questo canone fondamentale dell'estetica marxista interpretandolo nel senso che il contenuto sia il solo elemento decisivo dell'opera d'arte, e che i problemi della forma (delle nuove forme) siano una semplice e trascurabile conseguenza. Tra i gravi impedimenti che il marxismo volgare frappone alla diffusione e all'influsso del marxismo si annovera proprio questo illecito e fallace irrigidimento dei

rapporti reali. Non basta, in risposta, appellarsi a Lenin, che dimostra a piú riprese e in varie occasioni come ogni verità si trasformi in errore non appena la si esageri oltre misura. È grande merito di Stalin aver mostrato che il carattere secondario, derivato, della superstruttura in confronto alla base, non sminuisce in nulla la sua importanza e la sua efficacia sociale, anzi costituisce proprio il fondamento oggettivo della sua capacità di penetrazione; una superstruttura che non prenda attivamente posizione in favore di una base o contro di essa, perde con ciò il suo carattere di superstruttura. E nel suo profondo scritto giovanile *Anarchismo o socialismo?* Stalin collega questo problema dei rapporti tra base e superstruttura a quello dei rapporti tra contenuto e forma.

Naturalmente la forma estetica possiede, entro queste definizioni generali del materialismo dialettico e storico, la sua propria peculiarità. Ciò che si potrebbe formulare sinteticamente così: ogni forma estetica è la forma di un contenuto determinato. Poiché dunque lo sviluppo sociale e la lotta di classe creano un contenuto nuovo (e quindi anche nuovi aspetti per la riproduzione del passato nella nostra coscienza, nonché nuove prospettive per il futuro), l'autentico rispecchiamento del nuovo contenuto nel pensiero e nell'arte, il nuovo atteggiamento in favore di questo nuovo contenuto o contro di esso, non può non produrre un rinnovamento della forma artistica. Da tutto ciò risulta che la concezione marxista che presenta la forma come dipendente dal contenuto (dal contenuto di idee), non sancisce un abbassamento, bensì un innalzamento della sua importanza: le innovazioni formali veramente grandi non sono problemi da tavolino, questioni di esperimenti artistici, sibbene — proprio in quanto forme — rispecchiamenti, e insieme stimoli, di mutamenti significativi; svolte nella vita storica e culturale dell'umanità. Solo dal punto di vista della priorità dell'essere sociale sulla coscienza e del contenuto di idee, prodotto dall'essere sociale, sulla forma, si può intendere l'importanza storica universale delle grandi innovazioni formali; sia che si tratti del sorgere di nuovi generi lette-

rari, come il romanzo; sia che si tratti di variazioni qualitative all'interno dello stesso genere.

In tal modo l'estetica marxista pone al centro delle ricerche il mutamento storico dell'arte, l'ininterrotta produzione di compiti essenzialmente nuovi (contenuti nuovi) e di soluzioni essenzialmente nuove (forme nuove). Ciò basta per escludere da essa qualsiasi dogmatismo. Poiché dalle definizioni sopraccennate consegue che ogni vero rivestimento formale è assai più che una semplice attuazione di norme estetiche generali: in quanto realmente procura la forma adeguata al suo contenuto specifico, esso viene a estendere — in maggiore o minore misura — i concetti formali universali che fanno capo ad esso. Questi, da un lato, non debbono dunque contenere che le determinazioni estetiche più profonde e universali, ma, d'altro lato, debbono essere presi in modo così elastico e dialettico che la loro continua estensione ad opera delle nuove opere d'arte che via via sorgono non spezzi i limiti del loro campo di validità, e che il più differenziato rispetto per i nuovi elementi introdotti dalla storia non conduca a un nichilismo relativistico nell'estetica.

Questo riconoscimento canonico, normativo, dei veri elementi di novità (in opposizione alle innovazioni puramente formalistiche senza contenuto essenziale o di contenuto reazionario) deve dunque legarsi, in dialettica inscindibile, alla constatazione della presenza, in estetica, di momenti durevoli e permanenti. Sarebbe impossibile elencare qui, anche solo sommariamente, questi momenti durevoli, ché tale compito spetta a un'estetica marxista pienamente compiuta. Qui dobbiamo accennare soltanto, in primo luogo, al fatto che la definizione di tali momenti durevoli non ha niente in comune col cosiddetto « universale umano » dell'estetica idealistica. Quando l'estetica marxista si appoggia ai momenti durevoli che appaiono nell'evoluzione dell'arte, essa si basa sulla continuità insita nelle vicende della storia dell'umanità: continuità per cui gli elementi di progresso strappati e imposti alla natura, alle relazioni umane e alla natura umana, vengono sempre conservati e sviluppati ulterior-



mente, attraverso un continuo superamento di contraddizioni. Le esperienze così ottenute non vanno per lo più perdute, ma vanno anzi accumulandosi. La base di questa continuità è data dalla produzione materiale, che implica in sé e forma da sé i rapporti degli uomini tra loro e con la natura, nonché i rapporti di ogni uomo con se stesso. Lenin ha ravvisato nelle forme logiche più complesse, per esempio nelle forme del sillogismo, il rispecchiamento e la generalizzazione speculativa di siffatte esperienze, antichissime eppure sempre di nuovo ripetute. Si può dire, *mutatis mutandis*, che l'estetica marxista ravvisa nei canoni formali più complessi e nei momenti di continuità dello svolgimento dell'arte (come la forma epica o drammatica), problemi in cui si tratta appunto di simili rispecchiamenti, ripetuti milioni di volte, e della loro generalizzazione artistica.

In secondo luogo il problema del rispecchiamento della realtà oggettiva, indipendente dalla nostra coscienza, come fondamento dell'arte, conduce a un complesso di questioni che assume un'importanza specifica per il tempo nostro: il problema del realismo. Una delle differenze più rilevanti che separano l'estetica marxista da quella borghese è il modo di definire questa categoria. Anche per lo studioso borghese d'estetica più benevolmente disposto nei confronti del realismo, questo non è che uno stile fra i tanti. Per il marxismo esso è invece il problema fondamentale della letteratura; i problemi dello stile possono essere posti solo all'interno del suo campo di validità, oppure, e allora con accento negativo, in relazione a una lotta contro di esso. Tale definizione consegue necessariamente dal fatto che il marxismo concepisce la letteratura e l'arte come forme di rispecchiamento della realtà oggettiva (ciò che implica anche la presa di posizione dell'artista nei confronti del mondo da lui rappresentato; ma questo aspetto può essere qui soltanto accennato e non svolto per esteso).

Ciò ci riconduce ai problemi del nostro tempo, e quindi ai saggi del presente volume. Il rispecchiamento veramente fedele della realtà (nel migliore e più profondo dei sensi), il realismo autentico, non sorge in un'at-

mosfera socialmente rarefatta. Heinrich Mann ha detto molto acutamente: « Che uno scrittore diventi o meno un grande scrittore, dipende da quanto una classe sopporta ». Questa « sopportazione » è certamente un problema assai complesso e complicato. Un caso semplicissimo (e nient'affatto decisivo dal punto di vista dello sviluppo dell'arte) è quello che si ha quando un regime determinato, come i governi della Santa Alleanza o lo zarismo o Hitler, proibisce con la pressione politica che si enunci la verità. Su tale terreno può eventualmente sorgere un notevole realismo in « linguaggio esopiano », che cioè si adatta esteriormente alle condizioni imposte pur riproducendo fedelmente la realtà nella sostanza; si pensi a Heine, a Saltykov-Ščedrin, ecc.

Ben più complessi sono quegli influssi ideologici che suscitano negli scrittori e negli artisti convinzioni anti-realistiche. (Ai giorni nostri è caratteristico che la « politica culturale » americana appoggi queste tendenze spontanee con le sue istituzioni e col suo peso materiale). E il fenomeno decisivo dell'antirealismo moderno non è affatto in prima linea di natura istituzionale, ma deriva spontaneamente dalle condizioni di vita del capitalismo nei particolari di questa tendenza, poiché essi vengono analizzati per esteso in molti saggi di questo libro. L'esistenza sociale dello scrittore, e quindi la sua coscienza, la sua concezione del mondo, i suoi intenti e la sua reattività artistica, subiscono una deformazione in senso antirealistico; da tale deformazione scaturiscono dunque i diversi indirizzi dell'antirealismo. I quali respingono tutti il compito di abbracciare la totalità della realtà sociale nel suo divenire, e poco importa che questo ripudio venga compiuto consapevolmente o meno; poco importa che s'intenda testimoniare per o contro lo sviluppo sociale; poco importa che tale fuga dalla verità totale si orienti verso la resa dei particolari isolati, troppo immediati, aridi e privi di risonanze, oppure verso la forma separata dal contenuto. Poco importa, diciamo, poiché in tutti questi casi, di cui abbiamo messo in rilievo solo due poli estremi, la causa reale dell'evasione, la causa sociale, di classe, è il distacco dell'artista da ogni comu-

nità che possa fornire un punto di vista da cui si contempli la totalità della vita; è la scomparsa di quell'« amalgama sociale », per adoperare le parole di Gor'kij, che rende spiritualmente e artisticamente possibile un profondo e vasto rispecchiamento della realtà.

Dato che la tendenza di cui si tratta è una tendenza generale, spontanea, e, al livello della spontaneità artistica, irresistibile nel periodo della decadenza borghese, la lotta per un'arte vera deve coincidere con la lotta per il realismo. Perciò, nel capitalismo in declino, l'antirealismo decadente e il realismo critico furono le forze antagonistiche decisive nel mondo dell'arte e delle idee. Solo a un certo stadio dello sviluppo rivoluzionario cominciano a delinarsi le tendenze del realismo socialista (Maksim Gor'kij e Andersen Nexö), che giungono poi a pieno rigoglio man mano che il socialismo si evolve e si consolida. Nelle condizioni particolari del secondo dopoguerra si riscontrano sempre piú, anche nei paesi capitalistici, spunti di realismo socialista, forti tendenze a coltivarlo, nonché l'apparire di notevoli personalità artistiche che se ne rendono interpreti. Altro effetto di queste stesse condizioni è che in questi paesi la lotta per il realismo socialista e contro la decadenza antirealistica è condotta in alleanza col realismo critico, mentre nell'Unione Sovietica anche il fronte ideologico passa tra la costruzione del socialismo e i residui del capitalismo; il realismo critico appare qui come un elemento, estremamente importante, dell'« eredità ».

Ci troviamo dunque di fronte a un'inscindibile sintesi dialettica tra considerazione teoretica, in base ai canoni estetici, e sensibilità storica per ogni fenomeno nuovo; sensibilità pronta a riconoscere che questo fenomeno nuovo, se ha dei pregi reali, estende l'ambito di applicazione dei canoni invalsi, e quindi, se può essere veramente compreso solo con l'ausilio di questi, non può però mai esserne derivato deduttivamente e, in qualche modo, costruito *a priori*; e pronta a riconoscere che ogni elemento essenzialmente nuovo, nonostante il suo carattere generalmente tipico (dal punto di vista storico-sociale) e paradigmatico (dal punto di vista estetico), co-

stituisce al contempo qualcosa di essenzialmente individuale. Tale è la sintesi dialettica che determina i compiti della critica marxista e l'induce ad assumere una posizione di principio nei confronti sia del contenuto di idee che della forma artistica; che le preclude qualsiasi dogmatismo e relativismo e le impone un'inflessibile partiticità.

I saggi qui riuniti sono stati scritti con questo spirito, e devono quindi la loro origine a determinati spunti polemici. Perfino il primo saggio, che è un compendio teorico dei principî dell'estetica di Marx ed Engels, è stato scritto al tempo della battaglia per l'edificazione della democrazia popolare, onde prendere posizione in favore di una concentrazione di tutte le tendenze realistiche contro gli indirizzi decadenti e antirealistici ancora influenti, che in parte costituivano sopravvivenze dell'epoca fascista, in parte cominciavano a rianimarsi sotto l'influsso occidentale. I saggi *Narrare o descrivere?* e *La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici* sono sorti in occasione del dibattito sul formalismo e il naturalismo che ebbe luogo nell'Unione Sovietica nel 1936; il carteggio con Anna Seghers è un'eco della discussione sulla valutazione dell'espressionismo svoltasi tra gli scrittori tedeschi nel 1938-39; e così via. L'autore deve quindi pregare i lettori di tener presenti la data di composizione di ogni saggio e le circostanze in cui è stato scritto. Ciò concerne sia la fondazione storico-sociale che i giudizi estetici. Il lettore non deve dunque dimenticare che alcuni giudizi su certi aspetti della letteratura sovietica si riferiscono alla situazione degli anni tra il 1930 e il 1940, e sono divenuti oggi, dopo tre lustri di sviluppo socialista, reminiscenze storiche. Come l'autore valuti alcune importanti opere della letteratura sovietica si può vedere dal suo libro *Il realismo russo nella letteratura mondiale (Der russische Realismus in der Weltliteratur, 3 Aufl., Aufbau-Verlag, Berlin 1952)*. Naturalmente, io ho sempre cercato di trattare ogni questione non soltanto dal punto di vista storico e individuale, ma anche da quello dell'estetica generale, e spero quindi che questi lavori originati da controversie concrete non abbiano

perso neanche oggi la loro attualità e validità; tanto più che l'avversario principale, cioè la decadenza anti-realistica, è ben lungi dall'essere diventato anch'esso una reminiscenza storica. Fino a che punto io sia riuscito a raggiungere tali intenti, non spetta a me giudicare.

Budapest, settembre 1952.

## IL MARXISMO E LA CRITICA LETTERARIA

## Parte prima

INTRODUZIONE  
AGLI SCRITTI DI ESTETICA  
DI MARX ED ENGELS

Gli studi letterari di Marx ed Engels hanno una forma letteraria assai peculiare; è quindi opportuno, prima di tutto, persuadere il lettore della necessità di questa forma, affinché egli possa adottare l'atteggiamento indispensabile a una corretta lettura e comprensione degli studi stessi. Occorre sapere innanzitutto che Marx ed Engels non hanno mai scritto un libro o uno studio organico su questioni letterarie nel vero senso della parola. Marx ha bensì sempre sognato, all'epoca della sua maturità, di poter esporre in un ampio studio le sue idee sullo scrittore da lui prediletto, Balzac. Ma questo progetto restò, al pari di tanti altri, soltanto un sogno. Il grande pensatore fu talmente assorbito, fino al giorno della sua morte, dalla sua opera economica fondamentale, che né questo progetto né quello di un libro su Hegel poterono essere attuati.

Perciò questo libro comprende in parte lettere e appunti desunti da colloqui, e in parte singoli passi, estratti da libri di diverso contenuto, in cui Marx ed Engels hanno toccato le questioni principali della letteratura. Così stando le cose, è ovvio che la scelta e il raggruppamento di tali passi non risalgano agli autori stessi. I lettori tedeschi conoscono l'eccellente edizione curata dal professor M. Lifschitz (*Marx und Engels über Kunst und Literatur*, Verlag Bruno Henschel, Berlin).

La constatazione di questo fatto è però ben lungi dall'implicare che i frammenti ivi raccolti non costituiscono un'unità organica e sistematica di pensiero. Solo che



è prima necessario intendersi sull'indole di tale sistematicità, quale risulta dalle idee filosofiche di Marx ed Engels. Qui non abbiamo naturalmente modo di soffermarci a spiegare la teoria della sistematizzazione marxista, e ci limitiamo ad attirare l'attenzione del lettore su due punti di vista che essa comporta. Il primo consiste in ciò, che il sistema marxista – in netto contrasto con la moderna filosofia borghese – non si distacca mai dal processo unitario della storia. Per Marx ed Engels non vi è che una sola scienza unitaria, la scienza della storia, che concepisce l'evoluzione della natura, della società, del pensiero ecc. come un processo storico unitario, di cui si propone di scoprire le leggi sia generali che particolari (cioè concernenti singoli periodi). Ciò non implica però a nessun patto – e sempre in netto contrasto col pensiero borghese moderno – un relativismo storico. L'essenza del metodo dialettico consiste appunto nel fatto che in essa l'assoluto e il relativo formano un'unità inscindibile: la verità assoluta presenta elementi relativi, legati al luogo, al tempo e alle circostanze; e inversamente la verità relativa, in quanto sia verità vera, cioè rispecchi la realtà con fedele approssimazione, ha una validità assoluta.

Necessaria conseguenza di tale punto di vista è il rifiuto, da parte della concezione marxista, di riconoscere la netta separazione e l'isolamento dei singoli rami della scienza che sono di moda nel mondo borghese. Né la scienza, né i singoli suoi rami, né l'arte, hanno una storia autonoma, immanente, che promani esclusivamente dalla loro dialettica interna. L'evoluzione di tutti questi campi è determinata dal corso della storia della produzione sociale nel suo insieme, e solo su questa base possono essere spiegati in modo veramente scientifico i mutamenti e gli sviluppi che si manifestano in ognuno di essi. Certo, questa concezione di Marx ed Engels, che duramente contraddice tanti moderni pregiudizi scientifici, non vuol essere interpretata in maniera meccanicistica, come usano fare parecchi pseudomarxisti o marxisti volgari. Ritorneremo su questo problema nel corso di analisi più particolareggiate che faremo più tardi.

Qui vogliamo limitarci a rilevare che Marx ed Engels non hanno mai negato o misconosciuto la relativa autonomia di sviluppo dei singoli campi d'attività della vita umana (diritto, scienza, arte ecc.), per cui, ad esempio, il singolo pensiero filosofico si riallaccia a uno precedente, sviluppandolo, combattendolo, correggendolo ecc. Marx ed Engels negano soltanto che sia possibile spiegare l'evoluzione della scienza o dell'arte esclusivamente, o anche solo principalmente, a partire dai loro rapporti immanenti. I quali esistono certamente nella realtà oggettiva, ma solo come momenti del rapporto storico, dell'insieme dell'evoluzione storica, mentre all'interno di questa il ruolo principale, nel complesso sviluppo delle azioni e reazioni, spetta al fattore economico, allo sviluppo delle forze produttive.

L'esistenza e l'essenza, la formazione e l'azione della letteratura possono dunque essere intese e spiegate soltanto nel quadro di tutte le connessioni storiche dell'intero sistema. La formazione e lo sviluppo della letteratura sono una parte del processo storico totale della società. L'essenza e il valore estetico delle opere letterarie, e quindi della loro azione, è una parte di quel processo generale e unitario per cui l'uomo si appropria del mondo mediante la sua coscienza. Dal primo punto di vista l'estetica marxista e la storia marxista della letteratura e dell'arte sono una parte del materialismo storico, mentre dal secondo punto di vista sono un'applicazione del materialismo dialettico: in entrambi i casi però una parte speciale, peculiare, di questo tutto, con definite leggi specifiche, con definiti principi estetici specifici.

I principi più generali dell'estetica e della storia letteraria del marxismo li troviamo dunque nella dottrina del materialismo storico. Solo con l'aiuto del materialismo storico si possono comprendere il sorgere dell'arte e della letteratura, le loro leggi di sviluppo, i diversi indirizzi, l'ascesa e il declino entro il processo d'insieme ecc. Perciò dobbiamo subito cominciare col porre alcune questioni generali e fondamentali del materialismo storico. Ciò non solo ai fini della necessaria fondazione scientifica, ma anche perché proprio in questo campo dobbia-

mo distinguere con particolare nettezza il vero marxismo, la vera concezione dialettica del mondo, dalla sua volgarizzazione a buon mercato, che forse proprio in questo campo ha screditato nel modo piú spiacevole la dottrina marxista agli occhi di una vasta cerchia di persone.

È noto che il materialismo storico scorge nella base economica il principio direttivo, la legge determinante dello sviluppo storico. Dal punto di vista di questa connessione col processo di sviluppo, le ideologie – tra cui l'arte e la letteratura – figurano soltanto come superstruttura che lo determina in via secondaria.

Da questa fondamentale constatazione il materialismo volgare trae una conseguenza meccanica ed erronea, e cioè che intercorra tra struttura e superstruttura un semplice rapporto causale, in cui la prima fa soltanto da causa e la seconda soltanto da effetto. Agli occhi del marxismo volgare la superstruttura è un effetto causale, meccanico, dello sviluppo delle forze produttive. Invece il metodo dialettico ignora completamente siffatti rapporti. La dialettica contesta che esistano in qualche parte del mondo rapporti da causa ad effetto puramente univoci; anzi, riconosce nei fatti piú semplici la presenza di una complessa azione e reazione di cause ed effetti. E il materialismo storico afferma con particolare insistenza che, in un processo cosí multiforme e stratificato qual è l'evoluzione della società, il processo totale dello sviluppo storico-sociale ha luogo dappertutto sotto forma di un complesso intrico di azioni e reazioni scambievoli. Solo con un metodo di questo genere è possibile anche soltanto affrontare il problema delle ideologie. Chi veda in esse il prodotto meccanico e passivo del processo economico che ne costituisce la base, colui non capirà nulla della loro essenza e del loro sviluppo e non rappresenterà il marxismo, bensí la caricatura del marxismo.

Cosí si esprime Engels riguardo a questa questione in una sua lettera:

Lo sviluppo politico, giuridico, religioso, letterario, artistico, ecc. deriva da quello economico. Ma tutti reagiscono l'uno sull'altro e anche sulla base economica. Non è che la situazione economica sia la *sola causa attiva* e tutto il resto

solo effetto passivo. Vi è invece un'azione reciproca sulla base della necessità economica che sempre si afferma *in ultima istanza*.

Questo orientamento metodologico del marxismo ha l'effetto di attribuire all'energia creatrice, all'attività del soggetto, una parte straordinariamente grande nello sviluppo storico. Il pensiero centrale della teoria marxista dell'evoluzione storica afferma che l'uomo è divenuto uomo, distinguendosi dalla bestia, mediante il suo lavoro. La funzione creatrice del soggetto si manifesta dunque nel fatto che l'uomo – mediante il suo lavoro, il cui carattere, possibilità, grado di sviluppo ecc. sono però certamente determinati da circostanze oggettive, sia naturali che sociali – crea se stesso, trasforma se stesso in uomo. Tale concezione dell'evoluzione storica è mantenuta in tutta la filosofia marxista della società, quindi anche nell'estetica. Marx parla in un certo passo del fatto che la musica crea nell'uomo il senso musicale, e questa concezione fa anch'essa parte della concezione generale dello sviluppo sociale propria del marxismo. La questione qui accennata è così concretata da Marx:

Soltanto l'oggettivo dispiegarsi della ricchezza dell'essenza umana può in parte elaborare per la prima volta, in parte per la prima volta creare la ricchezza della sensibilità soggettiva *umana*: un orecchio musicale, un occhio atto a cogliere la bellezza della forma: insomma, *sensi* per la prima volta capaci di godimenti umani, sensi che si affermano come forze costitutive *dell'uomo*.

Tale concezione ha grande importanza non solo ai fini della comprensione del ruolo storicamente e socialmente attivo del soggetto, ma altresì per intendere come il marxismo veda i singoli periodi della storia, lo sviluppo della civiltà e i limiti, la problematica e le prospettive di tale sviluppo. Marx suggella l'argomentazione citata qui sopra con la conclusione seguente:

L'*educazione* dei cinque sensi è opera di tutta la storia universale fino ad oggi. Il senso imprigionato nel grezzo bisogno pratico ha anche soltanto un senso *limitato*. Per l'uomo affamato non esiste la forma umana del cibo, ma solo la

sua astratta esistenza come cibo: questo potrebbe presentarsi altrettanto bene nella forma piú grezza, e non si può dire in che cosa tale attività nutritiva differisca da quella *animale*. L'uomo bisognoso o preoccupato non ha alcun senso per lo spettacolo piú bello; il rivendugliolo di minerali vede soltanto il valore commerciale, ma non la bellezza e la natura peculiare del minerale, cioè non possiede il senso mineralogico; dunque l'oggettivazione dell'essenza umana, sia dal punto di vista teorico che da quello pratico, è necessaria tanto per rendere *umano* il *sensu* dell'uomo, quanto per creare un *sensu umano* che corrisponda all'intera ricchezza dell'essenza umana e naturale.

L'attività spirituale dell'uomo ha dunque in ogni suo campo una determinata autonomia relativa; ciò vale anzitutto per l'arte e la letteratura. Ognuno di questi campi, di queste sfere d'attività, si evolve spontaneamente – per opera del soggetto creatore – riallacciandosi immediatamente alle proprie creazioni precedenti, sviluppandosi ulteriormente, seppure tra le critiche e le polemiche.

Abbiamo già indicato che questa autonomia è relativa, che essa non comporta in alcun modo il ripudio della priorità della base economica. Da ciò tuttavia non consegue che quel convincimento soggettivo per cui ogni sfera della vita spirituale si evolve spontaneamente, sia una mera illusione. Questa autonomia è oggettivamente fondata sull'essenza dell'evoluzione, sulla divisione sociale del lavoro. Engels scrive intorno a tale questione:

Le persone che attendono a ciò [allo sviluppo ideologico; G. L.] appartengono a loro volta a particolari sfere della divisione del lavoro, e hanno l'impressione di coltivare un campo autonomo. E in quanto esse costituiscono un gruppo indipendente nel quadro della divisione sociale del lavoro, le loro produzioni, errori compresi, hanno un influsso retroattivo su tutto lo sviluppo sociale, perfino su quello economico. Ma con tutto ciò esse restano pur sempre sottoposte a loro volta all'influsso predominante dello sviluppo economico.

E in quanto segue Engels espone chiaramente la sua concezione metodologica del primato economico:

La supremazia finale dello sviluppo economico anche su questi campi è per me certa, ma essa ha luogo entro le con-

dizioni prescritte dallo stesso campo singolo: per esempio in filosofia mediante l'azione di influssi economici (che per lo piú operano a loro volta soltanto nel loro travestimento politico, ecc.) sul materiale filosofico sussistente, che è stato fornito dai predecessori. L'economia qui non crea nulla *a novo* (immediatamente di per sé), ma determina il modo in cui viene modificato e portato innanzi il contenuto di pensiero preesistente, e anche questo per lo piú indirettamente, poiché sono i riflessi politici, giuridici e morali quelli che esercitano la massima azione diretta sulla filosofia.

Quanto è qui affermato da Engels a proposito della filosofia è naturalmente riferibile in larga misura anche ai principî fondamentali di sviluppo della letteratura. Ma va da sé che ogni evoluzione, presa in concreto, ha un suo carattere particolare; che la parallelità verificabile in due evoluzioni non deve mai essere generalizzata meccanicamente, che lo sviluppo di ogni sfera – nel quadro delle leggi che concernono la società intera – ha il suo carattere peculiare, le leggi sue proprie.

Se ora vogliamo concretare anche soltanto approssimativamente il principio generale così ottenuto, approdiamo a uno dei piú importanti principî della concezione marxista della storia. Nella storia delle ideologie il materialismo storico – anche qui in netta antitesi al marxismo volgare – riconosce che il loro sviluppo è ben lungi dall'andar di pari passo col progresso economico della società in forza di un meccanico e necessario parallelismo. Nella storia del comunismo primitivo e delle società classiste, su cui scrissero Marx ed Engels, non è affatto necessario che ogni ascesa economico-sociale si trascini immancabilmente dietro un'ascesa della letteratura, dell'arte, della filosofia ecc.; non è affatto necessario che una società piú progredita di un'altra dal punto di vista sociale abbia immancabilmente una letteratura, un'arte, una filosofia piú avanzate di questa.

Marx ed Engels insistono energicamente a piú riprese sull'ineguaglianza di sviluppo nel campo della storia delle ideologie. Per esempio, Engels illustra le considerazioni citate piú sopra ricordando come la filosofia francese del Settecento e quella tedesca dell'Ottocento siano

sorte in paesi completamente o relativamente arretrati, di modo che, nel campo della filosofia, la civiltà di uno di questi paesi poteva esercitare una funzione egemonica, mentre nel campo dell'economia era rimasta assai indietro rispetto ai paesi circostanti. Tali constatazioni furono così formulate da Engels:

Di qui il fatto che paesi economicamente arretrati possono tuttavia suonare il violino di spalla in filosofia: così la Francia nel secolo XVIII rispetto all'Inghilterra, sulla cui filosofia i Francesi si fondavano, e più tardi la Germania rispetto ad entrambe.

Marx formula questo pensiero in termini generali a proposito della letteratura, e in modo se possibile ancora più netto e reciso. Egli dice:

In arte è noto che determinate epoche di fioritura non stanno affatto in rapporto con lo sviluppo generale della società, quindi anche con la base materiale, con l'ossatura, per così dire, della sua organizzazione. Per esempio, i Greci confrontati coi moderni, o anche Shakespeare. Di certe forme d'arte, per esempio dell'epos, si riconosce addirittura che non possono mai essere prodotte nella loro forma classica, che definisce un'epoca del mondo, non appena ha inizio la produzione artistica come tale; si riconosce dunque che nell'ambito dell'arte stessa certe notevoli creazioni sono possibili soltanto allo stadio di un insufficiente sviluppo artistico. Se questo avviene nel rapporto tra le diverse forme artistiche nell'ambito dell'arte stessa, è già meno sorprendente che avvenga nel rapporto dell'intero campo dell'arte con lo sviluppo generale della società.

Questa concezione dello sviluppo storico esclude nei veri marxisti ogni schematizzazione, ogni ricorso ad analogie o a paralleli meccanici. Come il principio dell'ineguaglianza di sviluppo si manifesti in un campo e in un periodo qualsiasi della storia delle ideologie, è una questione storica concreta cui il marxista può rispondere solo in base a una concreta analisi della situazione concreta. Perciò Marx conclude così il ragionamento precedente: « La difficoltà sta soltanto nella formulazione generale di tali contraddizioni. Non appena vengono specificate, sono già risolte ».

Marx ed Engels si difesero per tutta la vita contro il semplicismo volgarizzatore dei loro cosiddetti discepoli, i quali volevano sostituire allo studio concreto del processo storico concreto una concezione storica fondata su deduzioni e analogie puramente costruite, e soppiantare i rapporti complessi e concreti della dialettica con rapporti meccanici. Un'eccellente applicazione di questo metodo si trova nella lettera di Engels a Paul Ernst, in cui il primo prende apertamente posizione contro il tentativo del secondo di definire il carattere « piccolo-borghese » di Ibsen sulla scorta del concetto generale di « piccolo borghese », che egli costruisce per analogia col piccolo borghese tedesco, invece di rifarsi alle peculiarità concrete della situazione norvegese.

Le indagini storiche di Marx ed Engels nel campo dell'arte e della letteratura si estendono allo sviluppo generale della società umana. Ma non diversamente da quanto accade nel tentativo di definire scientificamente lo sviluppo economico e le lotte sociali, così anche qui il loro principale interesse è rivolto a conoscere ed elaborare i tratti più essenziali dell'epoca attuale, dello sviluppo moderno. Se ora esaminiamo sotto questo rispetto il modo marxista di considerare la letteratura, vediamo ancora più chiaramente l'importanza della funzione che spetta al principio dell'ineguaglianza di sviluppo nella definizione delle peculiarità di un periodo qualsiasi. Nell'evoluzione delle società divise in classi il modo capitalistico di produzione è indubbiamente lo stadio economicamente più elevato. Ma per Marx è altrettanto indubbio che questo modo di produzione è, per la sua stessa essenza, poco propizio al fiorire della letteratura e dell'arte. Marx non è il primo e nemmeno il solo a scoprire e descrivere questo stato di cose. Ma solo in lui i motivi reali appaiono nella loro interezza. Poiché solo una concezione comprensiva, dinamica e dialettica come il marxismo può dare un quadro esatto di questa situazione. Qui noi non possiamo, naturalmente, nemmeno abbozzare la questione.

Essa rende particolarmente chiaro al lettore il fatto che la teoria e la storia letteraria del marxismo costitui-



scono soltanto una parte di un piú vasto insieme: il materialismo storico. Marx non definisce questo indirizzo fondamentale avverso all'arte, proprio del modo di produzione capitalistico, a partire da punti di vista estetici. Anzi, se considerassimo le affermazioni di Marx con un metro quantitativo, statistico — ciò che naturalmente non ci è mai lecito fare —, potremmo dire addirittura che questa questione lo interessava appena. Ma chi abbia studiato con la dovuta comprensione e attenzione il *Capitale* e gli altri scritti di Marx, si sarà accorto che alcuni suoi accenni, visti nel quadro della totalità comprensiva, consentono di penetrare nell'essenza della questione assai piú a fondo che non gli scritti degli antcapitalisti romantici che si sono occupati di estetica per tutta la vita. L'economia marxista riconduce infatti le categorie dell'essere economico, che costituisce la base della vita sociale, là dove esse si manifestano nelle loro forme reali, come rapporti tra uomini ed uomini, e, attraverso questi, come rapporto della società con la natura. Ma contemporaneamente Marx dimostra anche che tutte queste categorie, nel capitalismo, appaiono necessariamente in forme reificate, e celano con questa forma reificata la loro vera essenza, cioè le relazioni tra gli uomini. Nel capovolgimento delle categorie fondamentali dell'essere umano consiste la necessaria feticizzazione della società capitalistica. Nella coscienza dell'uomo il mondo appare tutto diverso da quel che è, deformato nella sua struttura, separato dalle sue vere relazioni. È necessario un particolare sforzo del pensiero perché l'uomo del capitalismo penetri questo feticismo, e perché, dietro le categorie reificate (merce, denaro, prezzo, ecc.) che determinano la sua vita quotidiana, egli comprenda la loro vera essenza: le relazioni sociali degli uomini tra loro.

Ora l'*humanitas*, cioè l'appassionato studio della sostanza umana dell'uomo, rientra nell'essenza di ogni letteratura e di ogni arte vera; né basta, perché siano chiamate umanistiche, che esse studino con passione l'uomo, la vera essenza della sostanza umana, ma esse debbono contemporaneamente difendere l'integrità dell'uomo con-

tro tutte le tendenze che la intaccano, la umiliano, la deformano. E poiché tutte queste tendenze (innanzitutto naturalmente l'oppressione e lo sfruttamento dell'uomo da parte dell'uomo) non assumono in nessuna società una forma così inumana come nella società capitalistica, proprio a causa del loro carattere reificato e quindi apparentemente oggettivo, ogni vero artista o scrittore è un avversario istintivo di tali deformazioni del principio umanistico, indipendentemente dal grado di consapevolezza con cui si rende conto di tutto ciò.

Ripetiamo che è ovviamente impossibile discutere ampiamente il problema in questo luogo. Marx mette in evidenza questa azione antiumana del denaro, tale da alterare o deformare l'essenza dell'uomo, partendo dall'analisi di alcuni passi di Goethe e di Shakespeare.

Shakespeare pone in evidenza soprattutto due proprietà del denaro:

1) esso è la divinità visibile, la trasformazione di tutte le qualità umane e naturali nel loro contrario, lo scambio e l'inversione universale delle cose; esso affratella gli inconciliabili;

2) esso è la meretrice universale, il mezzano universale degli uomini e dei popoli.

L'inversione e lo scambio di tutte le qualità umane e naturali, l'affratellamento degli impossibili – il potere *divino* – del denaro, provengono dalla sua essenza di essere generico degli uomini estraniato e indotto ad espropriarsi e ad alienarsi in esso. Il denaro è il *potere* alienato dell'umanità.

Ciò che io non posso fare in quanto *uomo*, ciò che non possono dunque compiere le mie forze essenziali individuali, questo io lo posso mediante il *denaro*. Il denaro trasforma dunque ognuna di queste forze essenziali in qualcosa che essa non è, cioè nel suo contrario.

Con questo però non sono ancora esauriti i motivi principali da trattare in questa sede. L'ostilità dell'ordine di produzione capitalistico nei confronti dell'arte si palesa anche nella divisione capitalistica del lavoro. Per svolgere compiutamente questo motivo occorrerebbe rifarsi una volta di più allo studio della totalità dell'economia. Dal punto di vista del nostro problema ci pos-

siamo accontentare di scegliere un solo principio, e sarà di nuovo il principio dell'umanesimo, che la lotta emancipatrice del proletariato ha ereditato, sviluppandolo su un piano qualitativamente superiore, dai grandi movimenti democratici e rivoluzionari che l'hanno preceduta; sarà la rivendicazione dello sviluppo armonico e integrale dell'uomo tutto. Laddove la tendenza ostile all'arte e alla cultura che è propria del modo capitalistico di produzione comporta lo smembramento dell'uomo, lo smembramento della totalità concreta in specializzazioni astratte.

Anche gli anticapitalisti romantici riconoscono questo stato di cose in sé e per sé. Ma non vi hanno scorto nient'altro che una fatalità, una calamità, e hanno perciò tentato — almeno sentimentalmente, idealmente — di rifugiarsi in società più primitive: posizione che doveva necessariamente assumere accenti reazionari. Marx ed Engels non hanno mai negato il carattere progressivo del modo di produzione capitalistico, ma ne hanno rivelato al tempo stesso, implacabilmente, tutti gli aspetti inumani. Essi hanno visto e spiegato a chiare note che l'umanità deve passare di là per creare le condizioni materiali della sua emancipazione reale e definitiva, del socialismo. Ma l'intelligenza del carattere economicamente, socialmente e storicamente necessario dell'ordine sociale capitalistico e l'impaziente ripudio di ogni richiamo a epoche che hanno già fatto il loro tempo, non smussano la critica mossa da Marx ed Engels alla civiltà capitalistica; anzi, la acuiscono. Se a questo proposito essi rimandano ad epoche trascorse, ciò non implica mai una evasione romantica nel passato, bensì soltanto un richiamo all'inizio di quella lotta di emancipazione che ha liberato l'umanità da un periodo di sfruttamento e di oppressione ancor più sorda e disperata: il periodo feudale. Quando dunque Engels parla del Rinascimento, le sue osservazioni si riferiscono a questa lotta di liberazione, alle tappe iniziali della lotta dei lavoratori per la loro emancipazione; e quando contrappone alla divisione capitalistica del lavoro il modo di lavorare proprio di quei tempi, non lo fa tanto per esaltare quest'ultimo, quanto

soprattutto per indicare la via che porta l'umanità alla liberazione avvenire.

Perciò Engels può dire, parlando del Rinascimento:

Fu la più grande rivoluzione progressista che l'umanità avesse avuto fino allora; un'epoca che di giganti aveva bisogno e giganti produceva: giganti per forza di pensiero, passione e carattere, per universalità e dottrina. Gli uomini che fondarono il moderno dominio della borghesia furono tutto fuorché borghesemente limitati. Gli eroi di quell'epoca non erano, infatti, ancora asserviti alla divisione del lavoro, di cui avvertiamo tanto spesso nei loro successori l'azione mortificante, che rende unilaterali. Ma ciò che particolarmente li distingue è che quasi tutti vivono e operano in mezzo ai movimenti del tempo, alla lotta pratica, prendendo partito e partecipando alle contese, chi con la parola e gli scritti, chi con la spada, e parecchi con entrambi. Donde quella pienezza e forza di carattere che ne fa degli uomini interi. Gli eruditi da tavolino sono eccezioni: o gente di secondo e terzo ordine, oppure prudenti filistei che non vogliono scottarsi le dita.

Di conseguenza Marx ed Engels chiedevano agli scrittori del loro tempo di prendere posizione contro gli effetti deleteri e avviliti della divisione capitalistica del lavoro e di cogliere l'uomo nella sua essenza e totalità. E proprio perché constatavano nella maggior parte dei loro contemporanei la mancanza di questa aspirazione verso la totalità, verso l'essenziale, li consideravano come epigoni privi d'importanza. Nella critica alla tragedia *Sickingen* di Lassalle, Engels scrive:

A buon diritto Lei si oppone alla *cattiva* individualizzazione oggi in auge, che si riduce a raffinate pedanterie ed è un carattere essenziale di una letteratura da epigoni che non approda a un bel nulla.

Ma nella stessa lettera egli indica anche la fonte da cui il poeta moderno può attingere questa forza, questa vastità di visuale, questa totalità. Criticando il dramma di Lassalle, Engels non gli rimprovera soltanto di sopravvalutare il movimento aristocratico di Sickingen, che non aveva in partenza nessuna speranza di successo ed era

sostanzialmente reazionario, sottovalutando al contempo le grandi rivoluzioni contadine dell'epoca, ma indica altresì come solo una vasta e ricca rappresentazione della vita popolare avrebbe potuto conferire al dramma caratteri reali e pieni di vita.

Le osservazioni fin qui addotte mostrano come la base economica dell'ordinamento capitalistico si ripercuota sulla letteratura, in modo per lo piú del tutto indipendente dalla soggettività dello scrittore. Marx ed Engels sono però ben lontani dal trascurare quest'ultimo momento. Esamineremo poi piú a fondo la questione che qui si affaccia; per ora ci limitiamo a indicarne un aspetto. Lo scrittore borghese mediocre si identifica con la sua classe, coi suoi pregiudizi, con la società borghese, e ciò lo rende codardo, lo fa rifuggire dall'affrontare i veri problemi. Nel corso delle battaglie ideologiche e letterarie condotte negli anni posteriori al 1840, il giovane Marx scrisse una critica approfondita del romanzo di Eugène Sue *I misteri di Parigi*, assai letto in quel tempo e divenuto estremamente popolare in Germania. Qui vogliamo rilevare soltanto che ciò che Marx piú sferza in Sue è proprio il fatto che egli si adatta codardamente alla superficie della società capitalista e deforma e falsifica la realtà per motivi opportunistici. Naturalmente, oggi nessuno legge piú Sue. Ma ad ogni decennio emergono, in corrispondenza agli umori della borghesia di quegli anni, scrittori alla moda per cui questa critica conserva sotto ogni aspetto — con le varianti del caso — la sua validità.

Si sarà notato che la nostra analisi, che ha preso le mosse dalla formazione e dallo sviluppo della letteratura, trascorre quasi insensibilmente a investire problemi di estetica in senso stretto. Con ciò siamo giunti a toccare il secondo complesso di problemi della concezione marxista dell'arte. Marx considera estremamente importante l'indagine delle premesse storiche e sociali della formazione e dello sviluppo della letteratura, ma non sostiene mai che le questioni che la concernono siano così neanche lontanamente esaurite.

Ma la difficoltà non consiste nel capire che l'arte e l'epica greca sono legate a certe forme di sviluppo sociale. La diffi-

coltà è che esse continuano a suscitare in noi un godimento artistico e a valere sotto certi rapporti come norma e modello ineguagliabile.

La risposta di Marx alla domanda che egli stesso si pone ha di nuovo un carattere storico contenutistico. Egli addita il rapporto intercorrente tra il mondo greco, in quanto « infanzia normale dell'umanità », e la vita spirituale di uomini nati tanto più tardi. Tuttavia la questione non lo riconduce indietro al problema dell'origine della società, bensì lo stimola a formulare i principi fondamentali dell'estetica, sempre non in modo formalistico, ma in un ampio orizzonte dialettico. Infatti la risposta data da Marx solleva due grandi complessi di problemi concernenti l'essenza estetica di ogni opera d'arte, di ogni epoca: che cosa significa il mondo così rappresentato dal punto di vista dell'evoluzione dell'umanità? E in che modo l'artista rappresenta, nel quadro di questa evoluzione, uno dei suoi stadi?

La via che conduce alla questione della forma artistica deve passare di qui. Tale questione può naturalmente essere impostata e risolta solo in stretta connessione coi principi generali del materialismo dialettico. Una tesi fondamentale del materialismo dialettico afferma che ogni presa di coscienza del mondo esterno non è altro che il riflesso della realtà, esistente indipendentemente dalla coscienza, nei pensieri, nelle rappresentazioni, sensazioni ecc. degli uomini. Ciò non impedisce al materialismo dialettico, che, nella formulazione più generale di questo principio, si accorda con ogni tipo di materialismo ed è in aspra antitesi ad ogni variante dell'idealismo, di differenziarsi nettamente dal materialismo meccanicistico. Criticando questo materialismo invecchiato, Lenin insiste proprio sul motivo fondamentale che esso non è in grado di concepire dialetticamente la teoria del riflesso.

La creazione artistica, in quanto è una forma di rispecchiamento del mondo esterno nella coscienza umana, rientra dunque nella teoria generale della conoscenza propria del materialismo dialettico. Certo, essa ne costituisce, per le sue proprie peculiarità, una parte speciale e

peculiare, in cui valgono spesso leggi nettamente distinte da quelle degli altri campi. In quanto segue accenneremo ad alcune di tali peculiarità del rispecchiamento letterario e artistico, senza peraltro nemmeno tentare di esaurire, sia pure a grandi tratti, l'intero complesso di tali questioni.

La teoria del rispecchiamento non costituisce in estetica nessuna novità di sorta. L'immagine contenuta nella parola rispecchiamento, in quanto è una metafora che bene esprime l'essenza della creazione artistica, divenne famosa per opera di Shakespeare, il quale, nella scena dei commedianti nell'*Amleto*, indica questa concezione dell'arte come caratteristica della sua stessa teoria e prassi letteraria. Ma l'idea è molto piú antica. Essa costituisce già un problema centrale dell'estetica di Aristotele, e da allora continua a predominare in quasi ogni estetica — prescindendo dalle epoche di decadenza. Un'esposizione storica di questa evoluzione non rientra, beninteso, nei compiti della presente introduzione. Basti accennare al fatto che molte estetiche idealistiche (per esempio quella di Platone) si fondano pure, a modo loro, su questa teoria. Ancor piú importante è la constatazione che quasi tutti i grandi scrittori della letteratura mondiale hanno scritto seguendo istintivamente, e piú o meno consapevolmente, la teoria del rispecchiamento, e che i loro sforzi di render chiari a se stessi i principî della creazione artistica sono stati orientati in questo senso. La meta di pressoché tutti i grandi scrittori fu la riproduzione artistica della realtà; la fedeltà alla realtà, l'appassionato sforzo di restituirla nella sua totalità e integrità, furono per ogni grande scrittore (Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoj) il vero criterio della grandezza letteraria.

Che l'estetica marxista affronti questa questione fondamentale senza rivendicare un'innovazione radicale, risulta sorprendente per coloro i quali, senza alcun motivo serio e senza vera conoscenza di causa, accoppiano l'ideologia del proletariato a qualcosa di assolutamente nuovo, a un « avanguardismo » artistico, e credono che l'emancipazione del proletariato comporti, nel campo della cultura, una completa rinuncia al passato. I classici e fon-

datori del marxismo non hanno mai sostenuto questo punto di vista. Nella loro opinione la lotta emancipatrice del proletariato, la sua concezione del mondo e la futura civiltà da esso creata, ereditano tutta la somma di valori reali elaborata dall'evoluzione plurimillennaria dell'umanità. Lenin constata in un suo passo che una delle ragioni di superiorità del marxismo sulle ideologie borghesi consiste appunto in questa sua capacità di accogliere criticamente tutta l'eredità della cultura progressiva, nell'attitudine ad assorbire organicamente ciò che vi è di grande nel passato. Il marxismo sorpassa questi suoi predecessori solo — ma questo « solo » significa moltissimo, sia metodologicamente che per quanto riguarda il contenuto — in quanto rende consapevoli le loro aspirazioni, ne elimina le deviazioni idealistiche e meccanicistiche, le riconduce alle loro vere cause e le include nel sistema delle leggi, esattamente conosciute, dell'evoluzione sociale. Nel campo dell'estetica e della teoria e storia letteraria possiamo compendiare la situazione affermando che il marxismo eleva alla sfera della chiarezza concettuale quei principî fondamentali dell'attività creativa che vivono da secoli nei sistemi dei migliori pensatori e nelle opere dei piú grandi artisti e scrittori.

Se ora desideriamo chiarire alcuni tra i momenti piú importanti di tale situazione, si affaccia subito la questione: che cosa è quella realtà di cui la creazione letteraria deve essere la fedele immagine speculare? Qui importa soprattutto l'aspetto negativo della risposta: questa realtà non è soltanto la superficie del mondo esterno quale viene immediatamente percepita; non sono i fenomeni casuali, momentanei, puntuali. Mentre l'estetica marxista pone il realismo al centro della teoria dell'arte, essa combatte aspramente al contempo ogni e qualsiasi naturalismo, ogni tendenza che si appaghi della riproduzione fotografica della superficie immediatamente percepibile del mondo esterno. Anche in questa questione il marxismo non afferma nulla di radicalmente nuovo, e non fa altro che sollevare al livello della massima consapevolezza e chiarezza ciò che fu da sempre al centro della teoria e della prassi dei grandi scrittori del passato.



Ma l'estetica del marxismo combatte al tempo stesso, con altrettanta asprezza, un altro falso estremo, e cioè quella concezione la quale, muovendo dal concetto che ci si deve astenere dal copiare pedissequamente la realtà e che le forme artistiche sono indipendenti da questa realtà superficiale, arriva al punto di attribuire, nella teoria e nella prassi, un'indipendenza assoluta all'arte e alle forme artistiche, di considerare come fine a se stessa la perfezione delle forme, e quindi la ricerca di tale perfezione, prescindendo così dalla realtà, fingendo di essere indipendente da essa e arrogandosi il diritto di trasformarla e stilizzarla a piacere. In questa lotta il marxismo continua e sviluppa le opinioni che i veri grandi della letteratura universale hanno sempre nutrito a proposito dell'essenza dell'arte vera: opinioni per cui il compito dell'arte è la rappresentazione veritiera e fedele della realtà nella sua totalità e l'arte è altrettanto distante dalla copia fotografica quanto dal puro gioco, così vacuo in ultima istanza, con le forme astratte.

Tale concezione dell'essenza dell'arte solleva un problema centrale della gnoseologia del materialismo dialettico: quello dei rapporti tra fenomeno ed essenza. È un problema di cui il pensiero borghese, e quindi l'estetica borghese, non hanno mai potuto venire a capo. Ogni teoria e prassi naturalistica collega apparenza ed essenza in modo meccanico, antidialettico, e in questo torbido miscuglio è necessariamente l'essenza che viene messa in ombra, o addirittura scompare del tutto nella maggioranza dei casi. La filosofia idealistica dell'arte e la prassi artistica della stilizzazione scorgono invece talvolta chiaramente l'antitesi tra essenza e apparenza, ma — a causa della mancanza di dialettica o di un'incompleta dialettica idealistica — scorgono solo e unicamente l'antitesi, ignorando come in seno a questa antitesi viga l'unità dialettica dei contrari. Questa problematica è chiaramente visibile in Schiller, sia nei suoi interessantissimi e profondi saggi estetici, sia nella sua prassi poetica. Quanto alla letteratura e alla teoria letteraria delle epoche di decadenza, esse sogliono unire entrambe queste false tendenze: al posto della vera investigazione dell'essenza subentra un

gioco di analogie superficiali che prescindono dalla realtà non meno della concezione dell'essenza propria dei classici dell'idealismo; queste vuote costruzioni vengono poi infarcite di particolari naturalistici, impressionistici ecc., e le parti inorganicamente connesse vengono raccolte in una pseudounità mediante una sorta di mistificata « concezione del mondo ».

La vera dialettica di essenza e fenomeno poggia sul fatto che ambedue sono in egual modo momenti della realtà oggettiva, prodotti della realtà e non soltanto della coscienza umana. Tuttavia – e questo è un importante assioma della conoscenza dialettica – la realtà ha diversi gradi: vi è la realtà fuggevole della superficie, dell'attimo che non si ripete mai, e vi sono elementi e tendenze della realtà più profondi, che si ripetono secondo leggi determinate, pur mutando a seconda del mutare delle circostanze. Questa dialettica pervade l'intera realtà, di modo che, in questo rapporto, apparenza e realtà si relativizzano nuovamente: ciò che si contrapponeva come essenza all'apparenza quando scavavamo in profondità partendo dalla superficie dell'esperienza immediata, figurerà, dopo indagini ancora più approfondite, come apparenza, dietro a cui sorge un'altra e diversa essenza. E così all'infinito.

L'arte vera aspira quindi alla massima profondità e comprensione, a cogliere la realtà nella sua totalità onnicomprensiva. Cioè essa indaga, penetrando il più possibile in profondità, quei momenti essenziali celati dietro la superficie, ma non li rappresenta in modo astratto, separandoli e contrapponendoli ai fenomeni, bensì raffigura proprio quel vivo processo dialettico per cui l'essenza trapassa in fenomeno, si rivela nel fenomeno, nonché quell'aspetto dello stesso processo per cui il fenomeno tradisce nella sua mobilità la sua propria essenza. D'altro lato, questi singoli momenti non soltanto contengono in sé un moto dialettico, un continuo trapasso, ma si trovano in continua azione e reazione reciproca, essendo momenti di un processo che si riproduce ininterrottamente. L'arte vera rappresenta dunque sempre la totalità della vita umana nel suo moto, nel suo svolgersi ed evolversi.

Poiché la concezione dialettica raccoglie in tal modo in una mobile unità l'universale, il particolare e il singolare, è chiaro che tale sua peculiarità deve manifestarsi anche nelle forme specifiche dell'arte. Infatti, contrariamente alla scienza, che risolve tale movimento nei suoi elementi astratti e intende definire concettualmente l'azione reciproca di questi elementi, l'arte lo fa intuire sensibilmente in quanto movimento, nella sua vivente unità. Una delle categorie più importanti di questa sintesi artistica è quella del tipo. Non a caso quindi Marx ed Engels si richiamano in prima linea a questo concetto quando si tratta di definire il vero realismo. Engels scrive: « Realismo significa, a parer mio, oltre alla fedeltà dei particolari, la riproduzione fedele di caratteri tipici in circostanze tipiche ». Ma Engels indica altresì che non è affatto lecito contrapporre tale tipicità all'unicità dei fenomeni, trasformandola in astratta generalizzazione: « ... ognuno è un tipo, ma al contempo anche un individuo determinato, un "costui", come si esprime il vecchio Hegel, e così deve essere ».

Dunque il tipo non è, per Marx ed Engels, il tipo astratto della tragedia classica, né il personaggio schilleriano nella sua genericità idealizzante; ma tanto meno è quello che ne hanno fatto la letteratura e la teoria letteraria di Zola e dei suoi successori: la media. Il tipo viene caratterizzato dal fatto che in esso convergono e si intrecciano in vivente, contraddittoria unità tutti i tratti salienti di quella unità dinamica in cui la vera letteratura rispecchia la vita; tutte le contraddizioni più importanti, sociali e morali e psicologiche, di un'epoca. Invece la rappresentazione della media fa sí che tali contraddizioni, che sono sempre il riflesso dei grandi problemi di un'epoca, appaiano necessariamente indebolite e smussate nell'animo e nelle vicende di un uomo mediocré, e perdano così proprio i loro tratti essenziali. Nella raffigurazione del tipo, nell'arte tipica, si fondono la concretezza e la norma, l'elemento umano eterno e quello storicamente determinato, l'individualità e l'universalità sociale. Perciò, nella creazione di tipi, nella presentazione di caratteri e di situazioni tipiche, le più importanti tendenze

dell'evoluzione sociale ricevono un'adeguata espressione artistica.

A queste osservazioni d'indole generale dobbiamo farne seguire un'altra. Marx ed Engels scorgevano in Shakespeare e Balzac (di fronte, diciamo, a Schiller da una parte e a Zola dall'altra) quella tendenza realistica che meglio corrispondeva alla loro estetica. La scelta di questi grandi scrittori indica di per sé che la concezione marxista del realismo non ha nulla a dividere con la copia fotografica della vita quotidiana. L'estetica marxista auspica soltanto che l'essenza individuata dallo scrittore non venga rappresentata astrattamente, bensì come essenza insita in modo organico nella fervida vita dei fenomeni, dalla cui esistenza individuale essa scaturisce. Ma non è affatto necessario, a nostro parere, che il fenomeno reso sensibile dall'arte sia attinto dalla vita quotidiana, e nemmeno dalla vita reale in generale. Vale a dire: anche il più sfrenato gioco della fantasia poetica, la più fantasiosa raffigurazione dei fenomeni, sono pienamente conciliabili con la concezione marxista del realismo. Non è un caso che proprio alcune novelle fantastiche di Balzac e di E. Th. Hoffmann si annoverino tra le creazioni artistiche che Marx apprezzava in modo particolare.

Naturalmente c'è fantasia e fantasia, fantastico e fantastico. Per cercare un criterio di distinzione dobbiamo ritornare alla tesi fondamentale della dialettica materialistica: il rispecchiamento della realtà.

L'estetica materialistica, che nega il carattere realistico di un mondo delineato con particolari naturalistici quando non vi appaiano le forze motrici essenziali, ritiene naturalissimo che le novelle fantastiche di Hoffmann e Balzac rappresentino delle vette della letteratura realistica, perché in esse, proprio in grazia dell'esposizione fantastica, questi elementi essenziali sono messi in risalto. La concezione marxista del realismo afferma che l'arte deve rendere sensibile l'essenza. Non a caso è proprio il concetto del tipo a mettere così chiaramente in risalto questa peculiarità dell'estetica marxista. Da una parte il tipo permette una soluzione della dialettica tra essenza

e fenomeno propria dell'arte e inesistente in ogni altro campo, e dall'altra esso rimanda al contempo a quel processo storico-sociale di cui la migliore arte realistica costituisce il fedele riflesso. Questa definizione marxista del realismo continua quella linea che grandi maestri del realismo, come Fielding, rivendicavano alla loro prassi artistica: essi si davano l'appellativo di storiografi della vita borghese, della vita privata. Ma Marx approfondisce ulteriormente il rapporto della grande arte realista con la realtà storica e apprezza i risultati ottenuti dai grandi realisti ancor più di quel che essi stessi non facessero. In un colloquio con suo genero, l'eminente scrittore socialista francese Paul Lafargue, Marx così si esprime riguardo a tale funzione di Balzac:

Balzac non fu soltanto lo storiografo della società del suo tempo, ma anche il profetico creatore di figure che sotto Luigi Filippo si trovavano ancora allo stato embrionale ed ebbero a svilupparsi completamente solo dopo la sua morte, sotto Napoleone III.

Tutte queste istanze rivelano la risoluta e radicale oggettività dell'estetica marxista. Secondo tale concezione, il tratto dominante dei grandi realisti è dunque il tentativo appassionato e senza riserve di abbracciare e di rendere la realtà così come essa è oggettivamente nella sua essenza. Circolano a questo proposito numerosi equivoci sull'estetica marxista. Si suol dire che essa sottovaluta la parte del soggetto e l'efficacia del fattore artistico soggettivo nella creazione delle opere d'arte. Si suole confondere Marx con quei volgarizzatori che restano impacciati nelle teorie naturalistiche e gabellano per marxismo l'oggettivismo falso e meccanico di tali teorie. Ebbene: abbiamo visto che uno dei problemi centrali della concezione marxista del mondo è la dialettica di apparenza ed essenza, il ritrovare ed enucleare l'essenza nell'intreccio contraddittorio delle apparenze. Ora, se non crediamo che il soggetto artistico « crei » *ex nihilo* qualcosa di radicalmente nuovo, ma ci rendiamo conto che egli scopre un'essenza che esiste indipendentemente da lui, ma che non è accessibile a tutti e resta a lungo cela-

ta anche al piú grande artista; non per questo l'attività del soggetto viene a cessare, né viene neppur menomamente inficiata. Se dunque l'estetica marxista identifica il massimo valore dell'attività creatrice del soggetto artistico nel fatto che questi assume nelle sue opere il processo sociale universale e lo rende sensibilmente, sperimentalmente accessibile; e che in tali opere si cristallizza l'auto-coscienza, il risveglio alla coscienza dello sviluppo sociale: ciò non implica una sottovalutazione dell'attività del soggetto artistico, ma anzi una valutazione cosí alta come non vi fu mai.

Anche qui, come dappertutto, il marxismo non si presenta atteggiandosi a qualcosa di radicalmente nuovo. Il problema era già sfiorato nell'estetica di Platone e nella sua dottrina dell'imitazione estetica delle idee. Ma anche qui il marxismo rimette in piedi la verità che i grandi idealisti avevano capovolto. Da un lato non ammette, come abbiamo visto, la contrapposizione antitetica di fenomeno ed apparenza, bensí cerca l'essenza nel fenomeno e il fenomeno nella sua relazione organica con l'essenza. D'altra parte, quello di cogliere esteticamente l'essenza, l'idea, non è per il marxismo un atto lineare e insieme definitivo, sibbene un processo, un moto, un accostamento passo per passo alla realtà essenziale; proprio perché la realtà piú profonda ed essenziale è sempre solo una parte di quella medesima totalità del reale cui appartiene anche il fenomeno superficiale.

Se dunque il marxismo sottolinea l'oggettività piú radicale ed estrema della conoscenza e della rappresentazione artistica, insiste al tempo stesso anche sull'indispensabile ruolo del soggetto creatore. Poiché questo processo, questo graduale accostamento della riposta essenza, è un cammino aperto soltanto ai geni artistici piú grandi e perseveranti. L'oggettivismo della scienza marxista giunge al punto di non riconoscere nemmeno all'astrazione — all'astrazione veramente significativa — la qualità di mero prodotto della coscienza umana, dimostrando invece (specialmente per le forme primarie del processo sociale: le forme economiche) come l'astrazione venga operata dalla realtà sociale stessa sui suoi og-

getti. Ma per poter seguire questo processo di astrazione con intelligente fantasia, districare i suoi viluppi e concentrare in figure e situazioni tipiche il fitto tessuto del processo generale: per questo ci vuole un grande genio artistico.

Vediamo dunque che l'oggettivismo dell'estetica marxista non è affatto in contraddizione col riconoscimento del fattore soggettivo nell'arte. Ma dobbiamo considerare quest'idea anche sotto un altro, ben diverso aspetto. Dobbiamo aggiungere che l'oggettività enunciata dal marxismo non significa apertività nei confronti dei fenomeni sociali. Proprio perché, come giustamente riconosce l'estetica marxista, il grande artista non configura cose e situazioni statiche, bensì cerca di investigare la direzione e il ritmo dei processi, egli deve afferrare, in quanto artista, il carattere di tale processo; e una simile presa di coscienza implica già una presa di posizione. La concezione per cui l'artista sarebbe uno spettatore spassionato di questi processi, situato al di sopra di ogni movimento sociale (*l'impassibilité* flaubertiana) è, nel migliore dei casi, un'illusione, un tentativo di ingannar se stessi, ma per lo più è semplicemente un'evasione dai grandi problemi della vita e dell'arte. Non esiste grande artista nella cui rappresentazione della realtà non si esprimano al contempo anche le sue opinioni, le aspirazioni ed i desideri nostalgici. Forse che tale constatazione contraddice la nostra precedente definizione, per cui l'essenza dell'estetica marxista è l'oggettività?

Crediamo di no. E per poter sciogliere questa contraddizione dobbiamo accennare in breve alla questione della cosiddetta arte a tesi e spiegare quale sia l'interpretazione che ne dà il marxismo e quali i suoi rapporti con l'estetica marxista. Che cos'è la tesi? In un senso superficiale è qualsiasi tendenza politica o sociale dell'artista che questi intende dimostrare, diffondere e illustrare con la sua opera d'arte. È interessante e caratteristico che Marx ed Engels si esprimano sempre con ironia a proposito di tali costruzioni artificiose, ovunque ne parlino. Ironia che si fa particolarmente feroce là dove lo scrittore, onde dimostrare la verità di una proposizione o di

un orientamento qualsiasi, reca violenza alla realtà oggettiva, deformandola. Si vedano soprattutto le osservazioni critiche di Marx su Sue. Ma anche quando si tratta di grandi scrittori, Marx protesta contro la tendenza a utilizzare opere intere o singoli personaggi al fine di esprimere immediatamente e direttamente le proprie opinioni, svuotando in tal modo i personaggi stessi della loro autentica verità e sottraendo loro la capacità di vivere fino in fondo la loro vita secondo le intime leggi organiche della dialettica che sta alla base di questa. Tale è il rimprovero che Marx muove alla tragedia di Lassalle:

Poi tu avresti dovuto lasciar parlare in grado ben maggiore le idee moderne nella loro forma piú pura, mentre ora, oltre alla libertà *religiosa*, è l'unità borghese che costituisce l'idea principale. Avresti poi dovuto *shakespeareggiare* di piú, mentre io ti addebito come massimo errore lo *schilleeggiare*, il trasformare gli individui in semplici portavoce dello spirito del tempo.

Tuttavia un simile ripudio della letteratura a tendenza non significa neanche lontanamente che la vera letteratura non abbia una tendenza. Innanzitutto, la realtà oggettiva di per se stessa non è un caotico miscuglio di movimenti privi di direzione, bensí un processo evolutivo che ha in sé tendenze piú o meno accentuate, che ha soprattutto una propria tendenza fondamentale. Il riconoscere questo fatto, l'assumere un atteggiamento sbagliato verso di esso, riesce sempre di grave detrimento ad ogni creazione artistica. Si confronti la critica di Marx alla tragedia di Lassalle.

Ciò definisce già l'atteggiamento dell'artista rispetto alle diverse tendenze dello sviluppo sociale, e in particolare alle tendenze fondamentali di tale processo. In conformità a ciò, Engels definisce nel modo seguente il suo punto di vista sulla tendenza in arte:

Non sono affatto un avversario della poesia a tesi in quanto tale. Il padre della tragedia, Eschilo, e il padre della commedia, Aristofane, furono ambedue poeti fortemente a tesi; lo stesso vale per Dante e Cervantes, e il maggior merito di *Amore e raggiro* di Schiller è di essere il primo dramma po-



litico tedesco a tesi. I russi e i norvegesi, che forniscono eccellenti romanzi, sono tutti scrittori a tesi. Ma io penso che la tesi debba scaturire dalla situazione e dall'azione stessa, senza che vi si insista sopra in modo esplicito, e il poeta non è obbligato a mettere in mano al lettore la soluzione storica avvenire dei conflitti storici da lui descritti.

Qui Engels spiega assai chiaramente come la tesi sia conciliabile con l'arte e l'aiuti a produrre le piú grandi creazioni solo allorché sorge organicamente dall'essenza artistica dell'opera, dalla raffigurazione artistica, cioè – conformemente a quanto si è detto prima – dalla realtà stessa, di cui è il rispecchiamento dialettico. Ebbene, quali sono quelle tendenze fondamentali su cui lo scrittore deve prendere posizione se vuole essere artista vero? Sono le grandi questioni del progresso umano. Nessun grande scrittore può restare indifferente di fronte ad esse, e senza un'appassionata presa di posizione nei loro confronti non è possibile creare tipi autentici, né si dà vero realismo. Senza una siffatta presa di posizione lo scrittore non saprà mai distinguere l'essenziale dal non essenziale. Poiché dal punto di vista della totalità dello sviluppo sociale la possibilità di operare una giusta distinzione è preclusa allo scrittore che non si entusiasma per il progresso, che non detesta la reazione, che non ama il bene e non ripudia il male.

Affiora qui, in apparenza, una nuova, profonda contraddizione. Sembra, a voler seguire questo ragionamento, che ogni grande scrittore debba avere una concezione progressiva del mondo in filosofia, sociologia e politica; sembra che – per formulare nettamente questa contraddizione apparente – ogni grande scrittore debba essere orientato politicamente e socialmente a sinistra. Eppure non pochi grandi realisti che si incontrano nella storia della letteratura, proprio gli autori prediletti di Marx ed Engels, sono una prova del contrario. Né Shakespeare, né Goethe, né Walter Scott, né Balzac ebbero una posizione politica di sinistra.

Marx ed Engels non solo non evitarono tale questione, ma anzi la sottoposero a una profonda analisi. In una famosa lettera a Margaret Harkness, Engels si diffonde

sul problema costituito dal fatto che Balzac, in quanto uomo politico di sentimenti realisti e legittimisti, era un grande ammiratore dell'aristocrazia decadente, mentre nelle sue opere si esprime in ultima istanza proprio la concezione opposta a questa:

Certo, Balzac era legittimista in politica; l'intera sua opera è un'elegia sull'inevitabile decadenza della buona società; tutte le sue simpatie vanno alla classe condannata alla rovina. Ma nonostante tutto ciò la sua satira non è mai più aspra né la sua ironia più amara di quando egli mette in moto proprio quegli uomini e quelle donne con cui profondamente simpatizza: gli aristocratici. Mentre al contrario egli rappresenta i suoi avversari politici, i rivoltosi repubblicani, come gli unici veri eroi del tempo.

Le conseguenze ultime di tale contraddizione sono così riassunte da Engels:

Il fatto che Balzac sia stato costretto ad agire contro le sue proprie simpatie di classe e contro i propri pregiudizi politici; che egli abbia *visto* l'inevitabilità della fine dei suoi cari aristocratici e li abbia rappresentati come uomini che non meritavano un destino migliore; che egli abbia *visto* i veri uomini dell'avvenire là dove soltanto si potevano trovare in quel tempo —, ecco ciò che io considero come uno dei massimi trionfi del realismo e come uno dei tratti più grandiosi del vecchio Balzac.

È forse accaduto un miracolo: la rivelazione di una misteriosa genialità artistica non misurabile con concetti, « irrazionale », che ha infranto la prigione delle concezioni politiche che la coartavano? No. Ciò che l'analisi di Engels dimostra è sostanzialmente un fatto semplice e chiaro, il cui vero significato è stato però per la prima volta scoperto e analizzato da lui e da Marx. Si tratta qui, innanzitutto, dell'onestà estetica incorruttibile, e spoglia di ogni vanità, degli scrittori e degli artisti veramente grandi. Per costoro la realtà, così come essa è, così come si è loro rivelata nella sua essenza in seguito a faticose e profonde indagini, si antepone a tutti i loro desiderî più cari, più intimi, più personali. L'onestà propria del grande artista consiste appunto nel fatto che,

non appena l'evoluzione di un personaggio viene a contraddire le concezioni illusorie per amor delle quali esso si era formato nella fantasia dello scrittore, questi lascia che il personaggio in questione si evolva liberamente fino alle conseguenze estreme, senza minimamente curarsi che i suoi piú profondi convincimenti svaniscano cosí in fumo, perché sono in contraddizione con la vera e profonda dialettica della realtà. Tale è l'onestà che possiamo constatare e studiare in Cervantes, Balzac, Tolstoj.

Ma questa onestà ha anche un suo contenuto concreto. Basta confrontare, per accorgersene, il legittimismo di Balzac con quello di uno scrittore come Bourget, per esempio. Bourget muove veramente guerra al progresso e vuole sottoporre la Francia repubblicana al giogo della vecchia reazione. Egli utilizza le contraddizioni e il carattere problematico della vita moderna per esaltare come rimedio ideologie da tempo invecchiate. Invece il vero contenuto del legittimismo balzacchiano è la difesa dell'integrità dell'uomo nel corso della grande ascesa capitalistica che ebbe inizio in Francia all'epoca della Restaurazione. Balzac non scorge soltanto la forza irresistibile di questo processo, ma vede anche che tale irresistibilità deriva proprio dai momenti progressivi in esso contenuti. Egli avverte che questa evoluzione, ad onta dei suoi tratti deformati e deformanti, rappresenta nello sviluppo dell'umanità uno stadio piú elevato di quello feudale o semif feudale che essa va decomponendo in forme talvolta orrende. Ma Balzac si accorge, al contempo, anche del fatto che questo processo porta con sé uno smembramento, una deformazione dell'essere umano, che egli detesta in nome e a salvaguardia dell'integrità dell'uomo. Da tale contraddizione, insolubile per Balzac in quanto pensatore, proviene la sua concezione sociale e politica del mondo. In quanto tuttavia egli studia e rappresenta il mondo coi mezzi della vera oggettività realistica, non solo perviene a riflettere esattamente nei suoi personaggi la vera essenza del processo, ma scava in profondità anche in se stesso e attinge le vere radici del suo amore e del suo odio. Il Balzac pensatore è uscito dall'ambiente di Bonald e di De Maistre; il Balzac creatore

vede meglio, di piú e piú profondamente, dei pensatori politici di destra. Attraverso i loro rapporti con l'integrità dell'uomo, egli penetra le contraddizioni dell'ordinamento economico capitalistico, la problematica della civiltà capitalistica; l'immagine del mondo propria del Balzac creatore si avvicina straordinariamente al quadro satirico della società capitalistica in formazione disegnato dal suo grande contemporaneo Fourier.

Il trionfo del realismo significa, in questa versione veramente marxista, una completa rottura con quella concezione volgare della letteratura e dell'arte che deriva meccanicamente il valore dell'opera letteraria dalle concezioni politiche dello scrittore, dalla cosiddetta psicologia di classe. Il metodo marxista qui indicato è adattissimo a spiegare i fenomeni letterari piú complessi, ma solo a patto che si sappia maneggiarlo concretamente, con vero spirito storicistico, con accortezza estetica e sociale. Chi si illude di trovare uno schema applicabile a qualsiasi fenomeno letterario dà un'interpretazione dei classici del marxismo altrettanto sbagliata quanto quella dei marxisti volgari vecchio stile. Perché non resti piú nessun equivoco a proposito di questo metodo, ripetiamo ancora una volta: il trionfo del realismo non significa, per Engels, né che l'ideologia apertamente proclamata dallo scrittore sia indifferente per il marxismo, né che ogni creazione di ogni scrittore non appena si distacchi dall'ideologia apertamente proclamata, implichi il trionfo del realismo. Questo ha luogo solo quando gli artisti realisti veramente grandi intrattengono un rapporto serio e profondo, anche se non riconosciuto consapevolmente, con una qualsiasi tendenza progressiva dell'evoluzione umana. Così come dal punto di vista marxista è inammissibile elevare sul piedestallo dei classici scrittori cattivi o mediocri in grazia delle loro convinzioni politiche, altrettanto inammissibile sarebbe voler riabilitare, in base a questa formulazione engelsiana, scrittori piú o meno compiuti artisticamente, ma reazionari del tutto o in parte.

Non a caso abbiamo parlato, a proposito di Balzac, della salvaguardia dell'integrità umana. Nella maggior

parte dei grandi realisti è questo che dà l'impulso a raffigurare il mondo reale, benché con caratteri ed accenti assai diversi a seconda del periodo e dell'individuo. Grandezza artistica, realismo autentico e umanesimo sono indissolubilmente uniti. E il principio unificatore è proprio quello che si è detto: la preoccupazione dell'integrità dell'uomo. Questo umanesimo conta tra i principi fondamentali più importanti dell'estetica marxista. Ripetiamo ancora una volta che Marx ed Engels non furono i primi a situare il principio umanistico al centro dell'estetica. Anche qui, come dappertutto, Marx ed Engels continuarono l'opera dei massimi rappresentanti del pensiero filosofico ed estetico, sviluppandola fino a un livello qualitativamente superiore. D'altra parte però, proprio perché non ne sono gli iniziatori, ma segnano il coronamento di una lunga evoluzione, essi sono i rappresentanti di gran lunga più conseguenti di tale umanesimo.

E se lo sono, lo sono — contrariamente agli abituali pregiudizi borghesi — proprio in base alla loro concezione materialistica del mondo. Molti pensatori idealisti hanno già parzialmente sostenuto principi umanistici analoghi a quelli difesi da Marx e da Engels; molti pensatori idealisti hanno lottato in nome dell'umanesimo contro tendenze politiche, sociali e morali avversate anche da Marx o da Engels. Ma soltanto la concezione materialistica della storia è stata in grado di intendere che la vera e più profonda lesione del principio umano, lo smembramento e la mutilazione dell'integrità dell'uomo, non è che una conseguenza necessaria della struttura economica, materiale, della società. La divisione del lavoro delle società classiste; la separazione tra città e campagna, tra lavoro fisico e spirituale; lo sfruttamento e l'oppressione dell'uomo per opera dell'uomo; la divisione del lavoro propria dell'ordinamento capitalistico della produzione, tale da sfigurare e frantumare l'uomo: tutti questi processi sono processi economici materiali.

Sugli effetti culturali e artistici di tutti questi momenti hanno già scritto anche pensatori idealisti, e non senza grande profondità e intelligenza, in toni ironici ed ele-

giaci; ma solo la concezione materialistica della storia di Marx ed Engels poteva scavare fino alle radici del fenomeno. E penetrando fino alle radici essi poterono cessare di limitarsi a criticare ironicamente le manifestazioni antiumanistiche dello sviluppo e dell'esistenza delle società divise in classi, o a lamentarle in tono elegiaco, rievocando nostalgicamente i sedicenti idilli da tempo trascorsi: essi seppero dimostrare scientificamente da dove proviene e dove è diretto questo processo generale, e come sia possibile difendere l'integrità dell'uomo realmente, nella realtà stessa, in rapporto all'uomo reale; in modo che vengano modificate quelle basi materiali il cui necessario effetto è la mutilazione e deformazione dell'uomo; in modo che l'umanità ridestata alla coscienza, e il proletariato rivoluzionario che di tale coscienza è il portatore sociale e politico, possa creare basi materiali tali da non soltanto difendere, ma altresì innalzare a un livello mai raggiunto finora, la perfezione sociale e politica, morale, spirituale e artistica.

Tale questione è al centro del pensiero di Marx. Egli ha contrapposto una volta la condizione dell'uomo nella società capitalistica a quella nella società socialista:

Al posto di *tutti* i sensi fisici e spirituali è subentrata perciò l'estraniamento puro e semplice di *tutti* questi sensi: il senso dell'*avere*. A questa assoluta povertà doveva ridursi l'essere umano per poter nuovamente partorire da sé la sua intima ricchezza...

La soppressione della proprietà privata è quindi la completa *emancipazione* di tutti i sensi e di tutte le qualità umane; ma è questa emancipazione proprio in quanto questi sensi e qualità sono diventati *umani*, sia soggettivamente che oggettivamente.

Così l'umanesimo socialista viene a inserirsi al centro dell'estetica marxista, della concezione materialistica della storia. Di contro ai pregiudizi borghesi, che ricevono un potente soccorso dalla rozza e antidialettica concezione della società propria del marxismo volgare, occorre sottolineare che questa concezione materialistica, la quale penetra dappertutto fino alle radici profondamente nascoste nel terreno, non nega affatto la bellezza estetica

dei fiori. Al contrario, è proprio la concezione materialistica della storia, l'estetica marxista, ed essa soltanto, ad offrirci i mezzi onde comprendere appieno questo processo nella sua unità, nel suo organico legame tra fiori e radici.

D'altra parte, se la concezione materialistica della storia afferma che la vera e definitiva emancipazione dell'umanità dagli effetti deformanti della divisione della società in classi può aver luogo soltanto col socialismo, ciò non implica per nulla una contrapposizione rigida, antidialettica, schematica, per cui si ripudi sommariamente la cultura delle società classiste e si resti indifferenti di fronte alle diverse realizzazioni di esse e alla loro azione culturale ed artistica (ciò che possiamo invece constatare sovente nei piatti volgarizzatori del marxismo). D'accordo: la vera storia dell'umanità comincerà col socialismo. Ma quella preistoria che conduce al socialismo è un elemento integrante della formazione del socialismo stesso. E le tappe di questo cammino non possono essere indifferenti per i seguaci dell'umanesimo marxista, né per l'estetica marxista.

L'umanesimo socialista rende possibile all'estetica marxista l'unione della conoscenza storica e della conoscenza puramente estetica, il continuo convergere dell'apprezzamento storico ed estetico. Così l'estetica marxista risolve proprio la questione che ha maggiormente tormentato i predecessori, quando erano veramente grandi, e che è stata — proprio per questo — sempre elusa dai minori: l'unità del valore estetico imperituro dell'opera d'arte e del processo storico da cui essa, proprio nella sua perfezione, nel suo valore estetico, è inscindibile.

(1945).

LA POLEMICA TRA MARX, ENGELS  
E LASSALLE SULLA TRAGEDIA  
« FRANZ VON SICKINGEN »

La pubblicazione delle lettere e degli scritti inediti di Lassalle ha offerto del materiale nuovo e importante per giudicare rettamente i rapporti di Marx e di Engels con Lassalle. Questo materiale consiste anzitutto nelle lettere di Marx e di Engels riportate nel terzo volume di questa edizione, laddove Mehring, nel quarto volume della sua edizione delle *Opere postume* aveva potuto riprodurre in sostanza soltanto le lettere di Lassalle. Ulteriori completamenti sono stati forniti dalla nuova edizione dell'epistolario tra Marx ed Engels (*Gesamtausgabe*, III. Abt.), in cui figurano i passi riferentisi a Lassalle, passi omessi da Bernstein. L'autore di queste righe ha tentato di analizzare i risultati generali della pubblicazione di Mayer dopo la comparsa del quarto volume dell'edizione in sei volumi (in « Grünbergs Archiv », anno XI). Ora egli si sofferma su questo particolare argomento, perché qui, meglio che in altre discussioni, si espressero alcune fondamentali opposizioni di Marx ed Engels nei confronti di Lassalle, e perché essi, dato che la polemica era suscitata da problemi estetici, vi ebbero l'occasione di esprimere le loro idee sull'arte, cioè su un tema che essi poterono altrimenti toccare solo di passaggio e su cui le loro opinioni sono lungi dall'essere completamente conosciute e vagliate.

Che Marx si sia occupato a fondo dei problemi dell'arte e dell'estetica, è generalmente noto. Quale che possa essere il contributo assegnatogli dalla critica filologica nella compilazione della seconda parte della *Tromba* di



Bruno Bauer, è certo che le sue lettere di quest'epoca rivelano un profondo studio dei problemi estetici, che del resto è sufficientemente documentato anche per quanto riguarda il periodo posteriore. Per esempio, il modo con cui Marx, alcuni anni dopo la discussione che sarà qui analizzata, nella sua critica epistolare al *Sistema dei diritti acquisiti* di Lassalle discorre dei drammaturchi francesi dell'epoca di Luigi XIV<sup>1</sup>, rivela quanto grande sia rimasto il suo interesse sia teorico che storico per queste questioni. Ciò vale particolarmente per il periodo da noi trattato. La corrispondenza sul *Sickingen* viene condotta tra il marzo e il maggio del 1859<sup>2</sup>, cioè immediatamente dopo la composizione del trattato *Per la critica dell'economia politica*, la cui introduzione, rimasta frammentaria e pubblicata più tardi, contiene una delle più ampie testimonianze di Marx sulle sue concezioni estetiche nel periodo della maturità. Si aggiunga che possediamo lunghi estratti di mano di Marx dall'*Estetica* di Friedrich Theodor Vischer; compiuti tra il 1857 e il 1858, essi testimoniano che Marx si occupava intensamente di problemi estetici proprio in quel periodo<sup>3</sup>. Quando Marx scrive ad Engels nell'ultima lettera intorno alla seconda lettera di Lassalle sul *Sickingen*: « È incomprendibile come un uomo, nei tempi che corrono, in quest'epoca di importanza storica, non solo trovi il tempo di scrivere roba simile, ma pretenda addirittura che noi troviamo il tempo di leggerla », questa osservazione, come emergerà chiaramente in seguito, non si riferisce menomamente al fatto che Lassalle si occupava di questioni estetiche. Essa ci appare invece motivata dalla convinzione di Marx che fosse ormai del tutto sterile e inutile discutere con Las-

<sup>1</sup> Lettera del 22 luglio 1861, vol. III, p. 375 dell'edizione Mayer [indicata d'ora in avanti con la sigla M].

<sup>2</sup> Lassalle scrive a Marx e ad Engels il 6 marzo, Marx risponde il 19 aprile, Engels il 18 maggio. Infine la replica di Lassalle è datata 27 maggio. Marx fa riferimento a questa lettera ad Engels il 10 giugno.

<sup>3</sup> Ricordiamo ancora di sfuggita che Marx nel 1857 ricevette da Dana l'incarico di scrivere un articolo sull'estetica per la « New American Encyclopaedia ». Nelle lettere del 23 maggio e del 28 maggio 1857 Marx ed Engels si fanno beffe della pretesa di Dana di sbrigare l'estetica in una sola pagina (vol. II, pp. 195-96). L'articolo dell'« Encyclopaedia » non è stato effettivamente scritto da nessuno dei due.

salle, poiché questi rimaneva incorreggibile in tutte le questioni politiche, storiche e ideologiche di qualche importanza. Proprio nel corso di questa polemica le pericolose conseguenze della sua posizione appaiono in luce ancor più chiara di prima. Certo, ciò non avviene per la prima volta. Ma tra le prime lettere di Marx ed Engels in risposta all'invio del *Sickingen*, abbastanza cordiali nonostante l'asprezza della critica e assai meno « diplomatiche » della precedente lettera di Marx sull'*Eracrito*<sup>1</sup>, e l'osservazione citata qui sopra intercorre un cambiamento di tono così radicale che ci sembra valga la pena di indagarne le cause e il significato.

Tutti questi motivi ci paiono dunque giustificare un esame approfondito di queste lettere, esame in cui gioverà naturalmente porre l'accento sui rapporti tra l'aspetto estetico della polemica e la controversia politica e ideologica. Non è nostro compito offrire un'indagine sistematica delle concezioni estetiche del Marx maturo, non già perché queste siano prive di importanza, ma perché la questione è ancora troppo poco esplorata: finora non sono stati nemmeno raccolti, né studiati nei loro rapporti interni e nella loro posizione rispetto all'intero sistema, tutti i passi di Marx e di Engels riguardanti tale argomento. Non vogliamo anticipare queste ricerche, che si rendono necessarie sulla scorta del materiale edito e inedito, e ricorreremo alle concezioni generali di Marx e di Engels sull'estetica solo nella misura strettamente indispensabile al tema ben delimitato che ci siamo proposti.

### I. La posizione di Lassalle.

Il 6 marzo 1859 Lassalle invia a Marx e ad Engels il suo *Sickingen*, accompagnato da una premessa e da un manoscritto sull'idea della tragedia. Ambedue questi scritti contengono i criteri programmatici di Lassalle: la premessa, destinata al pubblico, pone in prima linea il

<sup>1</sup> 31 maggio 1858, M III, pp. 122-23.

problema estetico e considera la questione storico-politica che è alla base del dramma solo in quanto contenuto del dramma stesso. Il manoscritto, riservato agli amici piú intimi di Lassalle, mette piú energicamente in evidenza i problemi storico-politici e tratta le questioni estetiche (l'elemento tragico, la forma del dramma) in connessione con essi.

Secondo le intenzioni dell'autore il *Sickingen* avrebbe dovuto essere la tragedia della rivoluzione. Il conflitto tragico che, a parere di Lassalle, costituisce il fondamento di ogni rivoluzione, è la contraddizione tra l'« entusiasmo », cioè « la fiducia immediata dell'Idea nella propria forza e infinità », e la necessità di una « politica realistica ». Lassalle formula di proposito questa questione, fin da principio, nel modo piú astratto possibile. Ma proprio cosí facendo, fin da principio egli imprime – inconsapevolmente – alla questione un peculiare orientamento contenutistico. Il problema della « politica realistica, che è tutto nel tener conto dei mezzi limitati a propria disposizione », riceve infatti il seguente contenuto: « Tener celati agli altri gli scopi veri e ultimi del movimento e ottenere la possibilità di organizzare le nuove forze mediante cosciente inganno delle classi dominanti [corsivo nostro], anzi mediante la loro utilizzazione »<sup>1</sup>. In corrispondenza, l'altro polo, l'entusiasmo rivoluzionario, deve ricevere una formulazione altrettanto astratta e peculiare, col venir messo in opposizione alla saggezza. La « saggezza » ha condotto al fallimento la maggior parte delle rivoluzioni, e « il segreto della forza dei partiti estremi » consiste proprio nel « metter da parte il ben dell'intelletto ». Sembra dunque « che ci sia una contraddizione insolubile tra l'Idea speculativa, che costituisce la forza entusiastica di una rivoluzione, e l'intelletto limitato con la sua saggezza »<sup>2</sup>.

Tale è l'eterna, oggettiva contraddizione dialettica, immanente, secondo Lassalle, anche alla rivoluzione del 1848; tale è la contraddizione che egli vuol configurare

<sup>1</sup> M III, p. 151.

<sup>2</sup> M III, p. 152.

nel suo dramma. Dunque, *la* tragedia della rivoluzione. La « collisione tragica » e « formale » – così Lassalle formula la questione nella sua seconda lettera in polemica contro Marx ed Engels<sup>1</sup> – « ... è una collisione non specifica e peculiare a una rivoluzione determinata, ma sempre ripetentesi (una volta superata, un'altra volta no) in tutte o quasi tutte le rivoluzioni passate e future: in una parola, è la collisione tragica insita nella stessa situazione rivoluzionaria così negli anni 1848 e '49 come nel 1792 ecc. ». Ne consegue il contrasto tra fine e mezzo, che, per il tipo di rivoluzionario descritto da Lassalle, deve condurre alla tragedia; « si adotta il principio dell'avversario e con ciò ci si dichiara già battuti sul piano della teoria ». L'unità dialettica tra fine e mezzo riconosciuta da Hegel e da Aristotele viene distrutta, ma « ogni scopo può essere raggiunto solo mediante ciò che corrisponde alla sua natura, e quindi *fini rivoluzionari* non si possono raggiungere con *mezzi diplomatici* ». La saggezza, il calcolo diplomatico devono fallire in una rivoluzione. « Alla fine si deve dunque arrivare al punto che questi calcolatori della rivoluzione, anziché non avere davanti a sé gli avversari ingannati e avere dietro di sé gli amici, finiscono viceversa per trovarsi di fronte gli avversari senza esser seguiti dai sostenitori del proprio principio »<sup>2</sup>.

Da questa interpretazione della rivoluzione scaturisce l'intera concezione lassalliana del tragico e della forma e dello stile drammatico. L'interpretazione stessa, che abbiamo qui riprodotta attenendoci il più possibile alle formulazioni di Lassalle medesimo, poggia per parte sua, dal punto di vista di classe, sull'autocritica che l'estrema sinistra della democrazia borghese poteva e doveva esercitare in base alle esperienze della rivoluzione del 1848. Lassalle, che qui soggiace all'illusione speculativa di aver trovato *il* conflitto insito *nella* rivoluzione in sé, diviene il portavoce dell'esigua ala di estrema sinistra della democrazia borghese tedesca, che ha sperato di erigere un

<sup>1</sup> M III, p. 187.

<sup>2</sup> M III, pp. 152-53. Corsivi sempre di Lassalle, salvo indicazioni in contrario.

fronte borghese-proletario di unità democratica contro le « vecchie forze », e di imporre con esso una seria rivoluzione borghese. Questa aspirazione, che in Lassalle si incrocia peraltro, come mostreremo in seguito, con altri e opposti intenti, costituisce il fondamento del suo *Sistema dei diritti acquisiti* ed è il motivo che attira verso Lassalle democratici convinti del tipo di Franz Ziegler; la delusione per la sua inattuabilità è un motivo fondamentale del suo tardo « cartismo tory », della sua lotta accanita e unilaterale contro la borghesia industriale, mentre egli trascura di lottare contro la proprietà fondiaria semif feudale e i suoi esponenti politici in Prussia, e anzi si allea in modo più o meno consapevole con essi. Insomma, secondo questa interpretazione, la rivoluzione del 1848 è fallita per colpa della « saggezza », della « diplomazia », del « comportamento da statisti » dei suoi capi. Il *Sickingen* dovrebbe esprimere in forma poetica la tragicità di questo fallimento, la tragicità di tutte le rivoluzioni.

Tale impostazione politica e di filosofia della storia determina i problemi estetici del *Sickingen* e la sua singolare posizione in seno all'evoluzione del dramma moderno. Certo Lassalle, in molte questioni estetiche essenziali, resta sul terreno del dramma tedesco dell'epoca e delle sue concezioni teoriche, fortemente influenzate dalla filosofia che va da Kant a Hegel. Egli stesso è del resto pienamente consapevole di tale sua dipendenza e ne dà una chiara testimonianza nella premessa al *Sickingen*:

Il passo in avanti che il dramma tedesco, con Schiller e Goethe, ha compiuto nei confronti di Shakespeare, consiste a mio avviso nel fatto che questi poeti, e in particolare Schiller, hanno per primi creato il dramma storico in senso stretto<sup>1</sup>.

Egli va dunque in cerca, senza dubbio in opposizione a Hegel stesso, ma in sostanziale accordo coi teorici dell'estetica e coi poeti posthegeliani, di un tipo di dramma che possa sussistere come forma indipendente accanto al

<sup>1</sup> *Werke*, I, p. 133 (ed. Cassirer).

teatro antico e a Shakespeare (il quale rappresenta per Hegel il culmine del tipo « moderno » di fronte ai Greci) e che in qualche modo addirittura inauguri una terza epoca del dramma dopo i Greci e Shakespeare<sup>1</sup>. E Lassalle stesso così definisce la novità introdotta da Schiller:

In una simile tragedia non si tratta piú degli individui in quanto tali, che sono piuttosto meri portatori, incarnazioni degli intimi contrasti dello Spirito universale, ma soltanto di destini che decidono delle buone e cattive sorti dello Spirito universale<sup>2</sup>.

Ma l'evoluzione deve procedere oltre Schiller, poiché « in Schiller stesso i grandi contrasti dello Spirito della storia sono solo il *terreno* su cui si agita il conflitto tragico. Ciò che, davanti a questo sfondo storico, appare come l'effettiva azione drammatica e forma l'anima di questa, è pur sempre... il mero destino individuale »<sup>3</sup>.

Il rapporto di queste idee con lo sviluppo generale della classe borghese, e in particolare con lo svolgimento dei problemi della filosofia classica tedesca, è troppo evidente e noto perché occorra trattarlo in esteso. Gioverà soltanto sottolineare il fatto che l'impostazione lassalliana differisce notevolmente, nei punti decisivi, da quella dei suoi contemporanei, che piú o meno consapevolmente partecipano al processo di dissoluzione dell'hegelismo insieme a lui, anche se da diverse posizioni di classe. Per tutti questi pensatori e poeti del quarto e del quinto decennio del secolo XIX si tratta di poter abbracciare col pensiero o configurare poeticamente le origini e lo

<sup>1</sup> Qui dobbiamo accontentarci di qualche indicazione, e ci limitiamo quindi a rimandare all'*Estetica* di Vischer, che assegna al dramma moderno il compito di creare l'unione tra i Greci e Shakespeare (*Aesthetik*, § 908, III, p. 1417). Questo programma è in pieno accordo con la dichiarazione programmatica di Friedrich Hebbel nella premessa alla *Maria Maddalena*, secondo cui il nuovo dramma inaugurato da Goethe ha, in antitesi ai Greci e a Shakespeare, « proiettato la dialettica immediatamente nell'idea stessa ». Tali esempi potrebbero essere moltiplicati a piacere.

<sup>2</sup> *Werke*, I, p. 134.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 133. Molto simili sono le considerazioni di Hebbel su Goethe, che avrebbe « accettato, ma non consumato il grande retaggio dell'epoca » (*loc. cit.*).

svolgimento della società borghese, di *conciliare* in un sistema (o in un'opera d'arte) le contraddizioni che nascono dall'evoluzione economica ma non sono capite come tali. Insistiamo sull'importanza della categoria della « conciliazione », non solo perché essa già in Hegel è una delle fonti principali delle contraddizioni interne del suo sistema; non solo perché questa questione non trova risposta – come è comprensibile – neanche presso i pensatori posthegeliani, anzi ad ogni tentativo di risolverla diventa ancora più acuta e conduce a ricadute nell'idealismo soggettivo, nell'ecllettismo, nel relativismo e nell'empirismo; ma soprattutto perché qui emerge chiaramente il significato di classe dell'intera impostazione estetica. Infatti le due antinomie davanti a cui erano posti i moderni drammaturghi e filosofi, quella tra libertà e necessità e quella tra individuo e società (antinomie che derivano la loro importanza e il loro contenuto concreto da ragioni sociali), vennero così mistificate a problemi « fuori dal tempo » e trovarono una « soluzione » che non poteva mettere in questione i fondamenti della società borghese. Tutti i dibattiti condotti intorno a Hegel e dopo di lui sulla questione della « colpa tragica » si aggirano in ultima istanza intorno a questo problema. La risposta che gli vien data, risposta che determina la struttura e lo stile della tragedia, illumina chiaramente la posizione in cui si trova questo o quel pensatore dal punto di vista di classe.

Hegel stesso, in cui emergono chiaramente – anche se per lo più in forma ideologica – le contraddizioni interne dello sviluppo della classe borghese, ma che d'altra parte approva decisamente questo sviluppo e quindi la concreta realtà contemporanea, elimina con energia l'intero problema della colpa e dell'innocenza. Bisogna « metter da parte la falsa rappresentazione della colpa e dell'innocenza ». Se si ammette un libero arbitrio e si presuppone che gli eroi tragici abbiano avuto una possibilità di scelta essi sono innocenti. Fu la necessità, fu il loro *pathos* a spingerli ad atti colpevoli. « Di tali atti essi non si pretendono affatto innocenti. Al contrario: si gloriano di aver effettivamente fatto ciò che hanno fatto... Essere

colpevoli, per grandi caratteri, è un onore »<sup>1</sup>. È vero che questa concezione — il cui rapporto con la filosofia hegeliana della storia è evidentissimo — è orientata verso la tragedia greca, nella *Fenomenologia* ancor piú apertamente che nell'*Estetica*. La posizione attribuita da Hegel all'arte entro lo sviluppo totale fa sí che tutta l'arte moderna, a cominciare addirittura dall'arte « romantica », appaia come una dissoluzione dell'arte e un superamento dell'Idea dell'arte nella religione e nella filosofia<sup>2</sup>. Anche la questione della colpa, la questione della libertà e della necessità, proprie della poesia moderna, appaiono dunque nell'estetica di Hegel come forme di dissoluzione dell'originaria concezione greca classica; le formulazioni veramente adeguate dei problemi che, secondo Hegel, stanno obiettivamente alla base di queste questioni estetiche, egli può dunque darle solo nella filosofia della storia e nella filosofia del diritto.

L'estetica posthegeliana parte dal punto di vista opposto e aspira direttamente a giustificare filosoficamente la poesia contemporanea. Ne consegue una profonda revisione della concezione hegeliana di questi problemi. Poiché, sebbene l'intenzione sia quella di operare una revisione storica, cioè di romperla, piú o meno coscientemente, con la « fine della storia » hegeliana, l'elaborazione concreta si traduce proprio nella ricerca e nell'apparente ritrovamento di categorie applicabili con determinate varianti a tutti i periodi della storia dell'arte. Mentre le categorie hegeliane erano sostanzialmente sintesi concettuali di una data epoca storica (come si vede nella *Fenomenologia* meglio che nell'*Estetica*) e perciò implicano nella loro struttura e nei loro rapporti le *determinazioni contenutistiche* di quest'epoca, la via dell'estetica posthegeliana conduce a una *concezione formalistica* dei problemi estetici. La libertà in sé deve essere contrapposta alla necessità in sé, e si deve determinare la posizione dell'uomo nella storia, dell'individuo nella società. Ma cosí i principî che Hegel era riuscito in qualche modo a

<sup>1</sup> *Aesthetik*, III, pp. 552-53.

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, p. 231; III, pp. 580 sgg.



tenere insieme si separano radicalmente. L'exasperazione metodologica sia del principio storico-contenutistico (che coglie empiricamente l'elemento specificamente moderno) che del principio formalistico (le categorie sovrastoriche che abbracciano *in ugual modo tutti* i periodi e *tutte* le forme) ha per effetto che nelle singole realizzazioni le categorie che si pretendono dialettiche si scostano a loro volta l'una dall'altra in modo radicale e unilaterale, e senza mediazioni. Nasce un dualismo tra formalismo astratto e positivismo empirico. Nel caso specifico, in questo caso nel dramma, da un lato la necessità è sollevata ad un'astrattezza confinante col misticismo e spesso direttamente risolvendosi in esso (per esempio in Hebbel), mentre dall'altro l'individuo viene individualizzato fino alla macchietta o al caso patologico. Il rapporto così lacerato dev'essere allora ricostituito attraverso mediazioni complicate, artificiali, lambiccate o mistificate. L'unità dialettica di libertà e necessità, che si muovono insieme nel ritmo della contraddizione (unità spesso presente in Hegel, anche se non sempre e dappertutto), va ora perduta, e deve essere supplita dall'«etica» o dalla «psicologia».

La causa di questa totale revisione nell'impostazione dei problemi estetici risiede nella necessità di prender posizione di fronte alla rivoluzione come di fronte a una questione attuale, incombente. Hegel poteva trattare la rivoluzione — la rivoluzione francese — come *premessa* del presente, cioè come passato. Gli è pertanto possibile indicare *concretamente* quegli urti che hanno provocato le rivoluzioni o ne furono provocati, ed egli può così concepire la conciliazione, il reciproco superamento dei contrasti in lotta, come una concreta epoca del mondo<sup>1</sup>. Passato rivoluzionario e stato presente potevano quindi essere contemporaneamente approvati (non senza che tale posizione hegeliana andasse esente da intime contrad-

<sup>1</sup> Particolarmente istruttiva è a questo proposito la *Fenomenologia*, in cui la tragedia termina lo «spopolamento del cielo» e inizia la lotta della filosofia contro gli dèi (*Ausgabe der Philosophischen Bibliothek*, p. 476). Tali idee sono ancor più chiaramente espresse nel capitolo *Il vero spirito, l'eticità* (*ibid.*, pp. 288 sgg.) in cui l'epoca tragica appare come necessario preludio allo «stato giuridico».

dizioni, che non possiamo analizzare in questo luogo). Le cose si presentano assai diversamente quando la rivoluzione è per pensatori e poeti un problema attuale, contemporaneo. La questione si pone allora con urgenza storica concreta, e quindi ogni astrattezza nel metodo e nelle risposte che si danno alle singole domande equivale a un'*evasione* di fronte al problema nella sua concretezza storica. Ciò è tanto più evidente quanto più concreta è la formulazione della questione, e si rivela nel modo più chiaro nel più notevole studioso d'estetica posthegeliano: Friedrich Theodor Vischer. Vischer compie certamente un passo avanti rispetto a Hegel quando egli asserisce che il vero tema della tragedia è la rivoluzione<sup>1</sup>. Ma questo passo in avanti viene subito annullato e si trasforma addirittura in un passo indietro rispetto a Hegel, quando Vischer intende per rivoluzione « il perpetuo contrasto tra il libero progresso e ciò che necessariamente sussiste, tra lo slancio giovanile e l'ostacolo che gli resiste ». Poiché ne deriva che per lui Antigone, il Tasso, Wallenstein e Götz von Berlichingen sono messi sullo stesso piano come « rivoluzionari » e che ogni rivolta contro « ciò che sussiste » rientra nella categoria di « rivoluzione », anche se si fa in nome del principio del passato (Antigone, Götz). D'altra parte, questo stesso modo di concepire il problema in forma astrattamente generalizzata costringe Vischer a mettere a nudo il suo cuore di *liberale moderato*. Tra i due principi – egli afferma – « la maggior ragione, dato che l'idea morale è movimento assoluto, sta dalla parte del primo » (cioè del nuovo). Eppure « anche ciò che sussiste ha ragione. La verità è nel mezzo... Solo il lontano avvenire... risolve il contrasto in un'efficace mediazione »<sup>2</sup>. Se questa teoria, all'epoca in cui sorge, ha ancora un carattere perlomeno bor-

<sup>1</sup> *Aesthetik*, § 136, I, pp. 315-16 (questo passo figura anche tra gli estratti di Marx).

<sup>2</sup> Cfr. *Ibid.*, § 374, II, p. 287. Qui Vischer trova « comprensibile » che « l'interesse estetico si volga con predilezione alle vittime della rivoluzione, nobiltà e trono, ecc... La rivoluzione, dopo il fallimento del primo, astratto erompere, deve mediarsi e concretere naturalmente con la natura e la tradizione, e solo l'albero, che così crescerà in futuro, promette di essere bello ».

ghese-rivoluzionario, anche se moderato, a mano a mano che si vien concretando e precisando si trasforma in un tentativo puramente estetico di giustificare la poesia « moderna »: il momento estetico-formale diventa decisivo, mentre il principio borghese-rivoluzionario decade totalmente a liberalismo moderato. Ma le basi di questa trasformazione sono naturalmente già implicite nella tendenza originaria. Il contenuto reazionario di classe del concetto formalistico della rivoluzione risalta ancor piú energicamente nel piú importante drammaturgo dell'epoca: Hebbel<sup>1</sup>. Secondo la teoria hebbeliana la tragedia, e in particolare la tragedia moderna, si prefigge bensí il compito di rappresentare « le doglie dell'umanità che lotta per conquistare una nuova forma », ma il contenuto e lo scopo di questa rappresentazione sono cosí indicati:

L'arte drammatica deve aiutare a condurre a termine quel processo storico mondiale che si svolge ai nostri giorni e che non vuole rovesciare, ma motivare piú profondamente e quindi preservare dal crollo le istituzioni esistenti del genere umano, siano esse politiche o religiose o morali<sup>2</sup>.

Abbiamo cosí tracciato le grandi linee estetico-filosofiche delle correnti letterarie in cui rientra il *Sickingen* di Lassalle. Se in principio abbiamo rilevato che il dramma di Lassalle sta per molti elementi essenziali sul piano di queste correnti, ma vi occupa una posizione del tutto peculiare, tale affermazione è solo apparentemente contraddittoria. Lassalle ha in comune con queste tendenze l'impostazione del problema e il punto di partenza, e non va quasi oltre di esse in una serie di questioni metodiche decisive (o si riallaccia addirittura, come vedremo, a correnti piú antiche), ma si distingue da tutti

<sup>1</sup> Il ricorso a Hebbel per caratterizzare la generale posizione estetico-filosofica del Lassalle tragediografo si giustificerebbe per il solo fatto che già parecchi, e soprattutto Mehring, hanno notato una certa parentela - anche se da punti di partenza opposti - tra il loro modo di trattare i rapporti fra tragedia e rivoluzione. Cfr. le osservazioni di Mehring intorno al *Gige* di Hebbel e al *Sickingen* di Lassalle in *Werke*, II, p. 48.

<sup>2</sup> Promessa alla *Maria Maddalena*.

gli altri in ciò, che cerca di dare al concetto formale della rivoluzione, come base della tragedia moderna, un orientamento rivoluzionario; nella lotta tra « vecchio » e « nuovo » egli si pone cioè senza riserve dalla parte del nuovo. Ciò determina diversi nuovi atteggiamenti nell'impostazione del problema, i quali però, non rinnovando Lassalle la base dell'intera impostazione, hanno il solo effetto di aggravare maggiormente le contraddizioni che si trovano anche negli altri. Poiché, sottolineando la superiorità del « nuovo » (del « principio rivoluzionario ») non solo dal punto di vista dell'idea motrice della storia – ciò che si trova anche in Vischer – ma come « idea estetica » del dramma, assegnando dunque al « principio rivoluzionario » una posizione centrale, Lassalle viene di necessità indotto a tentare di configurare le forze sociali concrete che determinano il dissidio tragico più concretamente di quanto non facciano i suoi contemporanei, che possono patteggiare con « ciò che sussiste » in forma molto astratta o falsamente concreta. D'altra parte, questa stessa tendenza doveva indurlo a vedere e a configurare, negli uomini e nei rapporti sociali più concretamente presi, semplici veicoli o rappresentanti o portavoce dell'« idea motrice della storia universale ». Questa contraddizione, che potrebbe condurre a una feconda contraddizione dialettica se realmente partisse dal rapporto concreto tra uomo e classe, si trasforma per l'idealismo di Lassalle in un'antinomia astratta, perché egli introduce l'« idea della rivoluzione » negli uomini e nelle relazioni concrete, invece di sviluppare da queste il rapporto dialettico veramente concreto, e quindi pone e nega al contempo la loro concretezza. L'impulso rivoluzionario della sua posizione spinge Lassalle a un legittimo rifiuto della pittura bozzettistica in uso nel dramma del suo tempo, che insiste sulla peculiarità (priva di pensiero e di sostanza) del carattere accidentale. Ma non sfugge per nulla allo « scoglio » da lui stesso avvertito, al pericolo « di abbandonarsi ad una poesia astratta ed erudita », quando ravvisa l'*elemento storico* « non già nel *contenuto storico* » stesso, ma nel fatto che qui « si dispiegano il più riposto pensiero storico

e il conflitto di pensieri propri di un'epoca di trapasso »<sup>1</sup>.

Per questa ragione Lassalle, ad onta delle riserve già indicate, ritorna a Schiller. Poiché gli era impossibile riuscire a concepire l'unità di generale e particolare nei personaggi e nell'intreccio come unità di individuo e classe, di destino singolo e destino storico di classe, non gli resta altro che tentare di palliare l'insuperata antinomia di particolare e generale mediante un *pathos* etico-rettorico. Questo modo di palliare il problema, questo ritorno al *pathos* del schilleriano Marchese di Posa, per superiore che sia alla psicologia mistificatrice dei suoi contemporanei reazionari, non è tuttavia nemmeno in grado di offrire una reale configurazione di una situazione borghese-rivoluzionaria. Non è un caso che questo stile non sia sorto sul terreno delle rivoluzioni borghesi, in Francia o in Inghilterra, ma su quello del loro riflesso estetico, in Germania. Tale stile rappresenta i grandi contrasti storici in forma di duelli oratori tra le grandi « personalità storiche », dalla cui « volontà » o « decisione » deve dipendere la sorte degli eventi. L'idealismo di questo stile è dunque strettamente connesso — in Schiller particolarmente all'epoca del *Don Carlos* — all'idea della « rivoluzione dall'alto » e della monarchia « illuminata ». Il ritorno stilistico a Schiller non è dunque in Lassalle puramente formale, anche se egli personalmente nutre questa illusione. È vero invece che tutta la trama, come tutta la concezione della storia propria di Lassalle, implicano la possibilità di una « rivoluzione dall'alto ». La scena decisiva dell'atto II tra Sickingen e Carlo V<sup>2</sup> contiene il tentativo di Sickingen di guadagnare l'imperatore ai suoi scopi, i quali si vanno chiarendo nel corso della scena (che ricorda formalmente il dialogo tra Posa e Filippo II): Carlo dovrebbe attuare in Germania una rivoluzione di tipo « inglese ». Certo, Lassalle crede di essere al di sopra di questa illusione del suo eroe, dato che la « colpa tragica » di costui consisterebbe proprio in questo « giocar d'astuzia » con l'« idea del-

<sup>1</sup> *Werke*, I, p. 135.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 195 sgg. (cfr. specialmente pp. 205-6).

la rivoluzione». Ma l'autoillusione di Lassalle si rivela giustamente nel fatto che egli — schillerianamente — ravvisa qui una « colpa tragica ». Il suo punto di partenza non sono le condizioni obiettive di classe (così il carattere di Sickingen, per esempio, non risulta quello di un rappresentante di una classe determinata), ma queste condizioni sono un *semplice sfondo* da cui deve emergere, indipendente, l'« idea della rivoluzione ». Tale punto di partenza idealistico « mette in libertà » i personaggi drammatici. Questi possono ormai, nei dialoghi, esporre rettoricamente le « idee » (invece di concretarle nelle loro azioni), e i loro rapporti reciproci, con la loro classe e con l'intreccio del dramma, divengono atti « liberi », oggetti dell'etica. Lassalle è dunque costretto a retrocedere, sia teoricamente che praticamente, al di qua di Hegel, e a riesumare la « colpa tragica » di Aristotele<sup>1</sup>. Difendendo il personaggio di Sickingen, Lassalle si batte per la tesi che la « colpa » di costui non sia soltanto « un errore intellettuale », ma al contempo — anche come errore intellettuale — una colpa tragica. « Poiché essa scaturisce proprio da una mancanza di fiducia nell'idea morale e nella sua forza infinita, sussistente in sé e per sé, e dalla troppa fiducia nella cattiva finitezza dei mezzi »<sup>2</sup>.

Il rapporto di dipendenza tra il problema della « colpa tragica » (concernente sia la teoria estetica che la composizione drammatica), tra lo stile etico-rettorico alla Schiller, da una parte, e la questione della « politica realistica » e dei « compromessi » (posta in modo astrattamente idealistico e perciò moraleggiante, non politico) dall'altra, è evidente. Lassalle, affrontando tale questione (della

<sup>1</sup> Anche qui, come in altri casi, Lassalle crede di restare su un terreno di ortodossia hegeliana. Cfr. la sua discussione con Adolf Stahr su Aristotele e la colpa tragica. (Lettera di Lassalle nella « Deutsche Revue », novembre 1911. Risposta di Stahr in M II, p. 141). In questa discussione Lassalle si richiama sempre a Hegel, benché il passo da lui citato, e da noi parimenti riportato più sopra, sia in netto contrasto con tutta la sua teoria. Non è questo l'unico caso in cui Lassalle è costretto a dare un'interpretazione erronea e fichtianeggiante di Hegel, introducendovi elementi etico-soggettivi, benché egli abbia combattuto tali tendenze, come mostra la sua polemica con Rosenkrantz.

<sup>2</sup> M III, p. 154.

« politica realistica » e dei « compromessi ») non da un punto di vista *contenutistico* di classe, ma *formale*, di filosofia della storia, si preclude da sé ogni altra soluzione che non sia quella *etica*. Quando i « principî » del « vecchio » e del « nuovo » vengono contrapposti l'uno all'altro brutalmente e senza alcuna mediazione, non può nemmeno porsi la questione, che sorge in ogni concreta lotta di classe, di come si possano guadagnare ad un'alleanza o render neutrali, mediante compromessi, classi esitanti. Ogni deviazione dall'attuazione *diretta* del fine ultimo (del « principio ») diventa allora un « tradimento » dell'« idea » e involge gli eroi nella « colpa tragica ». La differenza tra moderati e radicali, tra Girondini e Giacobini, diventa un problema *morale*<sup>1</sup>, ciò che obbliga Lassalle a ignorare che i Giacobini hanno occasionalmente concluso « compromessi » non meno dei Girondini, ma da un'altra posizione di classe, e quindi con *altre* classi, con *altro* contenuto. Ne consegue che egli può considerare soltanto da questo punto di vista sia il problema delle guerre dei contadini che quello della rivoluzione del 1848.

Su parecchie contraddizioni estetiche e storico-politiche che derivano da questa posizione di Lassalle avremo occasione di soffermarci più oltre. Per il momento, dobbiamo ancora constatare quanto sia stretto e organico il nesso che collega il problema stilistico di Lassalle, risolto nella composizione di una tragedia in stile schilleriano basata sulla « colpa tragica » e avente ad oggetto le contraddizioni dialettiche dell'« idea della rivoluzione », con la sua impostazione del problema storico-politico come l'abbiamo delineata in principio. Quando Lassalle interpreta l'« autocritica » della rivoluzione del '48 come critica « tragica » della rivoluzione in generale; quando perciò egli individua nella « politica realistica » esitante, mercanteggiatrice, troppo « astuta », la tipica « colpa tragica » dei rivoluzionari – questa impostazione astrattamente formale non determina soltanto, come abbiamo

<sup>1</sup> M III, p. 153. Che l'idea dell'« unica massa reazionaria » trovi qui una delle sue basi ideologiche, è evidente.

visto, l'intero carattere estetico, il contenuto artistico del suo dramma, ma si ricollega insieme strettamente al contenuto politico di tutta la sua posizione. Il problema della « politica realistica » viene avulso dalle lotte di classe della rivoluzione del '48, soprattutto dalla lotta tra borghesia e proletariato, e con ciò si rende a priori metodologicamente impossibile ogni vera presa di posizione di fronte ai problemi della rivoluzione borghese. Ma la speranza di Lassalle di essersi procurato, mediante la sua astratta posizione idealistico-dialettica, un osservatorio da cui giudicare l'autocritica della rivoluzione, si rivela come un'autoillusione non solo sotto questo aspetto. Questa speranza è illusoria anche per un'altra ragione. Poiché la disinvoltura, la facilità con cui Lassalle sceglie *questo* punto di partenza per fare l'autocritica della rivoluzione del '48, il modo con cui egli si arresta all'immediatezza di una posizione borghese radicale senza esaminare i presupposti classisti, rivelano al contempo come egli sia in grado di rappresentarsi la rivoluzione, con ingenua spontaneità, soltanto come « normale » rivoluzione borghese; come egli inconsciamente ponga tutti i problemi della rivoluzione dal punto di vista borghese e non da quello proletario<sup>1</sup>.

## II. *La polemica di Marx ed Engels contro l'estetica idealistica di Lassalle.*

Venendo ora a parlare della critica mossa al *Sickingen* da Marx ed Engels e della loro polemica contro le idee di Lassalle, dovremmo prima d'ogni altra cosa confrontare con le lettere a Lassalle i loro pareri espressi in privato. Per questo controllo, che è possibile e molto istruttivo nel caso dell'*Eraclito* e del *Sistema dei diritti acquisiti*, l'epistolario Marx-Engels ci lascia malaugura-

<sup>1</sup> Tale questione si chiarificherà ulteriormente nel corso della discussione sulla parte svolta dai contadini. La delusione di Lassalle per l'accoglienza fatta da Marx al suo *Sistema dei diritti acquisiti* ha la stessa origine. Cfr. in particolare la lettera di Lassalle a Marx del 27 agosto 1861 (M III, p. 381).



tamente in asso. Marx ed Engels non hanno parlato tra loro né della prima lettera di Lassalle, né delle loro risposte. L'unica testimonianza che presumibilmente si riferisce a questo argomento è quella di Marx nella lettera del 19 aprile 1859 (la stessa data della risposta di Marx a Lassalle), in cui si legge: « *Ad vocem* Lassalle, domani, se mi deciderò a scriverti diffusamente »<sup>1</sup>. Nella lettera successiva, datata del 22 aprile, Lassalle non è però nemmeno menzionato. Dobbiamo dunque ricorrere all'analisi delle lettere stesse. Ora, se prendiamo le mosse dalla relativa cordialità del loro tono e dalla relativa franchezza della critica, dobbiamo tuttavia naturalmente tener presente che, all'epoca di questa corrispondenza, la fiducia in Lassalle, poco salda fin da principio, aveva già subito la prima grande scossa per via della denuncia di Levi<sup>2</sup>; che Marx aveva scorto nell'*Eraclito* il « fiore postumo di un'epoca passata » e criticato con violenta asprezza l'atteggiamento assolutamente privo di senso critico mostrato da Lassalle verso la dialettica hegeliana<sup>3</sup>; che, inoltre, le loro divergenze politiche e gli urti circa la pubblicazione delle opere di Marx ed Engels in Germania, si erano già piuttosto fortemente aggravati. Tanto più deve colpire il tono delle lettere e la franchezza cameratesca della critica, pur tenendo conto del fatto che la critica ha costituito una parte della complessa « diplomazia » di Marx nei confronti di Lassalle<sup>4</sup>. Tuttavia non ci sembra il caso di interpretare queste lettere come puramente diplomatiche. È sintomatico, per esempio, che in una lettera di Engels si trovi una frase come questa: « Del resto mi fa e ci fa sempre piacere di avere una nuova prova che il nostro partito, in qualsiasi campo si cimenti, mostra sempre la sua superiorità »; frase che ricorda il giudizio favorevole dato da Marx sull'*Era-*

<sup>1</sup> *Carteggio Marx-Engels* (trad. it. Rinascita), III, p. 288 [indicato d'ora in avanti con la sigla ME].

<sup>2</sup> Cfr. le lettere di Marx del 1853, ME II, pp. 189 e 192.

<sup>3</sup> ME III, pp. 131 e 165, nonché la lettera di Marx a Lassalle (M III, p. 123).

<sup>4</sup> Cfr. la lettera ad Engels sull'*Eraclito*: « In alcune osservazioni marginali appena visibili - dato che la lode si prende sul serio solo se accompagnata da sfumature di biasimo - ho accennato molto leggermente, in qualche modo, alle manchevolezze » (ME III, p. 214).

*clito* in una lettera privata<sup>1</sup>. Se aggiungiamo inoltre che Marx, immediatamente prima delle nostre lettere, ha giudicato la situazione di Lassalle a Berlino tale da rendere inevitabile la sua rottura con la democrazia borghese di sinistra<sup>2</sup>, abbiamo i migliori motivi di supporre che queste lettere di Marx ed Engels non fossero mera « diplomazia », ma fossero animate dallo sforzo di persuadere Lassalle della falsità della sua posizione.

Difatti sia Marx che Engels toccano subito, nelle loro repliche, la questione centrale. Marx loda l'*intenzione* di Lassalle di scrivere un'autocritica in forma drammatica della rivoluzione del '48: « La collisione *progettata* [corsivo nostro] non soltanto è tragica, ma è la collisione tragica di fronte alla quale è stato giustamente sconfitto il partito rivoluzionario del 1848-49. Non posso quindi che esprimere la mia piú alta approvazione all'idea di farne il perno di una tragedia moderna ». Ma questo consenso si trasforma subito nella critica piú aspra. « Ma io mi chiedo se l'argomento trattato era adatto a rappresentare *questa* [corsivo nostro] collisione »<sup>3</sup>. In un primo momento l'obiezione di Marx sembra essere di indole puramente estetica, e contiene effettivamente, come vedremo, importanti questioni estetiche, in quanto rivela le contraddizioni tra l'argomento e il contenuto del dramma di Lassalle. Ma appare subito che per Marx ed Engels si tratta soprattutto di qualcosa di assai diverso. L'accordo a proposito della collisione « progettata » è fin da principio puramente apparente: esso si riferisce in maniera del tutto astratta solo al fatto che una critica della rivoluzione del '48 era *in generale* importante ed auspicabile. Senonché Marx ed Engels concepiscono questa critica, sia metodologicamente che per il contenuto, in modo totalmente diverso da Lassalle; ragion per cui l'obiezione che l'argomento scelto da

<sup>1</sup> M III, p. 184. Il passo della lettera di Marx dice: « Lassalle, e anche il suo *Eraclito*, benché scritto da cane, è meglio di tutto ciò di cui possono vantarsi i democratici » (ME III, p. 272).

<sup>2</sup> « Il suo soggiorno berlinese l'ha contemporaneamente persuaso che un tipo energico come lui non può cavar fuori niente dal partito della borghesia » (ME III, p. 275).

<sup>3</sup> M III, p. 173.

Lassalle non è adatto a rappresentare « questa » collisione, non è una mera obiezione estetica, ma colpisce l'intera concezione di Lassalle nelle sue fondamenta. Del resto Lassalle l'ha chiaramente sentito, e l'ha espresso nella sua replica, scrivendo a Marx ed Engels: « Le vostre obiezioni si riducono in ultima analisi a ciò, che io ho scritto un *Franz von Sickingen* e non un *Thomas Münzer* o un'altra tragedia sulla guerra dei contadini »<sup>1</sup>.

Qui è il nocciolo delle obiezioni di Marx ed Engels. Essi polemizzano contro l'idea di Lassalle che la « diplomazia » di Sickingen, dunque la sua « colpa tragica » individuale (sia essa intellettuale o morale o tutt'e due le cose insieme), sia stata la causa della sua rovina. Ciò che Lassalle interpreta in questa maniera non è altro che la necessaria conseguenza della sua obiettiva *situazione di classe*. « Egli fu sconfitto, — scriveva Marx<sup>2</sup>, — perché, come cavaliere e rappresentante di una classe in declino, si ribellava contro la situazione esistente, o piuttosto contro la nuova forma che essa aveva assunto ». Così, in un batter d'occhio, con un solo gesto, viene tacitamente messa da parte tutta l'impostazione lassalliana della tragedia della rivoluzione, di cui il Sickingen sarebbe soltanto la veste esterna, e ci si domanda che cosa rappresentasse il vero Sickingen nelle reali lotte di classe del suo tempo. La risposta di Marx è chiara<sup>3</sup>. Se si spoglia Sickingen dei suoi caratteri individuali, « resta Götz von Berlichingen. In quest'ultimo *miserabile* individuo si incarna in forma adeguata la tragica opposizione dei cavalieri contro l'imperatore e i principi, e perciò Goethe l'ha giustamente preso come eroe ». Nella sua lotta Sickingen è « in realtà un Don Chisciotte, anche se è un Don Chisciotte giustificato dalla storia ».

Questa osservazione, di cui esamineremo subito le conseguenze, è assai significativa: essa getta una viva luce su tutto l'insieme dei contrasti di principio tra le idee di Marx e di Lassalle, ma è adatta insieme a mostrare i rapporti di tutti e due con Hegel e i suoi successori. Il

<sup>1</sup> M III, p. 204.

<sup>2</sup> M III, p. 173.

<sup>3</sup> M III, pp. 173-74.

contrasto si manifesta chiaramente nella concezione estetica di Götz von Berlichingen e nel giudizio su Goethe; tanto piú chiaramente, in quanto ambedue sono interamente d'accordo nella valutazione *politica* di Götz come « miserabile individuo ». Marx elogia Goethe, come abbiamo visto, perché sceglie in Götz un eroe in cui il contrasto storico tra cavalieri e imperatore e principi assume un'espressione adeguata. Su questo punto egli si trova in sostanziale accordo con Hegel. Questi scrive:

L'aver scelto come primo argomento questo contatto e questa collisione dell'epoca eroica del medioevo e della vita moderna basata sulla legge palese la grande mente di Goethe. Poiché Götz e Sickingen sono ancora eroi che, in forza della loro personalità, del loro coraggio e del loro senso di giustizia, vogliono regolare la situazione nella loro cerchia vicina e lontana in maniera autonoma: ma il nuovo ordine delle cose mette Götz stesso dalla parte del torto e lo porta alla rovina. Poiché solo la cavalleria e il feudalesimo medievali sono il vero terreno di questa autonomia <sup>1</sup>.

Anche Hegel chiude queste considerazioni rimandando a Don Chisciotte. Non importa qui che i giudizi su Götz siano diametralmente opposti (« miserabile individuo » ed « eroe »), ma importa il fatto che sia Hegel che Marx hanno ravvisato in Götz e Sickingen i rappresentanti di un'epoca *in declino* e hanno riposto la grandezza poetica di Goethe nell'aver scelto ad argomento un tipico conflitto di importanza storica. Ben diversamente Lassalle. Nella replica a Marx ed Engels egli si aggrappa all'espressione « miserabile individuo », rifiuta decisamente l'elogio di Goethe fatto da Marx e pensa che « solo la mancanza di inclinazione per la storia nello spirito goethiano » possa spiegare « come egli abbia potuto fare di questo giovanotto del tutto orientato verso il passato l'eroe di una tragedia » <sup>2</sup>. Della contraddizione interna

<sup>1</sup> *Aesthetik*, vol. I, pp. 246-47. Naturalmente il concetto di « eroe » deve essere visto alla luce della specifica determinazione hegeliana dello « stato pregiudiziale » che precede la « società civile ». Cfr. il passo sopracitato della *Fenomenologia* sulla tragedia, e in particolare la *Filosofia del diritto*, § 93, aggiunta (Ausgabe der Phil. Bibl., pp. 308-9).

<sup>2</sup> M III, p. 196.

che così si rivela in tutta la concezione storica di Lassalle verremo a parlare quando analizzeremo la sua replica. In questa egli giudica tutto il movimento dei contadini, così come quello del Sickingen storico, un movimento reazionario, il quale perciò, proprio in base alla sua concezione, non potrebbe fornire l'argomento di una tragedia. Accenniamo sin d'ora a questa contraddizione, perché essa chiarisce la posizione particolare di Lassalle nei confronti di Hegel e dei posthegeliani. Tutti costoro vanno oltre la concezione *storico-contenutistica* del tragico propria di Hegel e aspirano a una concezione *formale* generale, al centro della quale sta, come abbiamo mostrato, l'idea – interpretata formalmente – della rivoluzione. Abbiamo già accennato alle ripercussioni di tali concezioni in due eminenti contemporanei di Lassalle, il teorico dell'estetica Vischer e il poeta Hebbel. Al già detto dobbiamo ora soltanto aggiungere che, per Vischer, a causa del concetto puramente formale del tragico, sono possibili sia una tragedia su Götz che una sulla guerra dei contadini<sup>1</sup>, mentre nel conservatore Hebbel il concetto formale viene talmente esasperato che la collisione tragica si avvicina al peccato originale e diviene assolutamente indifferente, dal punto di vista drammatico, « che l'eroe perisca in seguito a un tentativo lodevole o riprovevole »<sup>2</sup>, ciò che segna il trapasso da Hegel a Schopenhauer attraverso i posthegeliani. Lassalle, che si muove sostanzialmente sul terreno delle concezioni formali del tragico, si sforza disperatamente di sfuggire alle conseguenze reazionarie del suo punto di partenza e di trarre contenuti rivoluzionari dalla determinazione formale del tragico, dal concetto formale della rivoluzione. Sforzo naturalmente vano. Per non cadere in preda a un « oggettivismo » reazionario, a un'apologia metafisica della società costituita, è costretto a gettarsi nelle braccia di

<sup>1</sup> Cfr. oltre al passo precitato, in particolare *Aesthetik*, § 368, vol. II, pp. 273-74. È certo caratteristico per il liberale Vischer che egli, otto anni dopo aver consigliato la guerra dei contadini come argomento tragico, respinga perfino l'argomento Sickingen. « Era un uomo di valore, ma non un eroe nel senso più elevato della parola », scrive a Lassalle il 26 aprile 1839 (M II, p. 206).

<sup>2</sup> *Mein Wort über das Drama*.

un soggettivismo moraleggiante. Il giudizio di Marx su Götz è una constatazione storica oggettiva che non è in contrasto con quella di Hegel (o con la raffigurazione di Goethe), anche se Marx rimette « in piedi » l'idealismo hegeliano, cioè trasforma l'esposizione mitologizzante di Hegel in un'analisi economico-classista; anche se individua meglio di chicchessia i limiti « filistei » di Goethe. Invece il giudizio di Lassalle, nonostante concordi con Marx nel contenuto politico, è un giudizio di valore di tipo moralistico<sup>1</sup>.

Per ritornare ora al centro della polemica, bisogna chiedersi, dal punto di vista di Marx, che genere di tragedia possa sorgere su questa base. Secondo Marx<sup>2</sup> la tragedia consiste in questo, che « Sickingen e Hutten sono sconfitti perché pretendevano di essere rivoluzionari (ciò che non si può dire di Götz) e quindi, proprio come la nobiltà polacca *colta* del 1830, da una parte si facevano strumenti delle idee moderne, mentre dall'altra rappresentavano in realtà un interesse reazionario di classe ». Cioè Sickingen poteva agire solo dal punto di vista della sua classe, da cavaliere, e non altrimenti. « Per comportarsi in modo diverso, egli avrebbe dovuto fare appello direttamente e fin dall'inizio alle città e ai contadini, cioè esattamente a quelle classi il cui sviluppo è la negazione della cavalleria ». Engels, che esamina questo aspetto della questione ancora più diffusamente di Marx, presuppone per un attimo, onde meglio farsi comprendere da Lassalle, l'ipotesi a lui più favorevole, cioè che Sickingen e Hutten avessero avuto l'intenzione di liberare i contadini. « Ciò li avrebbe subito coinvolti – continua Engels<sup>3</sup> – nella tragica contraddizione di essere presi in mezzo tra la nobiltà, che decisamente *non* voleva questo, e i contadini. Stava qui, a parer mio, la *collisione tragica tra la necessità storica del postulato e l'impossibilità pratica di realizzarlo* » [l'ultima sottolineatura è nostra].

<sup>1</sup> Anche qui, come spesso accade, Mehring è influenzato più fortemente da Lassalle che da Marx (MEHRING, *Werke*, I, p. 110).

<sup>2</sup> M III, p. 174.

<sup>3</sup> M III, pp. 183-84.

Da tutto ciò si può facilmente desumere che la « progettata collisione » lodata da Marx non ha niente in comune con l'argomento realmente scelto da Lassalle, anzi gli è diametralmente opposta. Possiamo lasciar da parte la questione della concezione « formale » della rivoluzione, la questione della lassalliana tragedia della rivoluzione, perché la posizione di Marx ed Engels nei confronti di essa è chiarissima. Limitiamoci ai rapporti, vagheggiati da Lassalle, tra la guerra dei contadini, presa come argomento, e la rivoluzione del '48. Il parallelo tra le due non è affatto un'idea di Lassalle. Engels lo ha tracciato molto concretamente, con grande precisione, nel suo studio sulla guerra dei contadini in Germania (pubblicato nella « Rivista della Nuova Gazzetta Renana » nel 1850). Quindi, se Marx ed Engels, nella loro polemica contro Lassalle, tornano sempre a parlare della questione Münzer, ciò risulta dalla loro posizione verso la rivoluzione del '48 (e quindi anche verso la rivoluzione borghese in generale, anche se in modo metodologicamente opposto a quello di Lassalle) altrettanto necessariamente quanto la scelta e l'interpretazione del tema del *Sickingen* da parte di Lassalle deriva dalla sua posizione verso la rivoluzione borghese, da lui peraltro identificata con la rivoluzione in generale. Engels esprime ciò con impareggiabile chiarezza nell'analisi della posizione di Münzer:

Il peggio che possa capitare al capo di un partito estremista è di essere costretto ad assumere il governo in un'epoca in cui il movimento non è abbastanza maturo da permettere il dominio della classe che egli rappresenta... Così egli si trova di necessità in un dilemma insolubile: ciò che egli può fare contraddice al suo precedente atteggiamento, ai suoi principi e all'interesse immediato del suo partito; e ciò che egli deve fare non è attuabile. Egli è costretto ad attuare nell'interesse del movimento stesso gli interessi di una classe a lui estranea e a tenere a bada la propria classe con frasi e promesse, assicurandola che gli interessi di quella classe estranea sono i suoi propri. Chi cade in questa obliqua posizione è irrimediabilmente perduto<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> ENGELS, *Der deutsche Bauernkrieg* (trad. it. Rinascita, pp. 134-35).

La tragicità di Münzer ha dunque un carattere *storico*; se ne possono certamente trarre insegnamenti di strategia e di tattica applicabili, *mutatis mutandis*, ad altre situazioni, ma l'interpretazione astratta delle frasi di Engels che abbiamo citato qui sopra come un monito generico a non accettar battaglia in una situazione « immatura » condurrebbe di necessità alla falsificazione della dialettica e all'opportunismo. Perciò Lenin ha giustamente sottolineato nel suo articolo contro Martynov<sup>1</sup> il carattere concretamente storico di queste frasi. Martynov (come pure Plechanov alla stessa epoca) voleva utilizzare l'analisi di Münzer fatta da Engels come argomento contro la partecipazione del partito socialdemocratico russo al governo rivoluzionario nel 1905 e in favore dell'egemonia della borghesia nella rivoluzione borghese. Lenin provò che la *contraddizione concreta* della situazione di Münzer, da cui Engels fa derivare la sua tragicità nella lettera a Lassalle, non ha nulla a che fare con questo problema; e che Martynov utilizza il passo di Engels solo come pretesto per sfuggire alla vera analisi della situazione e alle conseguenze che una tale analisi avrebbe comportato. Il passo di Engels è un'analisi concreta della situazione di classe in Germania intorno al 1525, e proprio tenendo presente la tragicità della figura di Münzer si può capire come da una situazione difficile e « immatura » si possa trarre il massimo sforzo rivoluzionario possibile mediante un'azione giusta e risoluta. Ma questa analisi è proprio il contrario di ciò che gli opportunisti vorrebbero che fosse: il « prototipo » di una situazione « immatura » in cui non si può agire per nulla, ciò che equivale ad agire nell'interesse della classe avversaria. Analizzando le rivoluzioni del passato, Marx ed Engels fanno sempre emergere dalla situazione « immatura » quelle autoillusioni dei rivoluzionari sulla direzione reale dell'oggettivo processo rivoluzionario-progressivo che nascono come riflessi falsi, ma storicamente inevitabili, del processo stesso nelle teste dei seguaci del « partito estremo ». Così procede Marx nell'analisi dei

<sup>1</sup> *Opere*, ed. tedesca, Berlin 1929, vol. VII, pp. 253 sgg.



Giacobini<sup>1</sup>, così Engels nel caso di Münzer. Questa autocritica rivoluzionaria dei precursori intrapresa da Marx, Engels, e Lenin ha una doppia funzione: in quanto permette di comprendere storicamente (e configurare poeticamente) le rivoluzioni precedenti e di trarre dalla loro autocritica le giuste lezioni politiche. La concezione astratta e schematica, idealistica e antistorica (da Lassalle a Martynov e oltre) conduce invece nella pratica all'opportunismo, e nella teoria preclude la possibilità di comprendere le rivoluzioni precedenti. Ciò può manifestarsi, a seconda della situazione storica delle varie forme di opportunismo, sia nell'idealizzazione di rivoluzioni precedenti, nel tentativo di cancellare le differenze particolari tra le varie tappe dello sviluppo; sia nel tentativo di deformare, sminuire e calunniare il loro carattere rivoluzionario (caso di Bernstein e di Conradi nei confronti della Comune di Parigi). Viene comunque distrutto il *rapporto* storico-dialettico che comprende sia la parentela che la differenza delle situazioni messe a confronto. L'analisi della situazione di Münzer essendo invece in Marx, Engels e Lenin concretamente storica, ogni applicazione delle lezioni che essa offre dipende dalla situazione *in cui e a cui* tali lezioni devono essere applicate.

Nel 1850 Engels vedeva nel problema di Münzer – *mutatis mutandis* – un problema della rivoluzione del '48, come appare tra l'altro dal passo che segue immediatamente quello da noi citato. Ma che egli scorgesse in tutto il problema, anche in questa più vasta interpretazione, solo il problema di uno *stadio determinato* del movimento rivoluzionario, è testimoniato dalle frasi introduttive da noi parimenti citate. Già nel 1870 (nella nota preliminare alla seconda edizione) Engels pone la questione dell'analogia tra il 1525 e il 1848 nel senso che il proletariato « deve ricorrere anch'esso ad alleati »; la situazione tragica di Münzer si trasforma dunque – con la formazione e il rafforzamento della classe rivoluzionaria – nelle questioni strategiche del passaggio dalla

<sup>1</sup> Cfr. per esempio la *Sacra Famiglia* (*Gesamtausgabe*, vol. III, p. 298).

rivoluzione borghese a quella proletaria, degli alleati e delle riserve della rivoluzione.

Così, in Marx ed Engels, questa analisi della situazione « tragica » del « partito estremo » non costituisce neanche per un attimo un problema « eterno ». In essa Engels si riferisce soltanto alla particolare posizione di Münzer come capo del partito rivoluzionario dei « plebei », il quale doveva, almeno nell'immaginazione, andare oltre i limiti di quella società borghese che era appena ai suoi albori. Ma l'analogia col 1848 si riferisce in Marx ed Engels solo a determinati momenti concreti dei rapporti di classe e ai problemi strategico-tattici che ne derivano, dunque a certi aspetti della base classista della posizione di Münzer e non alla sua tragicità come *la* tragicità della rivoluzione. Il *Manifesto dei comunisti* stabilisce, ancor prima dello scoppio della rivoluzione, un chiaro programma d'azione per il « partito estremo ». E in una concreta autocritica dopo la sconfitta della rivoluzione, in attesa di una nuova ripresa rivoluzionaria, Marx constata che le sue previsioni si sono completamente avverate. Certo egli constata in pari tempo che la « lega dei comunisti » si è « notevolmente rilassata »; ma così il partito dei lavoratori perdeva il suo unico saldo appoggio e cadeva completamente sotto il dominio e la direzione dei democratici piccolo-borghesi<sup>1</sup>. E lo stesso *Indirizzo* elabora precise direttive tattiche per garantire il giusto comportamento del partito dei lavoratori nei confronti delle varie classi e dei loro partiti in tutte le fasi della prossima ripresa rivoluzionaria. La tragicità di Münzer è dunque per Marx ed Engels la tragicità di una situazione già allora storicamente scontata. Che essi, ciononostante, l'abbiano messa in primo piano — e non solo, come abbiamo visto, in occasione della polemica sul *Sickingen* —, si spiega, dal punto di vista storico-politico, con la parentela, su cui Engels ripetutamente insiste, tra questo problema e quello della rivoluzione

<sup>1</sup> *Indirizzo dell'autorità centrale alla Lega dei comunisti, marzo 1850* (Elementarbücher des Kommunismus, vol. I, pp. 60-61). È strano che Lassalle trovi questo indirizzo « eccellente ». Lettera a Marx del 3 luglio 1851 (M III, p. 36).

del '48, poiché il compito principale che Marx ed Engels assegnarono alla propria attività dopo la sconfitta della rivoluzione fu appunto quello di trarne gli insegnamenti e di inculcarli ai loro seguaci. Nell'opera di concentramento delle forze rivoluzionarie e di chiarificazione ideologica, Lassalle rappresentava ancora in questo periodo, per Marx ed Engels, una parte non trascurabile. Perciò essi dovevano far buona accoglienza al suo tentativo di affrontare questi problemi sul piano dell'arte. Ma per la stessa ragione dovevano cercare di convincerlo della fondamentale erroneità delle sue concezioni.

Il dubbio, apparentemente di carattere estetico, se sia da scegliere l'argomento Münzer o l'argomento Sickingen, si risolve dunque nella questione se si debba scorgere il principale ostacolo della rivoluzione nella debolezza economica, ideologica e organizzativa della classe rivoluzionaria stessa<sup>1</sup>, donde derivano la tragicità di Münzer come l'ha delineata Engels e le obiezioni formulate da Marx ed Engels nelle loro lettere a Lassalle contro la scelta dell'argomento Sickingen; oppure se si debba, con Lassalle, scorgere il problema centrale in una rivoluzione « generale » contro il « vecchio », che importa la questione della « diplomazia » e della « politica realistica », nonché la scelta dell'argomento Sickingen. Da una parte c'è la questione storica e oggettiva degli « alleati » della classe rivoluzionaria; dall'altra la questione delle capacità di una sorta di strato intermedio di « intellettuali » a mettersi alla testa di tutte le classi insoddisfatte del regime dominante, e allora il problema centrale è l'attaccamento di questi capi al « vecchio » mondo, la difficoltà che essi trovano a « spogliarsi del vecchio Adamo »: dunque un problema etico-psicologico. Marx ed Engels compiono in questo modo una vera autocritica dell'ala « estrema » della rivoluzione del '48, l'unica realmente rivoluzionaria, e mettono in luce le condizioni oggettive del fallimento della rivoluzione con l'aiuto di un'implacabile analisi classista. Lassalle invece fa oggetto della sua critica il partito di centro, il quale, per ragioni

<sup>1</sup> In Engels i « plebei » (*Der deutsche Bauernkrieg*, trad. it., pagine 51 sgg.).

economiche oggettive, peccò effettivamente d'incertezza, di « diplomazia », di « politica realistica ». Poiché egli nel suo atteggiamento ignora (o non valuta alla stregua della sua reale importanza) il momento economico oggettivo nella sua necessità storica <sup>1</sup>, è costretto a dare un'interpretazione puramente ideologica del processo storico, ciò che comporta, dal punto di vista del contenuto, la scelta dell'argomento *Sickingen*, e, dal punto di vista estetico formale, il *pathos* moralistico, la « colpa tragica », il ritorno a Schiller.

Difatti, sia Marx che Engels pongono nelle loro lettere la questione dello stile schilleriano del *Sickingen*. Così la discussione assume una piega più dichiaratamente estetica, senza peraltro perdere il suo stretto rapporto col contrasto fondamentale sinora analizzato. Poiché il decisivo errore di composizione che Marx ed Engels rimproverano a Lassalle è, nelle parole di Marx <sup>2</sup>, il seguente:

I rappresentanti aristocratici della rivoluzione – i cui moti di unità e libertà lasciano sempre trapelare il sogno del vecchio impero e del diritto del più forte – non dovevano assorbire tutto l'interesse come fanno nel tuo dramma; invece gli esponenti dei contadini (di questi in particolare modo) e degli elementi rivoluzionari delle città avrebbero dovuto costituire uno sfondo attivo e molto importante.

Engels, dopo aver lodato Lassalle per il modo di rappresentare i principi e le città, si esprime in termini molto simili <sup>3</sup>.

... e con questo si esauriscono gli elementi per così dire *ufficiali* del movimento di allora. Mi pare invece che Lei non abbia posto il necessario accento sugli elementi non ufficiali, plebei e contadini, e sui loro rappresentanti teorici.

<sup>1</sup> Interessa qui la posizione decisiva di Lassalle nelle sue opere e nella sua attività politica. Naturalmente, nei suoi scritti, si trovano, in gran copia, riconoscimenti della funzione del proletariato. Ma resta il fatto che le sue opere e la sua attività poggiano in realtà su una concezione della rivoluzione completamente diversa, e che l'unione di questi due principi può essere puramente esteriore, eclettica. Vedremo come questa contraddizione diventi chiarissima nella replica di Lassalle.

<sup>2</sup> M III, p. 174.

<sup>3</sup> M III, p. 182.

Dopo quanto abbiamo esposto, è chiaro quale sia il vero nocciolo di queste obiezioni estetiche. Ma Marx ed Engels non trascurano nessun punto della discussione per attirare l'attenzione di Lassalle, da ogni possibile punto di vista, sugli errori della sua concezione. Così Engels, subito dopo il passo appena citato, mostra che Lassalle avrebbe potuto conseguire assai meglio il fine proposto di rappresentare in Sickingen un eroe « della liberazione politica e della grandezza nazionale »<sup>1</sup>, se avesse rappresentato — invece — la guerra dei contadini. « Poiché — dice Engels — il moto dei contadini era a suo modo altrettanto nazionale, altrettanto diretto contro i principi quanto quello della nobiltà, e le colossali dimensioni della sua catastrofe si differenziano notevolmente dalla facilità con cui la nobiltà, piantando in asso Sickingen, si rassegnò alla sua missione storica: la cortigianeria ». Ed Engels riconduce la mancanza di elementi *veramente* tragici nel destino di Sickingen<sup>2</sup> a « questo relegare in secondo piano il movimento dei contadini ». Ancor più recisa è la forma che questo pensiero assume in Marx. Egli tira le conseguenze della sua polemica contro la scelta dell'argomento Sickingen e attacca direttamente il pensiero centrale del dramma di Lassalle, quando gli muove il rimprovero che l'azione del dramma abbraccia solo i problemi della rivoluzione borghese senza superare risolutamente i limiti di questa. « Allora avresti potuto — scrive<sup>3</sup> dopo il passo già citato sul disinteresse per i contadini — lasciar parlare in grado ben maggiore *proprio le idee più moderne nella loro forma più pura* [il corsivo è nostro], mentre ora l'idea principale è costituita in realtà, a parte la libertà *religiosa*, dall'unità borghese ». Così, dalla critica dell'autocritica della rivoluzione del '48 che Lassalle si era prefisso di svolgere, Marx cerca, mediante una svolta dialettica, di derivare un'*autocritica di Lassalle*, concludendo: « Non sei forse caduto, come il tuo Franz von Sickingen, nell'errore di-

<sup>1</sup> Premessa, *Werke*, I, p. 130.

<sup>2</sup> M III, p. 183.

<sup>3</sup> M III, p. 174.

plomatico di porre l'opposizione cavalleresco-luterana al di sopra di quella plebea di Münzer? »

Se ora, per concludere, passiamo all'aspetto in apparenza piú strettamente estetico della discussione, cioè alla critica dello stile schilleriano del dramma di Lassalle, ciò che precede dovrebbe aver chiarito a sufficienza che anche questa questione presenta il suo aspetto ideologico e classista. Non a caso Marx inserisce la sua critica stilistica tra i due periodi da noi ultimamente citati. Egli rimprovera a Lassalle: « Avresti poi dovuto *shakespeareggiare* di piú, mentre io ti addebito come *massimo errore* [questo corsivo è nostro] lo *schillereggiare*, il trasformare gli individui in semplici portavoce dello spirito del tempo »; e questa frase introduce in modo assai persuasivo l'accusa di assumere di fronte alla rivoluzione un atteggiamento diplomatico. Qui Marx allude, certo con molta prudenza e mantenendosi nei limiti della discussione estetica, al rapporto *tra l'idealismo astratto e moraleggiante di Lassalle e il suo opportunismo politico*.

Sarebbe dunque del tutto erroneo vedere nella contrapposizione di Shakespeare a Schiller una pura questione estetica, o, peggio, fare come Mehring, che considera mere questioni di gusto individuale la predilezione di Marx ed Engels per Shakespeare e di Lassalle per Schiller. Quando Mehring, in un saggio consacrato a questo tema<sup>1</sup>, dice che « Lassalle era un discepolo di Fichte e di Hegel non meno di Marx ed Engels », egli confonde tutti i problemi essenziali del contrasto filosofico tra Marx, Engels e Lassalle. Quest'ultimo è effettivamente ritornato a Fichte in filosofia così come è tornato a Schiller in estetica, cioè ha compiuto un passo indietro dall'idealismo oggettivo di Hegel a quello soggettivo di Fichte, mentre Marx ed Engels scorgevano in Fichte e Schiller figure già superate da Hegel e relegate a maggior ragione nel passato dal « rovesciamento » materialistico di Hegel. Mehring è dunque in errore quando spiega l'« antipatia » di Marx e la « simpatia » di Lassalle per

<sup>1</sup> *Schiller und die grossen Sozialisten*, in « Neue Zeit », XXIII, II, p. 154.

Schiller con la « circostanza » che quest'ultimo « fa una distinzione tra Schiller e i suoi interpreti borghesi ». No; Marx ed Engels hanno ripudiato in Schiller (e quindi Kant) un ben determinato stadio concreto dello svolgimento dell'ideologia tedesca. Che questo ripudio abbia anche i suoi lati estetici, è ovvio. Marx ed Engels erano personalità troppo unitarie perché i loro consensi e i loro dinieghi ideologici non dovessero estrinsecarsi anche nei puri atteggiamenti di gusto, nella simpatia e nell'antipatia, nel piacere e nel dispiacere estetico. Tale è il caso, ad esempio, della severa critica di Marx all'« eccessivo riflettere degli individui su se stessi » (che, come Marx<sup>1</sup> giustamente rileva, « proviene dalla tua predilezione per Schiller »), specialmente quando si tratta delle figure femminili.

Ma l'elemento decisivo della questione Shakespeare *contra* Schiller consiste per Marx ed Engels nel fatto che ciò che essi esigono dal dramma, cioè una descrizione vigorosa e realistica delle lotte di classe quali sono realmente state e una raffigurazione concreta delle loro reali forze motrici e dei loro reali conflitti oggettivi, è possibile soltanto con quei mezzi poetici che Marx indica qui con l'espressione « shakespeareggiare ». Engels, nella sua lettera a Lassalle<sup>2</sup>, insiste ancor più di Marx su questa questione. Egli scrive qui sui caratteri del dramma:

A buon diritto Lei si oppone alla cattiva individualizzazione oggi in auge, che si riduce a nient'altro che raffinate pedanterie ed è un carattere essenziale di una letteratura di epigoni che non approda a un bel nulla. Tuttavia mi sembra che una persona non viene caratterizzata solo da *quel* che fa, ma anche da *come* lo fa; e in questo senso credo che il contenuto del dramma non avrebbe sofferto se alcuni caratteri fossero stati più nettamente differenziati e contrapposti l'uno all'altro. Il modo in cui gli antichi caratterizzavano i loro personaggi non è oggi più sufficiente, e qui, a parer mio, Lei avrebbe potuto tener maggior conto, senza inconvenienti, dell'importanza di Shakespeare nella storia dello svolgimento del dramma.

<sup>1</sup> M III, p. 175.

<sup>2</sup> M III, pp. 181-82.

Questo passo, messo in relazione con l'invito di Marx a « shakespeareggiare » e con altri passi della lettera di Engels in cui egli<sup>1</sup> nuovamente ricollega alla questione di Shakespeare la mancata descrizione della « sfera sociale dei plebei allora tanto mirabilmente variopinta », rischiara a sufficienza, ci sembra, il nesso tra queste risolte obiezioni estetiche di Marx ed Engels e quanto è stato esposto in precedenza; e già si è detto come il ritorno di Lassalle a Schiller dipenda dalla sua intera concezione della rivoluzione e dal fondo della sua ideologia.

Il richiamo di Marx a Shakespeare ha però anche un altro significato, che dobbiamo brevemente analizzare per valutare esattamente la sua presa di posizione contro Lassalle. A proposito della concezione hegeliana del tragico abbiamo già fatto cenno di quella propria di Marx e di come egli abbia « rimesso in piedi » Hegel anche su questo punto. Ciò era possibile solo a patto di concretare storicamente e socialmente il problema della tragedia. Anche in Hegel la tragedia è senza dubbio una figura storico-sociale, ma lo è, ad onta di ogni chiarezza e concretezza nei particolari, in forma mistificata. Situando il periodo della tragedia o degli « eroi » in epoca precedente al sorgere della società civile e scorgendo nel fenomeno del tragico l'autodissoluzione dialettica di questo periodo, il suo trapasso nella società civile (particolarmente nella *Fenomenologia*), Hegel coscientemente localizza la tragedia nei limiti dell'evoluzione greco-classica e riesce, con l'aiuto degli stretti legami sussistenti tra la tragedia greca e la mitologia, a stendere su queste cose un velo mitologico di filosofia della storia. (Nell'estetica hegeliana Shakespeare è uno strano epilogo sorto per analogia, una specie di « ricorso » vichiano). Marx, per quanto concerne il passato, pone al centro della teoria del tragico il momento della dissoluzione dialettica di un ordinamento sociale determinato. Il tragico è dunque l'espressione dell'eroico tramonto di una classe. Così

<sup>1</sup> M III, p. 183.



egli scrive, riferendosi appunto a Shakespeare, senza peraltro nominarlo<sup>1</sup>:

Mentre il tramonto di classi precedenti, come la cavalleria, poté fornire materia a grandi opere tragiche, la piccola borghesia dà la misura di se stessa non arrivando ad altro che ad espressioni impotenti di fanatica malvagità e a una collezione di sentenze e regole di saggezza degne di Sancio Pancia.

Il carattere storico del fenomeno tragico è ancor più nettamente formulato nello scritto *Per la critica della filosofia hegeliana del diritto*, dove, nella stessa evoluzione storica del processo di decadenza di una classe e dell'ordinamento sociale da essa dominato, l'espressione tragica è una tappa cui seguono tappe che denotano un ulteriore decadimento e conducono alla dissoluzione del tragico nel comico. A proposito dell'interesse che le lotte tedesche presentano per le nazioni occidentali, si dice<sup>2</sup>:

È per esse istruttivo vedere l'*ancien régime*, che ebbe in esse la sua *tragedia*, recitare la sua *commedia* sotto forma di spettro tedesco. Poiché la storia dell'*ancien régime* fu tragica finché esso costituì la preesistente signoria del mondo, mentre la libertà era invece un'idea personale; in una parola, finché credeva e doveva credere nella propria legittimità. Finché esso, come ordinamento costituito del mondo, combatteva contro un mondo ancora in divenire, pesava dalla sua parte un errore storico, ma non un errore personale. Perciò il suo tramonto fu tragico.

A questa forma di tragedia Marx ed Engels ne aggiungono, nella polemica contro Lassalle, una seconda. In Hegel l'eroe tragico era sempre il difensore di un ordinamento sociale condannato a morte dallo sviluppo storico. Il passo appena citato mostra che Marx riconosce in generale l'esattezza di questa teoria per quanto concerne l'antichità e il Medioevo, e a patto di eliminarne gli elementi mitologici e la mistificazione ideologica (valutazione di Götz von Berlichingen), nonché di ricondurre il

<sup>1</sup> Recensione della *Religione della nuova epoca* di Daumer, nella rivista della « Nuova Gazzetta Renana », *Nachlass-Ausgabe*, III, p. 404.

<sup>2</sup> *Gesamtausgabe*, I, pp. 610-11.

fenomeno alle sue cause storiche concrete. Ma nell'età moderna, secondo Hegel, non c'era né poteva esserci tragedia. Poiché la realizzazione dell'Idea nello Stato, il sorgere della società civile, la subordinazione del singolo alla divisione del lavoro, creano un'epoca del mondo in cui il singolo appare non più come espressione autonoma, totale e insieme individuale e vivente della società, ma solo come membro limitato della società stessa; d'altra parte, questo ordinamento sociale si identifica talmente con la Ragione, che una ribellione contro di essa nel suo insieme (per esempio quella del Karl Moor schilleriano) deve fare l'effetto di una « ragazzata »<sup>1</sup>. Il ripudio della tragedia moderna è dunque in Hegel una conseguenza diretta della sua intera concezione dell'età moderna, che collega l'essenza prosaica, sfavorevole alla poesia, di tutto lo « stato del mondo », al fatto che lo Spirito vi ha raggiunto e afferrato se stesso; e che, per la stessa ragione, mette in dubbio la possibilità, in questo periodo, del « tramonto eroico » di una classe. A maggior ragione egli doveva respingere una tragedia il cui protagonista fosse un rivoluzionario<sup>2</sup>. Appunto qui sta la questione per Marx ed Engels. La letteratura e l'estetica posthegeliana, nel tentativo di superare anche nel campo estetico la « fine della storia » hegeliana, hanno bensì posto, come abbiamo visto, il problema delle tragedie rivoluzionarie, ma non l'hanno portato al di là del livello raggiunto da Hegel, e cioè l'hanno posto in maniera tale da non scuotere le basi della società borghese (come stadio in cui la Ragione si è già realizzata): donde poi il dualismo liberale di Vischer e il romanticismo

<sup>1</sup> *Aesthetik*, vol. I, pp. 265-67.

<sup>2</sup> L'unica eccezione per cui Hegel ammette l'interpretazione tragica di un « rivoluzionario », è il destino di Socrate. Ma questa eccezione poggia sulla concezione fondamentale del vecchio Hegel, per cui — per variare le parole di Marx — una rivoluzione c'è stata, ma non c'è più. Socrate appare come « eroe » perché, in nome di un nuovo « stato del mondo » che doveva realizzarsi più tardi nella forma del cristianesimo, egli sosteneva contro gli Ateniesi un principio legittimo, che questi però altrettanto legittimamente cercavano di allontanare da sé in quanto disgregava il loro « stato del mondo ». « La parte di Socrate è dunque veramente tragica » (*Geschichte der Philosophie*, vol. II, p. 119). Ma questo cessa con la realizzazione del cristianesimo, e Hegel non pensa nemmeno a interpretare tragicamente (per esempio) i Giacobini.

conservatore della necessità storica in Hebbel. Lassalle cerca notoriamente una soluzione basata su un soggettivismo rivoluzionario, riallacciandosi alla tradizione schilleriana. Ma siccome questo soggettivismo è a sua volta nient'altro che l'espressione del mancato superamento della piattaforma hegeliana (cioè dell'orizzonte della società borghese), riappaiono al completo le categorie proprie della soluzione hegeliana (conciliazione ecc.), mescolate ecletticamente a quelle dell'idealismo schilleriano-fichtiano (colpa tragica). Lassalle si rende ben conto della inanità delle categorie estetiche con cui i suoi contemporanei vogliono superare il principio hegeliano del carattere « impoetico » dell'età moderna (come il realismo moderato di Vischer e il « culto della realtà » degli scrittori e teorici dell'arte dell'epoca, equivalente a una « conciliazione » con gli aspetti piú miserabili della realtà del capitalismo tedesco); ma ad essi egli può contrapporre soltanto l'idealismo rettorico e il soggettivismo del *pathos* schilleriano. Anche sul piano artistico egli trova dunque una soluzione puramente eclettica, perché la sua posizione fondamentale verso i problemi che stanno nella realtà alla base della soluzione artistica, è altrettanto permeata di idealismo eclettico. Secondo le sue intenzioni Sickingen dovrebbe essere un eroe rivoluzionario alla Schiller, mentre obiettivamente è invece un eroe del tipo della tragedia hegeliana, un rappresentante di una classe in declino. Nel dramma queste contraddizioni coesistono l'una accanto all'altra senza essere risolte.

Marx ed Engels hanno accettato, come abbiamo fatto notare, il tipo di tragedia fissato da Hegel. Ma accanto ad esso ne situano un altro: quello della tragedia del rivoluzionario venuto troppo presto, del Münzer. Con questa bipartizione essi traggono anche nel campo estetico tutte le conseguenze del loro rovesciamento della teoria hegeliana del tragico: la tragedia (e la commedia) appaiono come espressioni poetiche di certe fasi della lotta di classe, sia presso la classe in declino che presso la classe rivoluzionaria. E il secondo tipo di tragedia permette anche di superare la definizione hegeliana del presente come « impoetico », ma in modo materialistico-dialettico.

« La produzione capitalistica è ostile a certi rami spirituali della produzione, come l'arte e la poesia »<sup>1</sup>, dichiara Marx a più riprese. Ciò non può essere superato né da un realismo « conciliatore », né da un'idealizzazione soggettivistica, ma soltanto mediante un realismo rivoluzionario, che metta a nudo le intime contraddizioni dello sviluppo capitalistico con implacabile franchezza, con intrepido cinismo, con verità critico-rivoluzionaria. È la poesia della chiarezza rivoluzionaria, conscia della saldezza dei fondamenti del progresso<sup>2</sup>. La tragedia del rivoluzionario apparso « troppo presto » risalta proprio nella sua concretezza storica, inseparabilmente connessa a tutte le debolezze e gli errori che derivano da una situazione rivoluzionaria ancora « immatura ». Di fronte ai tristi filistei che esclamano con Plechanov: « Non si sarebbe dovuto ricorrere alle armi! », Marx sottolinea sempre da un lato la spietata necessità storica che ha determinato la sconfitta, ma, d'altro lato, sottolinea con altrettanta energia la necessità di attaccare ugualmente battaglia e il significato positivo e incoraggiante del fatto che la battaglia è stata attaccata, e attaccata da prodi...

Nel secondo caso [cioè se i lavoratori parigini non avessero reagito all'alternativa posta dalla borghesia attaccando battaglia; G. L.] la demoralizzazione della classe operaia avrebbe costituito una disgrazia ben maggiore della fine di un numero qualsiasi di « capi ». La lotta della classe operaia contro la classe dei capitalisti è entrata per opera dei combattimenti di Parigi in una nuova fase... Si confrontino con questi scalatori parigini del cielo gli schiavi del cielo del sacro romano impero germanico-prussiano<sup>3</sup>.

La tragicità di rivoluzionari come Münzer acquista il proprio *pathos* proprio dalla necessità per cui il movimento può pervenire a forme superiori di lotta e perfe-

<sup>1</sup> *Theorien über den Mehrwert*, I, p. 382.

<sup>2</sup> Non è qui nostro compito di analizzare le idee estetiche di Marx ed Engels in rapporto alla loro concezione del mondo. È chiaro che l'alta considerazione in cui tenevano Diderot, Fielding e Balzac proviene da questa fonte e costituisce al contempo una chiave alla loro interpretazione di Shakespeare.

<sup>3</sup> *Briefe an Kugelmann*, 17 aprile e 12 aprile 1871.

zionare gli strumenti della vittoria solo attraverso tentativi gloriosamente falliti e attraverso un'autocritica « ferocemente radicale ». « La rivoluzione sociale » può pertanto, secondo le parole di Marx nel *Diciotto Brumaio*, « attingere la sua poesia... soltanto dall'avvenire... »

Marx ed Engels criticano dunque Lassalle per due ragioni: in primo luogo perché questi, da buon epigono del classicismo tedesco, ha scelto un argomento appartenente al primo tipo di tragedia (Sickingen anziché Münzer); in secondo luogo perché, una volta scelto questo argomento, non ne trae tutte le conseguenze che esso implica e non rappresenta come un fallito l'eroe di una classe fallita. Shakespeare, il grande poeta del Medioevo al tramonto, alla soglia dell'età moderna, può servire da modello artistico per ambedue le possibilità, mentre lo stile schilleriano può servire soltanto a celare e deformare le reali forze motrici della lotta di classe, la cui « anatomia », compiuta materialisticamente, è indispensabile per determinare una composizione veramente poetica.

Dovevamo indugiare a lungo su questa posizione di Marx ed Engels verso Shakespeare per evitare anche l'ombra del sospetto che l'accusa di « schillerismo » da essi rivolta a Lassalle si muova sullo stesso piano di quei critici i quali parimenti accusano Lassalle di « astrattezza », ma quando assumono un atteggiamento favorevole verso altri autori restano fermi proprio a quella « cattiva individualizzazione » nel combattere la quale Engels si dichiarava solidale con Lassalle<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Nelle sue *Scorribande estetiche* (*Werke*, II, pp. 258-59), Mehring ha parlato con giusta intuizione di un « terzo periodo del culto tedesco di Shakespeare », e ha anche tentato di scoprirne le radici sociali. Ha ragione in quanto riconosce il tentativo della borghesia tedesca di porre Shakespeare, come « poeta delle grandi azioni politiche » al posto della via « dalla bellezza alla libertà », indicata dal classicismo tedesco. Ma non è esatto mettere sullo stesso piano il periodo che va dalla rivoluzione di luglio al 1848 e quello posteriore al 1848. Dopo il 1848 le « grandi azioni politiche » assumono sempre più un accento che rivela come la borghesia tedesca, per creare l'unità della Germania divenuta ormai economicamente improcrastinabile, per fare della Germania una grande potenza, non solo rinunci a tutti i mezzi della rivoluzione borghese, ma altresì si accinga ad adattare tutte le sue aspirazioni politiche alla soluzione bismarckiana. Le « grandi azioni politiche » conducono perciò alla vuota scenografia dell'impero, al culto wagneriano, al teatro della compagnia di Meiningen, al drammaturgo di corte Wildenbruch. Il teorico

Il ritorno di Lassalle a Schiller nel *Sickingen* testimonia com'egli si arresti agli orizzonti della rivoluzione borghese. L'idea di mettere in campo Shakespeare contro Schiller può dunque, in questo caso, venire sia da destra che da sinistra. Se di ciò occorresse, dopo quanto abbiamo detto, un'altra dimostrazione indiretta, rimandiamo ai giudizi dati da Marx ed Engels da una parte e da Vischer e Strauss dall'altra sulla lingua e la forma metrica del dramma lassalliano. Marx sottolinea bensì che Lassalle, una volta messosi a scrivere in giambi, avrebbe potuto trattarli con un po' piú di cura. « Tuttavia, — aggiunge, — nell'insieme li considero un merito, perché alla nostra covata di epigoni poetici non è rimasto altro che la levigatezza formale ». Engels passa sopra le « licenze » della versificazione, che « dànno piú noia alla lettura che sulla scena », con un'osservazione buttata giú di passaggio. Invece Vischer e Strauss si indignano per i versi del *Sickingen*<sup>1</sup>.

### III. Lassalle si smaschera nella sua replica.

La risposta di Lassalle alla critica di Marx ed Engels (risposta assai dettagliata e, come egli stesso riconosce, « prolissa, imprecisa e senza stile »<sup>2</sup>) tenta di difendere, contro questa critica, il dramma ed entrambe le prefazioni. Ma, difendendosi, egli è costretto ad andare in quasi tutti i punti essenziali assai piú lontano di quanto avesse fatto o voluto fare in origine. Perciò le contraddizioni della sua posizione, dapprima ancora dissimulate (ma già chiaramente individuate da Marx ed Engels), appaiono ora come antinomie inconciliabili che egli è in grado di mascherare a se stesso solo a prezzo di sofismi. Inoltre, la difesa di una posizione oggettivamente insostenibile lo

dell'estetica Vischer era certo solo all'inizio di questo cammino. Ma già nel 1882 Marx scrive: « Il Kankanus Bodenstedt e l'estetico Rinne [?] Friedrich Vischer sono l'Orazio e il Virgilio di Guglielmo I » (Lettera ad Engels, 8 marzo 1882) [Kankanus (dal latino *quamquam*) = retore pedante].

<sup>1</sup> M II, pp. 195 e 207; III, pp. 173 e 180.

<sup>2</sup> M III, p. 211.

obbliga a giungere a conseguenze della cui portata politica egli non seppe allora rendersi pienamente conto, ma che Marx ed Engels riconobbero subito nella loro importanza. L'accoglienza negativa e sprezzante, di cui abbiamo detto all'inizio, da loro fatta a questa lettera, e l'improvvisa interruzione della polemica, ci sembrano dover essere ricondotte proprio a questo fatto.

Cominciamo da quella parte della polemica che Lassalle pone alla fine, benché egli stesso la designi come « principalissima », perché — come anch'egli ammette — « vi è in gioco l'interesse del partito, che io ritengo assai legittimo »<sup>1</sup>; la valutazione storica di Sickingen e la sua posizione verso la guerra dei contadini. Si ricorderà che Marx ed Engels partivano dal fatto che Sickingen, nella sua qualità di cavaliere, era il rappresentante di una classe in declino; i suoi scopi potevano dunque essere soltanto reazionari ed egli poteva essere rivoluzionario « soltanto nell'immaginazione ». Qui si innestavano l'accusa di aver trascurato l'elemento plebeo e contadino e il rimprovero di Marx per cui Lassalle nel suo dramma « faceva il diplomatico » al pari del suo eroe. Ora Lassalle respinge quest'ultimo rimprovero come « altamente ingiusto »<sup>2</sup>.

Per infirmare le obiezioni di Marx ed Engels a questo proposito, egli tratteggia un quadro organico delle sue concezioni sul carattere di classe della rivolta dei nobili e della guerra dei contadini. Il nocciolo di questa teoria è che tutti, sia il Sickingen storico e i cavalieri, sia i contadini, sono stati dei reazionari. I contadini, scrive Lassalle, sono « in ultima istanza estremamente reazionari, altrettanto reazionari quanto lo furono il Sickingen storico (non il mio) e lo stesso partito storico dei nobili »<sup>3</sup>.

Non è qui naturalmente il luogo di analizzare per esteso dal punto di vista della loro esattezza storica e di mettere a confronto le idee di Marx ed Engels da una parte e di Lassalle dall'altra sulle tendenze dello sviluppo economico e sui rapporti di classe in Germania tra il 1522

<sup>1</sup> M III, p. 201.

<sup>2</sup> M III, p. 202.

<sup>3</sup> M III, p. 203.

e il 1525 circa, tanto piú essendo evidente che hanno ragione Marx ed Engels. Qui si tratta soltanto di delucidare alcuni importanti aspetti metodologici della polemica di Lassalle, di chiarire il loro rapporto con questo complesso di problemi e di contrapporli alle idee di Marx ed Engels in proposito. Perché dunque il movimento dei contadini è, a parere di Lassalle, reazionario? Lassalle adduce due motivi. In primo luogo non è rivoluzionario perché i contadini hanno aspirato « soltanto all'eliminazione degli abusi » e non a un rivolgimento radicale; « l'idea dei diritti del soggetto come tale oltrepassava i limiti di tutta quell'epoca ». In secondo luogo, è « altrettanto reazionario quanto il partito storico dei nobili » perché « il momento politico valido nell'idea dei contadini non è ancora il soggetto... ma il libero e personale possesso della terra... in base al quale si sarebbe dovuto fondare un regno di proprietari fondiari con l'imperatore alla testa. Ma ciò non era altro che la vecchia, antiquata idea dell'Impero germanico che stava appunto andando in rovina. Proprio questa idea profondamente reazionaria dei contadini avrebbe reso ancora perfettamente possibile una loro alleanza con la nobiltà ». Di fronte a quest'idea reazionaria « i principi, col loro dominio su un territorio che non appartiene loro come proprietà fondiaria né è da loro assegnato in feudo, rappresentano il primo germe di un concetto politico dello Stato indipendente dalla proprietà fondiaria »<sup>1</sup>. Questa concezione, che ritorna, come sappiamo, anche in scritti lassalliani posteriori<sup>2</sup>, è doppiamente caratteristica. In primo luogo è del tutto idealistica, in quanto ignora completamente, o se non altro tratta come questioni piú o meno subalterne<sup>3</sup>, i problemi economici fondamentali

<sup>1</sup> M III, pp. 205-6.

<sup>2</sup> Per esempio *La scienza e i lavoratori*, 1863, *Werke*, vol. II, pp. 236 sgg.

<sup>3</sup> Cfr. nel dramma le dichiarazioni del Sickingen di Lassalle (cioè non di quello storico, ma di quello stilizzato in rivoluzionario) al congresso dei nobili a Landau: « Den Landmann schont! Bereit ist er, | Das Pfaffenjoch, das härter noch als uns | Ihn selbst bedrückt, vom Nacken abzuwerfen, | Nicht uns, die Fürsten, hasst er, wird mit uns, | Wenn wir Gerechtigkeit zum Mittler nehmen. | Sich leichtlich einen » (*Werke*, I, p. 261). [« Siate al villan benigni! Ei mal sopporta | de' preti infami



(sfruttamento dei contadini da parte dei nobili), e in quanto giudica il carattere rivoluzionario o reazionario del movimento prendendo come criterio l'aspetto giuridico del regolamento dei rapporti di proprietà, senza nemmeno porre la questione delle forme di sfruttamento e della loro possibile soppressione. Ma in secondo luogo questo metodo idealistico (hegeliano tradizionale) si presenta qui in forma nient'affatto dialettica. « Principio » rivoluzionario e « principio » reazionario si affrontano in rigida e meccanica opposizione. Si trascura completamente il vivo processo di azione e reazione di una classe sull'altra, che assume tanta importanza proprio in questo caso, in cui le classi fondamentali della società borghese, borghesia e proletariato, non si sono ancora costituite; in cui strati sociali come « plebei » e contadini hanno una parte decisiva, e perciò tendenze progressive, reazionarie e utopistiche si incrociano continuamente, tanto che è spesso difficile stabilire concretamente quale sia il momento dominante. Così Lassalle ignora tutti gli elementi socialistici del moto dei plebei (si confronti il passo succitato di Engels intorno a Münzer con la concezione puramente ideologica di Lassalle delle « fantasticherie religiose » di Münzer)<sup>1</sup>, e ignora altresì che la coalizione degli « elementi progressisti della nazione » progettata da Wendel Hippler nella sua costituzione dell'Impero « giunge a presentare la moderna società borghese ». Questi principî « non erano il risultato immediatamente possibile, ma erano il risultato necessario, alquanto idealizzato, della dissoluzione in atto della società feudale, e i contadini, appena si accinsero a formulare progetti di

il detestato giogo | che lui, piú ancor di noi, feroce preme, | e a scuoterlo di dosso ei già s'appresta. | Non noi, ma i prenci ha in odio, e se giustizia | ci sarà ambasciadrice, ho gran fidanza | ch'egli alle nostre le sue forze giunga »].

Questo corrisponde pressappoco alle idee dei Hutten e dei Sickingen storici, alla loro incapacità « di promettere ai borghesi o ai contadini qualche cosa di positivo », alla necessità « di dir poco o nulla sulla futura posizione reciproca della nobiltà, delle città e dei contadini, imputando ogni male ai principî, ai preti e alla dipendenza da Roma » (*Der deutsche Bauernkrieg*, trad. it. Rinascita, p. 95). È sintomatico che queste idee si ritrovino in bocca all'eroe lassalliano.

<sup>1</sup> M III, p. 203.

leggi per tutto l'Impero, furono costretti ad accettarli ». Nella seconda analisi del progetto di Hippler<sup>1</sup> Engels ricorda anche che « alla nobiltà vengono fatte concessioni che si avvicinano molto ai riscatti moderni ». Mentre su questa linea di condotta, subordinata « agli interessi definitivi dei borghesi », il movimento poteva prefiggersi mete borghesi-rivoluzionarie, oppure, sotto la guida dei plebei e di Münzer, mete che addirittura accennavano a oltrepassare i limiti della società borghese, il fine necessariamente perseguito dai Hutten e dai Sickingen, la democrazia nobiliare, era invece tipicamente reazionario. Secondo Engels<sup>2</sup> la democrazia nobiliare « è una delle forme più rozze di società, e si sviluppa normalmente in una gerarchia feudale completa, che è già una fase notevolmente superiore ». La polemica di Lassalle indica chiaramente che egli non capisce e non vuole né può capire la dialettica concreta, storica dell'evoluzione delle classi, e quindi la vera dialettica della rivoluzione.

Che Lassalle, nel dramma e nelle lettere, descriva esattamente certi particolari della situazione di classe, non altera in nulla questo dato di fatto. Ciò che importa è il carattere non dialettico della sua posizione, che non solo gli preclude la retta comprensione del presente e della storia, nonché della giusta interpretazione che ne danno Marx ed Engels, ma lo obbliga addirittura a divenire infedele ai suoi propri fondamenti filosofici – la dialettica idealistica oggettiva di Hegel – e ad accostarsi a concezioni prehegeliane. Abbiamo già accennato a tale questione a proposito della concezione lassalliana della « colpa tragica » e del suo accostamento a Schiller. Marx ed Engels non hanno, è vero, direttamente trattato tale questione nella loro critica – benché la contrapposizione di Shakespeare a Schiller vi si riferisca strettamente –, ma la loro critica ha talmente scosso la posizione fondamentale di Lassalle che egli è costretto a metter le carte in tavola sul terreno filosofico. Certo, egli tenta di confutare gli argomenti di Marx ed Engels relativi alla figura del

<sup>1</sup> *Der deutsche Bauernkrieg* (trad. it., p. 121).

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 93-94.

Sickingen storico, e quindi di invalidare la loro critica nel suo insieme. Ma, come se egli stesso sentisse che i suoi argomenti non bastano, intende difendere anche filosoficamente il punto per lui decisivo: il carattere e il destino del suo Sickingen (dunque non di quello storico). Naturalmente, si tratta anche qui dell'alleanza di Sickingen coi contadini, di stabilire fino a che punto una tale alleanza sarebbe stata possibile e quali conseguenze avrebbe importato. E a questo proposito Lassalle si vede per l'appunto indotto ad esporre la sua visione generale della necessità storica e del suo rapporto con l'attività umana. L'importanza della questione ci obbliga a citare questo passo per esteso<sup>1</sup>:

Che cosa sarebbe accaduto? Se si parte dalla concezione costruttiva della storia propria di Hegel, cui io stesso aderisco per tanta parte, si è in grado di rispondere con voi che in ultima istanza la catastrofe avrebbe necessariamente avuto luogo, e doveva aver luogo, perché Sickingen, come voi dite, rappresentava un interesse sostanzialmente reazionario, e a sua volta doveva necessariamente rappresentarlo, perché lo spirito del suo tempo e la sua classe gli rendevano impossibile assumere conseguentemente un'altra posizione.

Ma questa concezione critico-filosofica della storia, in cui la ferrea necessità si riallaccia ad altra necessità, e che perciò appunto trascura e ignora l'efficacia delle decisioni e delle azioni individuali, proprio per questo non è il terreno adatto per una prassi rivoluzionaria, né per la rappresentazione di un'azione drammatica.

Per entrambi questi elementi la premessa dell'efficacia creatrice e decisiva delle risoluzioni e delle azioni individuali costituisce invece un terreno indispensabile, senza il quale non sono possibili né un interesse drammatico palpitante, né un'ardita impresa.

Qui il punto decisivo è che Lassalle, nella questione dei rapporti tra necessità storica e prassi, non fa riferimento alla prassi delle classi, ma a quella degli individui, e così forzatamente contrappone l'una all'altra necessità e « libertà » (prassi), in un dualismo invalicabile. Questo dualismo non solo è ben lungi dalla concezione dialettica

<sup>1</sup> M III, pp. 188-89.

del problema propria di Marx ed Engels, ma resta perfino molto al di qua di Hegel e si muove nella direzione Fichte-Schiller-Kant. Poiché è vero che la filosofia della storia hegeliana opera anch'essa con l'individuo, con la sua « passione », e lo collega alla necessità dello sviluppo storico mediante l'« astuzia della ragione ». Tuttavia, in Hegel, l'individuo è anzitutto il rappresentante di una formazione storica collettiva (nazione ecc.) e la « passione » è strettamente connessa con gli « interessi ». « Questo contenuto particolare – dice Hegel<sup>1</sup>, dopo aver parlato in precedenza di “interessi particolari”, di “fini speciali” e di “intenzioni egoistiche” – si identifica talmente con la volontà dell'uomo che ne costituisce l'intera determinatezza e ne è inseparabile; a ciò esso deve di essere ciò che è ». Ma proprio questa connessione tra « idea » e « interesse » crea in Hegel una stretta correlazione storica (ad onta della metafisica idealistica). « Così gli individui storicamente grandi – egli continua – possono essere intesi solo *al loro posto* » [corsivo nostro]. Il rapporto tra il « capo », l'« individuo d'importanza storica universale », e la massa da lui guidata, si fonda per Hegel sul fatto che quello esprime e compie ciò a cui questa aspira senza averne coscienza.

Gli individui di importanza storica universale sono coloro che per primi hanno detto agli uomini ciò che essi vogliono. È difficile sapere che cosa si vuole; si può volere effettivamente qualche cosa restando su una posizione negativa, essendo insoddisfatti, mentre manca la coscienza dell'affermativo.

Il « capo » è dunque tale per Hegel in quanto e solo in quanto è espressione di una necessità collettiva storicamente oggettiva (nazione, classe); e può esserlo solo finché è espressione di una simile tendenza di sviluppo sociale, cioè riassume programmaticamente ciò che gli altri hanno necessariamente voluto (anche se oscuramente, inconsapevolmente) in corrispondenza ai loro interessi. È palese che qui Lassalle, non soltanto in confronto

<sup>1</sup> *Die Vernunft in der Geschichte*, Phil. Bibl., pp. 63 e 76-77.

a Marx ed Engels, ma anche in confronto a Hegel, stacca le « decisioni e azioni individuali » dal loro reale terreno e le contrappone rigidamente alla necessità; insomma, le eticizza in senso kantiano e fichtiano<sup>1</sup>. Solo così Lassalle è riuscito a crearsi un terreno filosofico da cui presume di poter sostenere vittoriosamente la lotta con Marx ed Engels sulla questione dell'argomento Münzer contro l'argomento Sickingen. Egli formula la questione<sup>2</sup> in forma di contrasto tra l'andare « troppo oltre » e l'andare « non abbastanza oltre » nella rivoluzione, e propugna la tesi che la sua soluzione è « di gran lunga più profonda, più tragica e più rivoluzionaria » di quella proposta da Marx ed Engels. È più tragica perché solo in questo modo può sorgere la famosa « colpa tragica ». Engels, come si ricorderà, afferma essere bensì possibile che singoli individui, quindi anche il Sickingen di Lassalle, vogliano effettivamente l'alleanza coi contadini; ma ciò li dovrebbe subito mettere in conflitto con la nobiltà, e in questo potrebbe, secondo Engels, consistere la collisione tragica<sup>3</sup>. Lassalle fa notare — né ciò desta meraviglia dopo il passo che abbiamo citato — che nel caso indicato da Engels il conflitto avrebbe avuto luogo unicamente tra Sickingen e il suo partito, « e allora dove sarebbe andata a finire la colpa tragica di Sickingen? Egli sarebbe perito, in se stesso giustifichissimo e irreprensibile, per colpa esclusiva dell'egoismo della classe nobiliare, offrendo uno spettacolo terribile e in fondo assolutamente privo di tragicità »<sup>4</sup>. Appare ormai comprensibile che Lassalle, come interpreta in maniera puramente individuale l'evoluzione di Sickingen, così ravvisi nel conflitto di classe, necessario e oggettivo, tra Sickingen e la nobiltà, soltanto l'« egoismo » di questa classe, interpretando quindi le azioni di ambedue le parti e il loro conflitto non già come un conflitto oggettivo e storicamente necessario, ma come un conflitto etico; e da questo punto di vista

<sup>1</sup> È comprensibile che il biografo borghese di Lassalle, H. Oncken, veda in questo passo una « confutazione del materialismo storico » (*Lassalle*, 4<sup>a</sup> ed., pp. 149-50).

<sup>2</sup> M III, pp. 199-200.

<sup>3</sup> M III, pp. 183-84.

<sup>4</sup> M III, p. 199.

possa — ormai coerentemente — porre il problema della « colpa tragica ». Tuttavia egli può porre questo problema solo a patto di rompere i suoi legami con la filosofia hegeliana della storia e di porsi dal punto di vista dell'idealismo soggettivo.

Di qui risulta naturalmente che il conflitto appare a Lassalle « piú tragico » se è « immanente a Sickingen stesso », cioè se è un conflitto etico. Tale conflitto è, come abbiamo già visto e come Lassalle enuncia ora ancor piú chiaramente, il conflitto dell'individuo con la propria classe, o meglio con i residui ideologici della vecchia classe che permangono nell'individuo stesso, in procinto di passare all'altra classe. Dunque, come chiaramente afferma Lassalle nel passo citato, il conflitto etico, « interiore », è tragico, mentre la collisione storica oggettiva non è tragica. Ora non è privo di interesse vedere come Lassalle specifichi ulteriormente questo conflitto. Che lo consideri come un conflitto « eterno », proprio « di ogni rivoluzione », e lo anteponga quindi a quello di Münzer, determinato unicamente da circostanze storiche, è ovvio<sup>1</sup>. Egli scorge concretamente nel caso Sickingen un caso Saint-Just o un caso Saint-Simon o un caso Žižka: il caso di un individuo che vuole o può « elevarsi interamente al di sopra della propria classe »<sup>2</sup>. Ma per ottenere il conflitto e la tragedia, per poter configurare sia la « colpa » che la « conciliazione », Lassalle è costretto a specificare due punti importanti. Dapprima egli rileva energicamente che Sickingen, all'inizio, « non può, nel suo intimo, rompere col passato fino alle sue ultime radici... donde scaturisce in ultima analisi l'annacquamento diplomatico della sua rivolta, il suo atteggiamento non rivoluzionario e il fallimento di tale atteggiamento! Su questo momento si impernia anzi tutto il dramma... »<sup>3</sup>. La tragicità che dovrebbe essere « piú profonda » di quella di Münzer delineata da Engels, consiste essenzialmen-

<sup>1</sup> M III, p. 204.

<sup>2</sup> M III, pp. 194-95. Giustamente Mehring nel suo commento (*Nachlass-Ausgabe*, IV, p. 202) indica che questo sarebbe il caso di Florian Geyer, non quello di Sickingen.

<sup>3</sup> M III, p. 190.

te in ciò, che il distacco di Sickingen dalla sua classe è lento e tormentato, e che la sua decisiva rottura con essa avviene troppo tardi. La tragedia sta nel fatto che Sickingen concentra in sé tutte le possibilità rivoluzionarie, eppure fallisce, perché « non ha cancellato dalla sua natura quell'unico limite – prodotto involontario della sua situazione di classe – che gli impedisce di essere un rivoluzionario integrale! »<sup>1</sup>.

Il quadro diviene ancor più nitido se si considera che Lassalle, sotto l'impeto degli argomenti di Marx ed Engels, si vede costretto a circondare la prospettiva di un'ulteriore evoluzione di Sickingen in senso rivoluzionario di una penombra soggettivistica etico-estetica. La situazione di Sickingen viene così descritta<sup>2</sup>:

Egli sta all'inizio della rivoluzione, o comunque assume per un certo verso una posizione rivoluzionaria. Tale posizione è ancora molto ambigua; quando il movimento progredisce e lo spinge a trarne le conseguenze, essa può svilupparsi in due sensi: o egli accetta tali conseguenze, oppure prende verso di esse un atteggiamento ostile e reazionario.

Ciò costituisce un'istruttiva confessione di Lassalle sul modo in cui egli immagina le vicende che debbono esprimere la tragedia della rivoluzione. Si capisce così perché Lassalle ritenga non solo « più profondo e più tragico », ma anche « più rivoluzionario », porre alla base del conflitto la posizione del « non andare abbastanza oltre » nella rivoluzione piuttosto che quella dell'« andare troppo oltre », sostenuta da Marx ed Engels. Ma si capisce al contempo che nulla vi è di comune tra le dottrine (idealismo soggettivo e dialettica materialistica) che determinano i due diversi punti di vista, come tra le due concezioni della rivoluzione.

Con ciò non si esaurisce affatto la « confessione » di Lassalle. Per difendere efficacemente la sua posizione contro Marx ed Engels, egli tenta a più riprese di tracciare un quadro concreto del modo in cui Sickingen

<sup>1</sup> M III, p. 195.

<sup>2</sup> M III, p. 194. Cfr. il passo, assai interessante, sulla possibilità di stilizzare Lutero in rivoluzionario (*ibid.*, pp. 197-98).

avrebbe potuto tenere insieme le diverse classi, nobiltà e contadini, nonostante i loro contrasti e senza che in questa unione fosse accordata alla nobiltà una parte decisiva. Ecco qualche passo significativo: Lassalle non ritiene convincente l'idea di Engels che il tentativo di liberare i contadini avrebbe posto Sickingen in conflitto con la nobiltà; e non ritiene « neppure inverosimile... che Sickingen, se si fosse giunti subito ad un appello ai contadini, sarebbe fallito proprio in questo tentativo. Se avesse avuto in mano nobiltà e contadini, avrebbe potuto tenere a freno la prima coi secondi... »<sup>1</sup>. E più oltre dice della nobiltà<sup>2</sup> che avrebbe voluto rappresentarla « soltanto come un partito messo in moto da Franz, manovrato a guisa di macchina, tirato qua e là da fili invisibili, sfruttato senza aver consapevolezza dei fini segreti cui lo si destina ». A questa concezione del « capo » corrisponde quella della « massa ». La nobiltà abbandona Sickingen non perché si renda conto della diversità dei loro scopi, ma per pura apatia, ignavia, irresolutezza. Insomma, si tratta della concezione dell'« eroe » che « fa » la storia, essenzialmente bonapartista, anche se sostenuta, in questo caso, dal *pathos* della rivoluzione borghese, anche se spiritualmente situata sul terreno del classicismo tedesco<sup>3</sup>. Poiché le tradizioni della rivoluzione borghese e quelle della poesia e della filosofia classica apportano bensì parecchie modificazioni alla forma in cui appare questa concezione e l'accostano a quella tappa dell'evoluzione dell'ideologia tedesca impersonata dal personaggio del marchese di Posa<sup>4</sup>; tuttavia resta decisivo il fatto che, secondo Lassalle, l'« eroe » è in grado di spostare qua e là le classi a suo piacimento e di attuare nella storia l'imperativo dell'« idea »<sup>5</sup>. Sickingen fallisce solo perché in lui vi era ancora, come abbiamo visto, molto di

<sup>1</sup> M III, pp. 198-99.

<sup>2</sup> M III, p. 203.

<sup>3</sup> Quasi tutti i commentatori di questa lettera avvertono questo tono bonapartista e bismarckiano; così Mehring e Oncken.

<sup>4</sup> Ricordiamo però il rapporto, menzionato all'inizio, tra la concezione del marchese di Posa e la « rivoluzione dall'alto ».

<sup>5</sup> Ricordiamo a questo proposito le osservazioni precedenti sul contrasto tra Hegel e Lassalle sul problema dei rapporti tra necessità e prassi storica.



« umano - troppo umano » che lo legava sentimentalmente alla vecchia classe. Così il fatto che Sickingen voglia diventare imperatore non appare soltanto come elemento della tradizione storica, ma come un'importante componente della concezione lassalliana. « E per quanto concerne l'opposizione cavalleresca, — scrive<sup>1</sup> contro Marx ed Engels, — esso non costituisce affatto per Sickingen uno scopo sostanziale, bensì soltanto (e voi questo lo trascurate) uno strumento che vuole utilizzare, un movimento di cui vuol servirsi per diventare imperatore, onde poi svolgere la parte che Carlo si rifiuta di assumere, e cioè accogliere ed attuare il protestantesimo come idea statale e nazionale ». In questo punto decisivo Lassalle si schiera dunque, per il contenuto, dalla parte di un rivolgimento puramente borghese; e per quanto riguarda i mezzi, dalla parte di una « politica realistica » a base di « movimenti di massa » provocati più o meno abilmente. Né occorre più alcun commento per mostrare come l'idealismo soggettivo e la concezione etica siano il fondamento ideologico adeguato a tutto ciò; come su questo terreno il « non andar abbastanza oltre » venga organicamente a costituire l'elemento tragico della rivoluzione.

E in realtà Marx ed Engels hanno reagito a questa lettera solo con le osservazioni indignate e sprezzanti citate all'inizio di questo saggio. Alcune allusioni all'impressione suscitata da questa polemica si trovano in lettere posteriori: così quando Marx, in occasione del passaggio di Bücher dalla parte di Bismarck, chiama Lassalle « il marchese di Posa del Filippo II brandeburghese », o quando scrive sul *Testamento* di Lassalle: « Non aspira anche lui a costringere Carlo V a mettersi alla testa del movimento? » È significativo che questi echi « letterari » si trovino sempre in stretta connessione con il culto di Bismarck e il bonapartismo di Lassalle. Ancora più interessante è quel passo di lettera — cancellato da Bernstein — in cui Marx, in occasione di una visita di Lassalle a Londra, riferisce ad Engels: « L. si è infuriato contro di me e mia moglie perché... l'abbiamo canzonato trat-

<sup>1</sup> M III, pp. 202-3.

tandolo da "bonapartista illuminato". Gridava, strepitava, si agitava, finché si è pienamente convinto che io sono troppo "astratto" per capire la politica»<sup>1</sup>. Ci si può chiedere se non è stata l'involontaria « confessione » di Lassalle, provocata dall'asprezza della polemica, ad aprire gli occhi di Marx ed Engels su queste tendenze di Lassalle, che finirono poi per farlo passare dalla parte di Bismarck, e a permetter loro di riconoscere questa sua intenzione assai prima che fosse messa in atto. Comunque sia, dopo queste lettere, subentra nella corrispondenza una maggior freddezza e diffidenza, dovuta in verità anche al *pamphlet* di Lassalle sulla guerra d'Italia. Quel che è certo è che Marx, il quale, come abbiamo visto, prima di queste lettere ritiene sicura una rottura completa di Lassalle coi berlinesi, piú tardi giudica cosí questo periodo: « Durante il 1859 egli apparteneva del tutto al partito della borghesia liberale prussiana ». Sulle questioni fondamentali trattate nella polemica nessuno ritornò piú. Le lettere di Marx in risposta al *Sistema dei diritti acquisiti*, lettere il cui contenuto è straordinariamente ricco e interessante, evitano di proposito tali questioni. Proprio la stretta e organica interdipendenza rivelatasi tra le concezioni estetiche e quelle politiche, sia in Lassalle che in Marx ed Engels, ha improvvisamente troncato la discussione.

(1931).

<sup>1</sup> 10 dicembre 1864, 25 gennaio 1865 e 30 luglio 1862, ecc. (ME IV, pp. 265, 272 e 110).

FRIEDRICH ENGELS  
TEORICO E CRITICO  
DELLA LETTERATURA

L'attività di Engels nel campo della letteratura fu sempre determinata dai grandi compiti della lotta della classe proletaria. Già nell'*Ideologia tedesca* Marx ed Engels hanno chiaramente affermato che ai singoli settori ideologici, dunque anche all'arte e alla letteratura, non spetta uno sviluppo autonomo, ma che essi sono conseguenze e manifestazioni dello sviluppo delle forze materiali di produzione e della lotta di classe. La constatazione dell'esistenza di una « scienza unitaria della storia » spinge necessariamente Marx ed Engels a trattare sempre la letteratura in questo grande quadro unitario storico-sistemático.

La polemica contro l'« autonomia » dell'arte sostenuta dall'estetica idealistica è generale nella letteratura tedesca d'opposizione a partire dalla rivoluzione di luglio. Börne e Heine in particolare annunciano – anche se in modo assai diverso – la « fine del periodo artistico », cioè la fine di quel periodo in cui, sotto l'influsso del vecchio Goethe, si era attribuito all'arte un significato autonomo, chiuso in se stesso e librantesi al di sopra delle lotte sociali e politiche. La polemica contro la gonfiatura idealistica dell'arte e la sua separazione dalle lotte quotidiane viene portata in vasti ambienti, popolarizzata e volgarizzata dall'attività giornalistica della « Giovane Germania ». E l'estetica dell'ala sinistra dell'hegelianesimo in via di decomposizione tenta di trovare una base teorica che sanzoni il collegamento della letteratura alle grandi lotte contemporanee. Tutti questi tentativi tro-

vano naturalmente un'eco nelle tendenze ascetico-settarie del proletariato tedesco, quasi ancora disorganizzato, e non evoluto ideologicamente, che, dopo il 1840, andava risvegliandosi alla coscienza di classe.

Questa situazione fa sí che, sin da principio, Marx ed Engels debbano combattere su due fronti. La distruzione dell'« autonomia » idealisticamente gonfiata dell'arte e della letteratura non significa per nulla che essi accedano all'identificazione volgare e meccanica di letteratura e propaganda politica. Già l'*Ideologia tedesca* contiene le linee fondamentali di una concezione dialettica dei rapporti tra struttura e superstruttura, i primi germi della teoria dello sviluppo ineguale, elaborata posteriormente, e le basi metodologiche della teoria della verità oggettiva in arte, cioè della teoria per cui l'arte è una forma particolare di rispecchiamento della realtà oggettiva.

Marx ed Engels hanno elaborato il materialismo dialettico in lotta contro le diverse tendenze dell'ideologia borghese del loro tempo e contro certe correnti dell'incipiente movimento operaio che ancora non potevano liberarsi dall'influsso borghese. Nel campo della teoria letteraria la loro lotta fu diretta fin dal periodo iniziale contro l'imborghesimento della coscienza di classe proletaria. Proprio perché hanno sempre riconosciuto l'azione straordinariamente grande e profonda esercitata dalla letteratura sulla coscienza degli uomini, Marx ed Engels non hanno mai sottovalutato l'importanza delle tendenze sane nella letteratura e nella teoria letteraria. È vero che il loro interesse per la teoria e la critica letteraria costituí sempre solo una parte della loro attività generale di elaborazione, rafforzamento e difesa della linea proletaria nell'economia, nella politica e nell'ideologia; ma ne costituí sempre una parte importante. Soprattutto nel periodo della lotta contro il « vero socialismo », Engels, sebbene per un tempo relativamente breve, si è addirittura specializzato in questa lotta e ha consacrato una serie di lavori particolari alla confutazione critica dell'estetica e della prassi artistica del « vero socialismo ». Questo intimo rapporto tra attività politica e critica letteraria, che non esclude la piú sottile intelligenza dei problemi

specifici della letteratura, ma anzi la presuppone, resta alla base della critica letteraria di Marx ed Engels anche nel loro periodo piú tardo. La lotta contro i residui borghesi nella coscienza dei lavoratori, contro l'imborghesimento della loro coscienza, costituisce — come mostreremo concretamente e diffusamente in seguito — l'orientamento fondamentale della critica letteraria di Marx ed Engels.

## I.

Il giovane Engels inizia la sua attività letteraria come seguace, per la verità non mai del tutto incondizionato, della « Giovane Germania », come ammiratore di Börne, e con un ritmo assai rapido approda al materialismo dialettico dopo esser passato attraverso una fase « giovane hegeliana » radicale e attraverso Feuerbach. Nel suo periodo premarxista l'interesse per la letteratura è al centro della sua attività pubblica. Nei primi anni dopo il 1840 egli pubblica in svariati giornali e riviste un gran numero di studi di critica letteraria e anche qualcosa di propriamente letterario.

Il tratto caratteristico fondamentale degli scritti del giovane Engels, che lo fa emergere sin da principio dalla massa dei pubblicisti della « Giovane Germania », è una radicale e risoluta tendenza democratica. Naturalmente egli condivide da principio alcuni limiti e pregiudizi della democrazia borghese tedesca (cosí qualche volta fa capolino un nazionalismo bellicoso), ma anche nei suoi scritti giovanili piú insufficienti non si trova nessuna traccia dell'ignavia, della fumosità liberale e delle vuote spacconate della « Giovane Germania ». Engels è stato fin da principio un vigile e pugnace democratico. Ogni opera letteraria da lui discussa pubblicamente o in lettere private è giudicata in prima linea a seconda che il suo contenuto e la sua forma sono piú o meno adatti a servire alla grande causa della democrazia. Ciò risalta in modo particolare in una delle sue prime pubblicazioni: la recensione dei « libri popolari tedeschi ». Per Engels il libro popolare ha il compito di « rasserenare, ravviva-

re, rallegrare » la vita del lavoratore « quando egli alla sera torna stanco dalle sue dure opere quotidiane, e di fargli dimenticare la sua fatica... ma ha anche la missione di renderlo cosciente della propria forza, del proprio diritto, della propria libertà, e di ridestare il suo coraggio e il suo amor patrio ». E da questo punto di vista della vigilanza democratica Engels sottopone tutti i libri popolari a un'esauriente critica contenutistica e formale.

Già in questa critica si rivela un tratto fondamentale dell'attività letteraria del giovane Engels che egli condivide con Börne, con la « Giovane Germania » e coi « Giovani Hegeliani »: la lotta contro il romanticismo reazionario. È vero che questa critica al romanticismo non raggiunge nel giovane Engels la profondità del giovane Marx, che già nel suo periodo idealistico fa una critica a fondo del romanticismo. La critica engelsiana del romanticismo non si eleva ancora, in questo periodo, molto al di sopra del livello di Börne e della « Giovane Germania »; la sua presa di posizione unilaterale ed esclusiva in favore di Börne e contro Heine gli impedisce di utilizzare e sviluppare la critica heiniana del romanticismo. Ma la sua lotta contro il romanticismo reazionario è estremamente aspra e risoluta. Nel saggio *Sintomi retrogradi dell'epoca* egli critica implacabilmente ogni tendenza romantica che idealizzi il miserabile passato della Germania e l'indegno periodo dell'*ancien régime* francese contrapponendoli come modello al presente. È tuttavia significativo per la libertà e mobilità spirituale del giovane Engels che egli non si arresti a questa critica politico-contenutistica. Nello stesso saggio egli si rivolta aspramente contro singole poesie del giovane Freiligrath, perché la loro lingua e la loro forma importano un ritorno alla retorica e al vuoto *pathos* di periodi letterari sorpassati.

Questa vigorosa dialettica del giovane Engels salva-guarda la sua critica da unilateralità alla Börne, ad onta del suo straordinario entusiasmo per questo scrittore. Così egli protesta in una critica contro la concezione giovane-tedesca della letteratura, per cui la prosa sarebbe l'unico mezzo d'espressione adeguato al sentire moderno,

ed esige che i diritti della poesia vengano riconosciuti. Questa vigorosa dialettica rende Engels mobile e versatile fin dalla prima giovinezza; egli è in grado di riconoscere e valutare le qualità letterarie di avversari politici, e inversamente non risparmia critiche, sul piano artistico, a coloro di cui condivide l'atteggiamento generale in politica e in letteratura. Egli critica con grande asprezza le idee reazionarie di Arndt, la sua angustia nazionalistica, la sua falsissima concezione delle « guerre di liberazione ». Ma al contempo mette in energico rilievo le qualità stilistiche di Arndt, e le contrappone, elogiandole, alla depravazione stilistica della tendenza moderna (degli adepti della « Giovane Germania »).

Ci sono autori che scorgono l'essenza dello stile moderno nel circondare di bianca carne ogni muscolo che emerga, ogni tendine del discorso, anche a rischio di sembrare effeminati. No, allora preferisco la virile ossatura dello stile di Arndt alla maniera spugnosa di certi « moderni » stilisti!

D'altra parte Engels critica ben presto le manchevolezze e i compromessi di Gutzkow, il capo della « Giovane Germania ». Nella sua critica egli supera perfino la concezione giovane-tedesca della poesia a tesi. Nella recensione dell'opera teatrale, oggi completamente dimenticata, di un certo Blum, Engels condivide con l'autore il ripudio del pietismo. Ma biasima la sua abitudine di appiccicare ai pietisti, per screditarli, errori e abusi accidentali, invece di dirigere l'offensiva contro il problema centrale, cioè la forma pietistica della religione. « Contro le accuse di questa commedia il pietismo ha tanta ragione quanto ha torto contro il libero pensiero del nostro secolo ». Qui è già contenuta in germe la concezione engelsiana della letteratura a tesi, venuta a maturazione più tardi.

Questa vigorosa dialettica del giovane Engels ha per effetto la possibilità di giudicare in generale in modo equo e corretto le manifestazioni letterarie del suo periodo. L'unica eccezione è costituita da Heine, come abbiamo già rilevato. Il pregiudizio di Börne contro il « tradimento » di Heine verso la democrazia determina

il giudizio che ne dà il giovane Engels. Questo atteggiamento di Engels si modifica solo relativamente tardi, durante il suo soggiorno inglese, sotto l'impressione del contegno piú radicale di Heine, effetto dei suoi amichevoli contatti con Marx. Peraltro il giovane Engels pone, non a torto, Chamisso, Platen e Immermann al centro della letteratura tedesca contemporanea. Anche le sue singole osservazioni su questi poeti colpiscono spesso nel segno; per esempio, quando dice della futura posizione letteraria di Platen che « egli si allontanerà da Goethe, ma si avvicinerà a Börne »; oppure quando afferma di Immermann, da lui spesso giustamente criticato, che « era la mediazione, il trapasso dalla letteratura tedesca provinciale a quella comune ». Questo aspetto dell'attività di Immermann, il tentativo non sempre riuscito di creare, sia nelle sue opere che con l'azione, un centro letterario valido per tutta la Germania, trova un caloroso riconoscimento nella poesia di Engels per la sua morte. I limiti delle concezioni sociali del giovane Engels si manifestano in campo letterario particolarmente nella sopravvalutazione di Börne. Anche quando, sotto l'influsso di un profondo studio di Hegel e dei giovani-hegeliani, egli si allontana sempre piú dalla « Giovane Germania », il suo culto di Börne perdura per qualche tempo. Egli vagheggia una sintesi tra Börne e Hegel, sintesi in cui Börne avrebbe dovuto rappresentare il principio dell'azione e Hegel quello del pensiero.

Il periodo giovane-hegeliano dell'evoluzione di Engels è occupato dalla lotta contro Schelling, filosofo ufficiale della reazione romantica nella Berlino di Federico Guglielmo IV. Di fronte a questa battaglia filosofica la critica letteraria passa in secondo piano. Solo nell'ampia recensione delle *Lezioni sulla letteratura moderna* di Jung, Engels coglie l'occasione per fare definitivamente i conti con la letteratura della « Giovane Germania », sulla base della linea politica e filosofica del giovane-hegelianesimo radicale. Alla « Giovane Germania » egli rimprovera in primo luogo l'ambiguità e l'incertezza liberale, il vago dilettantismo nelle questioni sociali. Canzonna acutamente la nostalgia di Jung per il « positivo », la



sua paura piccolo-borghese dinanzi alla pura « negatività » di Strauss e Feuerbach; questa nostalgia del « positivo » è un segno certo della posizione oscillante della « Giovane Germania » nei problemi della democrazia, un sintomo del tradimento degli ideali democratici, ed essa induce Jung a scorgere qualcosa di « positivo » anche in reazionari patenti come Schelling o Leo. Il talento di Gutzkow viene ancora riconosciuto, ma si mette in energico rilievo il pericolo, in cui egli incorre, di fare « della letteratura amena degenerata... che non è né carne né pesce ». L'aspra resa dei conti con la « Giovane Germania », fatta più tardi da Engels nel suo libro *Rivoluzione e controrivoluzione in Germania*, supera naturalmente di gran lunga questa critica nella motivazione marxista dei giudizi letterari, ma è purtuttavia la diretta continuazione di questa valutazione della più importante corrente letteraria del tempo.

Le svolte decisive nella formazione del giovane Engels sono l'influsso di Feuerbach e la sua conoscenza col movimento operaio inglese. Nel periodo di trapasso gli restano – per la verità – residui dell'ideologia idealistica del radicalismo giovane-hegeliano (residui che hanno sulla critica letteraria ripercussioni che esamineremo presto); ma questa svolta, che a poco a poco porta Engels in vicinanza del marxismo e a cui egli deve il suo interesse per l'economia e la sua geniale critica della scienza economica, importantissima per Marx, rende anche la sua attività di critico letterario più comprensiva, profonda e risoluta di quanto non fosse nel periodo precedente. È vero però che l'interesse per la letteratura retrocede, da un punto di vista quantitativo, in seconda linea, mentre sono i problemi dell'economia e della politica quelli su cui si concentra l'attenzione di Engels. Anche nell'ampia discussione dell'opera di quell'importante esponente dell'anticapitalismo romantico che è Carlyle, le obiezioni critiche contro la teoria economica, la sociologia e la filosofia romantica di questo scrittore occupano il primo posto. Engels si pone qui il compito dialettico di utilizzare per il movimento rivoluzionario l'amara e giusta critica di Carlyle alla società capitalistica e di cri-

ticare al contempo, senza remissione alcuna, i suoi limiti romantici (a quel tempo peraltro con l'illusione che Carlyle potesse ancora svilupparsi in senso rivoluzionario). Il centro della disputa ideologica con Carlyle è la questione della funzione sociale della religione. Nella vacuità, nell'affaccendarsi sterile e privo di soddisfazioni della vita capitalistica, Carlyle ravvisa l'impronta dell'ateismo, la conseguenza della perdita della religione. Engels lo confuta in maniera feuerbachiana:

Quando dunque Carlyle, citando Ben Jonson, dice che l'uomo ha perduto la sua anima e comincia ora a sentirne la mancanza, l'espressione giusta per dir questo sarebbe la seguente: l'uomo ha perduto nella religione la sua stessa essenza, ha alienato la propria umanità, e ora, dopo che la religione è stata scossa dal progresso della storia, sente la propria vuotezza e inconsistenza.

Nello svolgimento delle idee letterarie di Engels questa polemica è un chiaro segno della rottura con la tradizione börniana della sua giovinezza. Poiché, a questa polemica contro Carlyle, segue un profondo e giusto apprezzamento di Goethe, per quanto ancora un po' viziato dai limiti feuerbachiani:

Questo umanesimo, questa emancipazione dell'arte dai vincoli della religione costituisce appunto la grandezza di Goethe. Né gli antichi né Shakespeare possono misurarsi con lui sotto questo rapporto.

Ma Engels deve l'impulso decisivo all'evoluzione delle proprie idee, anche letterarie, agli intimi contatti col movimento operaio inglese, alla collaborazione con l'ala rivoluzionaria del cartismo. Egli depone assai rapidamente i suoi pregiudizi idealistici sulla funzione degli intellettuali come portatori del progresso sociale. Osserva la vacuità e l'ipocrisia della « cultura » della borghesia inglese e inversamente vede di che cosa si occupano i lavoratori più progressisti d'Inghilterra. Accanto a Holbach, Helvétius e Diderot, accanto a Strauss e a Proudhon, affiorano qui i nomi del « geniale e profetico Shelley » e di Byron. « Essi – dice Engels – hanno la maggior parte dei loro lettori tra i lavoratori; i borghesi possiedono

solo edizioni castrate... acconciate secondo la morale ipocrita d'oggiogiorno ». La fiducia, acquistata con l'esperienza, nelle capacità culturali della classe lavoratrice, aguzza lo sguardo critico di Engels davanti a molte manifestazioni letterarie. La polemica contro Carlyle nella *Situazione delle classi lavoratrici in Inghilterra* si muove già su un'altra linea. Carlyle ha interamente ragione nei fatti, e ha torto soltanto quando biasima l'aspro risentimento dei lavoratori contro le classi superiori. Questo risentimento, questa collera, sono anzi la prova che i lavoratori sentono l'inumanità della loro condizione, non vogliono lasciarsi abbassare al livello delle bestie e si emanciperanno un giorno dalla schiavitù della borghesia. La crescente solidarietà con lo sdegno rivoluzionario del proletariato determina in misura sempre maggiore i giudizi letterari di Engels. Per esempio, egli deride, quasi sulla linea del *Manifesto dei comunisti*, l'utopia reazionaria della « Giovane Inghilterra » (Disraeli ecc.), che vorrebbe restaurare la vecchia Inghilterra feudale. O trova accenti di critica nel giudizio intorno ai poeti inglesi della miseria proletaria, in particolare Hood.

Thomas Hood, il più dotato di tutti gli umoristi inglesi contemporanei e, come tutti gli umoristi, pieno di sentimento umano, ma del tutto privo di energia spirituale, pubblicò all'inizio dell'anno 1844, allorché la miseria delle cucitrici riempiva tutti i giornali, una bella poesia, *The song of the shirt*, « La canzone della camicia », che strappò agli occhi delle ragazze borghesi molte pietose, ma inutili lagrime.

O esalta, traducendola in inglese, la *Canzone dei tessitori* di Heine come « una delle più possenti poesie ch'io conosca ». Residui di concezioni idealistiche giovani-hegeliane si riscontrano ancora soltanto in singoli giudizi letterari, per esempio nella sopravvalutazione di Eugène Sue.

## II.

A cominciare dalla collaborazione con Marx a Parigi e a Bruxelles, Engels si muove senza oscillazioni nell'ambito del materialismo dialettico. Egli prende parte attiva alla grande polemica di Marx col movimento giovanegheliano radicale, con Feuerbach e col « vero socialismo ». In queste polemiche, che contengono la prima formulazione letteraria del materialismo dialettico e in cui viene fissata per la prima volta la linea politica del proletariato e del suo partito nell'imminenza della rivoluzione borghese in Germania, Engels si assume il compito di combattere la teoria e la prassi letteraria del « vero socialismo ».

La linea politica fondamentale di questa polemica è universalmente nota attraverso la parte critica del *Manifesto dei comunisti*. Nel loro vacuo idealismo parolaio i « veri socialisti » vogliono saltare la rivoluzione borghese. Essi dirigono i loro attacchi in modo unilaterale ed esclusivo contro la borghesia liberale, e così fanno il gioco dei regimi assolutistici, dei preti e degli Junker. Il « vero socialismo », dice giustamente il *Manifesto dei comunisti*, « era il dolciastro complemento delle amare frustate e fucilate con cui questi governi trattavano le rivolte degli operai tedeschi ». Lo scopo inconfessato ma reale del « vero socialismo » è la conservazione dell'arretrata piccola borghesia tedesca. Ma Marx ed Engels dicono che « la sua conservazione è la conservazione della situazione tedesca sussistente. Essa paventa che il dominio industriale e politico della borghesia le arrechi una sicura fine, da una parte in seguito alla concentrazione del capitale e dall'altra per il sorgere di un proletariato rivoluzionario ».

La critica di questa compassionevole ipocrisia piccolo-borghese è al centro della campagna condotta da Engels sul piano della critica letteraria contro il « vero socialismo ». Nella *Sacra famiglia* Marx ha già combattuto su questa linea contro Eugène Sue, deridendolo spietatamente per il suo utopismo piccolo-borghese reazionario,

per le sue calunnie contro il proletariato, per il suo modo di rappresentare il lavoratore come *pauvre honteux*. L'insufficiente sviluppo della classe rivoluzionaria, dice Marx nella *Miseria della filosofia*, si rispecchia nelle teste degli ideologi in maniera tale che essi « vedono nella miseria soltanto la miseria, senza scorgervi l'aspetto rivoluzionario, che manderà per aria la vecchia società ». L'arretratezza capitalistica della Germania in confronto all'Inghilterra e alla Francia faceva della lotta contro l'ideologia dell'arretratezza piccolo-borghese, anche in campo letterario, una scottante necessità politica, un compito indispensabile per preparare il proletariato all'imminente rivoluzione borghese.

In tale situazione è naturale che la polemica di Engels contro la letteratura del « vero socialismo » sia diretta in prima linea contro questa ideologia piccolo-borghese che insiste sulla miseria del lavoratore. Dal punto di vista ideologico, si tratta dell'incapacità di abbandonare i pregiudizi borghesi, ma il diverso atteggiamento ideologico verso questi pregiudizi ha le più ampie ripercussioni sul metodo della creazione artistica. Engels mette a confronto Heine con uno dei più famosi poeti del « vero socialismo », Karl Beck:

In Heine le fantasticherie del borghese vengono intenzionalmente elevate a grandi altezze per essere poi lasciate ricadere altrettanto intenzionalmente nella realtà, mentre in Beck è il poeta stesso che si associa a queste fantasie e naturalmente condivide i danni quando ripiomba nella realtà. Nel primo caso il borghese si sente indignato per la sfrontatezza del poeta, nel secondo si sente tranquillizzato per la sua parentela spirituale con lui.

L'incapacità di abbandonare i pregiudizi borghesi e di riconoscere la struttura della società borghese fa sì che i poeti del « vero socialismo » idealizzino il capitalismo come un'irresistibile potenza demoniaca e trascurino completamente la funzione rivoluzionaria del proletariato. « Beck canta la vile miseria piccolo-borghese, il "poveretto", il *pauvre honteux* coi suoi poveri, più e inconseguenti desiderî, il "pover uomo" in tutte le sue forme,

e non il proletario orgoglioso, minaccioso e rivoluzionario ». Di fronte a questo operaio trasformato dal poeta in un miserabile si erge il capitalista idealizzato. La poesia di Beck criticata nel passo citato tratta della casa dei Rothschild. Beck vi attribuisce ai Rothschild la missione di « alleviare tutti i dolori del mondo », e li critica perché non adempiono tale missione.

Il poeta non minaccia l'annientamento della potenza reale dei Rothschild e della situazione sociale che la determina: egli auspica soltanto un uso filantropico di questa potenza. E deplora che i banchieri non siano filantropi socialisti, entusiastici redentori dell'umanità, ma siano per l'appunto banchieri.

E Beck contrappone al « cattivo » capitalista Rothschild il « buon » capitalista Laffitte. Al posto di una vera critica rivoluzionaria del capitalismo Beck offre dunque un'apoteosi dei « buoni aspetti » del capitalismo e mesti e vili piagnistei sui suoi « cattivi aspetti »; egli « auspica » che la società attuale possa continuare a sussistere senza le condizioni necessarie alla sua esistenza.

Da una simile compassionevole capitolazione di fronte all'ideologia borghese deriva che, nella poesia del « vero socialismo », il capitalismo appare come un potere « eterno », invincibile. Un altro celebre poeta del « vero socialismo », Alfred Meissner, presenta anch'egli dei quadri della miseria del proletariato, ma riassume in tal modo la propria opinione sul destino di questa classe:

Was der Schöpfer hatte schlecht getan,  
Wird der Mensch doch nie zum Besseren leiten <sup>1</sup>.

Questa deplorable capitolazione, questo imbelles rifuggire da ogni lotta, è determinato, nei poeti del « vero socialismo », anche dal fatto che essi sono paladini della piccola proprietà condannata a morte dallo sviluppo capitalistico, dell'operaio ancora piccolo-borghese e legato al culto del « proprio focolare ». (Nella polemica

<sup>1</sup> [« Ciò che il Divin voler fece imperfetto, | far migliore il mortal giammai potrà » (N. d. T.)].

politica di Marx ed Engels contro il feuerbachiano Kruge questo problema ha difatti una parte decisiva).

È vero che i poeti del « vero socialismo » si immaginano di essere poeti rivoluzionari: essi non fanno altro che sognare la rivoluzione. Ma sono appunto sogni, vuoti, astratti, piccolo-borghesi. Nella critica ad Alfred Meissner Engels chiama il Karl Moor schilleriano il primo « vero socialista ». Ma quanto ad astrattezza, vacuità e imprecisione, la concezione rivoluzionaria dei « veri socialisti » supera di gran lunga quella del giovane Schiller. Da questo punto di vista Engels sottopone a una spietata critica la poesia di Freiligrath *Ecco come si fa*. Freiligrath vi racconta come il popolo affamato si rechi all'arsenale, si provveda « per ischerzo » di armi e uniformi e poi se ne vada. Il popolo incontra le truppe, « il generale ordina il fuoco, ma i soldati si gettano giubilando nelle braccia dell'umoristica milizia popolare ». Tutti vanno in città e la rivoluzione ha vinto senza colpo ferire. « Bisogna riconoscere, — conclude Engels, — che in nessun luogo le rivoluzioni si fanno con tanta serenità e disinvoltura come nella testa del nostro Freiligrath ».

Questa straordinariamente importante e significativa critica di Engels è rimasta ignota al pubblico proletario fino ai nostri giorni. Mehring non ha accolto questi saggi di Engels nella sua edizione delle opere postume, considerandoli invecchiati, anzi talvolta addirittura sbagliati. Egli afferma che Marx ed Engels « hanno lasciato che i loro giudizi economici e politici esercitassero un influsso troppo grande sul loro gusto estetico ». È significativo che perfino un così notevole rappresentante dell'ala sinistra della seconda Internazionale come Franz Mehring non abbia compreso l'importanza di queste critiche. Da un lato, egli non ha capito che la critica della miseria piccolo-borghese era rimasta anche ai suoi tempi un compito essenziale della critica letteraria proletaria e che gli scritti di Engels sono in questo campo un insuperato modello metodologico. D'altro lato, egli ha trascurato il fatto che in Engels la critica economica e politica al falso contenuto di questa poesia è in intima relazione con

la critica alla confusione e alla meschinità delle forme letterarie che essa necessariamente assume. Ciò è già visibile nella critica a Freiligrath, in cui Engels mostra assai chiaramente come dalla concezione « pacifica » della rivoluzione derivi il ritmo « pacifico » (e quindi artisticamente sbagliato) delle poesie. Ma la critica engelsiana va assai al di là di simili notazioni di critica formale. Engels esamina i presupposti ideologici fondamentali del grande realismo rivoluzionario, e mette spietatamente a nudo gli errori della concezione del mondo di questi poeti, errori che li rendono incapaci, nonostante certe loro doti, di elevarsi a una poesia rivoluzionaria e realistica veramente grande. Per esempio, egli mostra come Karl Beck sia incapace di raccontare correttamente una storia.

Questa piena impotenza a raccontare e a rappresentare che si palesa in tutto il libro è caratteristica della poesia del vero socialismo. Nella sua imprecisione, il vero socialismo non offre *occasione alcuna di collegare a situazioni generali i singoli fatti da raccontare e di mettere così in rilievo il loro aspetto esemplare, significativo* [corsivo mio; G. L.]. Perciò i veri socialisti si tengono lontani, anche nella loro prosa, dalla storia. Dove non possono sfuggirle, si accontentano, o di fare costruzioni filosofiche, oppure di elencare in un arido e noioso registro singole disgrazie e *casi sociali*. Inoltre manca a tutti loro, in prosa e in poesia, il talento necessario al raccontare, ciò che dipende dall'indeterminatezza di tutto il loro modo di vedere.

Qui Engels ha sollevato la discussione sulle premesse ideologiche della grande poesia realistica, sulle premesse del metodo creativo (narrazione), a un'altezza che è rimasta inaccessibile in tutto il periodo della seconda Internazionale. I problemi ancor oggi in discussione del contrasto tra la configurazione organica che prende le mosse dai grandi problemi del contenuto stesso e il tentativo di surrogarla mediante un'astratta « letteratura di fatti » (montaggio ecc.), trovano già in questi apprezzamenti di Engels la loro soluzione marxista.

La lotta di Engels per una grande poesia rivoluzionaria e realistica si riallaccia già in questo periodo alla



lotta per l'eredità, cioè alla lotta contro la falsificazione borghese e piccolo-borghese delle grandi figure e opere del passato, alla lotta per tramandare al proletariato rivoluzionario le grandi conquiste del passato. Il principale teorico del « vero socialismo », Karl Grün, aveva pubblicato in quel periodo un libro su Goethe, in cui faceva di Goethe il capostipite e il profeta dell'« umanesimo » piccolo-borghese del « vero socialismo ». Egli attribuisce a Goethe la filosofia di Feuerbach nella versione annacquata e trivialisata ch'egli stesso ne dà, isolandone il lato debole, riducendola ad antropologismo, separandola dal materialismo e applicandola in modo meccanico e immediato alla società e alla storia.

Engels smaschera con caustica ironia questa falsificazione della storia. Egli dimostra come l'« uomo » di Karl Grün non sia altro che il « tedesco trasfigurato », ossia la trasfigurazione del piccolo-borghese tedesco. Egli applica quindi a Grün quella critica che è divenuta più tardi, nel *Manifesto dei comunisti*, la base della critica dei « veri socialisti ». Dal punto di vista di questa « umanità » Grün svolge una – con rispetto parlando – « critica della società », che egli poi introduce in Goethe. Il punto centrale di questa critica della società è che il mondo non corrisponde alle illusioni di questo « uomo ».

Ma queste illusioni sono proprio quelle del piccolo-borghese (specie del giovane) in vena di fabbricare ideologie, e se la realtà piccolo-borghese non corrisponde ad esse, ciò proviene soltanto dal fatto che sono illusioni... In secondo luogo la polemica dell'Uomo è diretta contro tutto ciò che minaccia il regime del piccolo-borghese tedesco. Tutta la sua polemica contro la rivoluzione è quella di un piccolo-borghese.

Così Grün prende posizione in nome di Goethe contro ogni rivoluzione e asserisce che Goethe avrebbe già realizzato in gioventù e lasciato dietro di sé tutte le idee rivoluzionarie: così egli trasfigura idealisticamente, di nuovo in nome di Goethe, gli staterelli tedeschi, il sistema corporativo ecc.

A questa falsificazione di Goethe Engels contrappone il vero Goethe. Innanzitutto egli distrugge la leggenda

dell'identità dell'«umanesimo» goethiano con quello di Grün, anzi con quello dello stesso Feuerbach.

Goethe le adoperava [le parole «uomo» e «umano»; G. L.] solo nel senso in cui erano adoperate al suo tempo e più tardi anche da Hegel: nel senso in cui il predicato di umano fu particolarmente attribuito ai Greci in opposizione ai barbari pagani e cristiani, assai prima che queste espressioni ricevessero per opera di Feuerbach un misterioso contenuto filosofico. Specialmente in Goethe esse hanno per lo più un significato per niente filosofico, ma carnale.

Ed Engels si fa beffe di Grün perché questi, a proposito di quei passi in cui «Goethe fu veramente grande e geniale», in cui espresse il suo genuino materialismo (per esempio le *Elegie romane*), non sa enunciare altro che banali trivialità, affrettandosi a passare subito oltre. Quanto all'esposizione engelsiana del vero Goethe, dobbiamo in primo luogo attirare l'attenzione sul metodo seguito nella trattazione del problema dell'eredità. L'atteggiamento di Engels verso Goethe è notoriamente improntato alla critica. Ma egli distingue con la massima precisione questa critica da quella angusta e piccolo-borghese dei rimpicciolitori di Goethe, in particolare dalle critiche di Wolfgang Menzel e di Börne, assai efficaci in quel periodo. Di tali critiche egli respinge il carattere triviale, la mancanza di dialettica e di storicismo.

Non rimproveriamo a Goethe, così come fanno Börne e Menzel, di non essere stato liberale, bensì di aver potuto essere talvolta anche un filisteo; non di essere incapace di entusiasmo per la libertà tedesca, ma di aver sacrificato a una ritrosia piccolo-borghese davanti ad ogni grande movimento storico contemporaneo il suo giusto sentimento estetico, che fa capolino qua e là... In generale non gli facciamo rimproveri da un punto di vista moralistico o di partito, ma al più da un punto di vista estetico e storico. Noi non misuriamo Goethe con un metro morale, né politico, né «umano».

La nemesi della storia per i compromessi di Goethe non è dunque la critica piccina di Menzel e di Börne, bensì il fatto che Goethe sia adorato da un piccolo-borghese appiccaticcio come Grün.

La tragicità del genio di Goethe viene dunque concepita da Engels come una vittoria della miseria tedesca sul piú grande dei tedeschi, come prova « che essa non può essere vinta dall'interno. Goethe era troppo universale, troppo attivo, troppo sensuale per cercare la salvezza dalla miseria in un'evasione alla Schiller nell'ideale kantiano; era troppo lucido per non vedere come questa evasione si riducesse in ultima istanza a scambiare la miseria triviale con la miseria entusiastica. Il suo temperamento, le sue forze, tutto il suo orientamento spirituale lo indirizzavano alla vita pratica, e la vita pratica che egli si trovava davanti era miserabile ». Da questo dilemma scaturiscono grandezza e limiti di Goethe. Egli è « ora colossale, ora piccino; ora un genio superbo, ironico, sprezzante; ora un filisteo circospetto, parco, meschino ». Proprio questa spregiudicata critica di Goethe, proprio questo reciso rifiuto di ogni idealizzazione delle sue debolezze e dei suoi compromessi, rese possibile alla dialettica materialistica di Engels di salvare per il futuro ciò che vi è di grande e imperituro in Goethe — la sua eredità.

La rivoluzione del 1848 lasciò naturalmente a Marx e ad Engels scarsa opportunità di occuparsi di questioni letterarie, benché proprio questo periodo abbia fornito la miglior prova pratica dell'esattezza della loro politica letteraria. La rubrica letteraria della « Nuova Gazzetta Renana » segna un apice nella storia della stampa del proletariato rivoluzionario. Ma per analizzarla, e per documentare la parte eminente avuta da Marx ed Engels nella sua elaborazione, occorrerebbe un'indagine particolare, che sarebbe estremamente necessaria ed utile.

Nella « Rivista della Nuova Gazzetta Renana » Marx ed Engels chiamano alla resa dei conti le debolezze e le esitazioni della rivoluzione borghese e analizzano le tendenze reazionarie di molti movimenti borghesi e piccolo-borghesi, tendenze da questi assunte solo durante e in conseguenza della rivoluzione. Marx ed Engels invocano un metodo spregiudicatamente realistico onde giudicare le figure del periodo rivoluzionario. Queste debbono es-

sere descritte « una buona volta con crudi colori rembrandtiani..., in tutta la loro vitalità ».

Le descrizioni sinora avute ci dipingono queste personalità non mai nel loro vero aspetto, ma solo in quello ufficiale, col coturno al piede e l'aureola intorno alla testa. In queste celestiali immagini degne di Raffaello ogni verità della rappresentazione va perduta.

Marx ed Engels esigono dunque dalla letteratura rivoluzionaria lo stesso spregiudicato realismo, la stessa autocritica realistica che essi indicano in questo periodo come compito fondamentale del partito rivoluzionario.

Specialmente la loro critica a Daumer è un proseguimento (e un inasprimento) della lotta contro lo spirito piccolo-borghese tedesco; contro la vile evasione « nello sciocco idillio contadino », contro il culto daumeriano della donna, che è un'idealizzazione della « femminea rassegnazione che gli è propria ». Ma il punto decisivo della loro critica letteraria in quel periodo è la constatazione della grande svolta che la rivoluzione del 1848 ha determinato nello sviluppo dell'ideologia borghese. A proposito di Guizot e di Carlyle, essi mostrano come gli ideologi della borghesia si siano trasformati in imbelli e pietosi apologeti. Il periodo in cui la borghesia esercitava una grande funzione progressiva è finito per sempre. « Davvero, non solo *les rois s'en vont*, ma anche *les capacités de la bourgeoisie s'en vont* ». In Germania questa svolta avviene in modo particolarmente pietoso e miserevole.

Se il tramonto di classi precedenti, come la cavalleria, poté offrir materia a grandi opere d'arte tragica, la piccola borghesia, come le si addice, non perviene ad altro che a impotenti manifestazioni di fanatica malvagità e a una collezione di detti e regole di saggezza alla Sancio Pancia. Il signor Daumer è l'arida continuazione, priva di ogni umorismo, di Hans Sachs. La filosofia tedesca che si torce le mani e piange disperatamente al letto di morte della sua madre adottiva, la piccola borghesia tedesca: ecco il quadro commovente che ci sciorina davanti la religione della nuova età [*La religione della nuova età* è il titolo dello scritto di Daumer].

## III.

Nel periodo posteriore al 1848, lo sviluppo del movimento operaio non pose piú Engels davanti al compito di occuparsi dei problemi della letteratura in modo cosí specializzato, in forma di campagna politica attuale. Possediamo tuttavia, sotto forma di lettere, articoli e osservazioni sparse, un gran numero di testimonianze di Engels su questioni letterarie che mostrano chiaramente come egli abbia proseguito nella linea a noi già nota, come egli abbia continuamente concretato e approfondito lo studio della letteratura. Anche durante la fase piú tarda dello sviluppo del pensiero di Marx ed Engels la letteratura resta un elemento essenziale della loro battaglia ideologica contro gli influssi borghesi sul proletariato, contro l'opportunismo e il settarismo, e in favore dell'incremento della coscienza rivoluzionaria della classe operaia. L'ascesa del capitalismo nei grandi paesi europei, il sorgere della grande industria, l'aumento quantitativo del proletariato e il piú alto livello della sua coscienza di classe innalzano tutte queste questioni a un gradino piú elevato. Sarebbe però erroneo trascurare, al di là dei nuovi problemi imposti alla politica letteraria dal movimento operaio, la continuità con la fase precedente, le questioni comuni a tutto lo sviluppo del movimento operaio rivoluzionario sotto il capitalismo. Tale continuità è chiaramente espressa da Engels in una lettera a Becker:

In un paese di piccoli borghesi qual è la Germania, il partito deve avere anche un'ala piccolo-borghese « colta », che si scuoterà di dosso al momento decisivo. Il socialismo piccolo-borghese data in Germania dal 1844 ed è già criticato nel *Manifesto dei comunisti*. È altrettanto immortale quanto il piccolo borghese tedesco stesso.

Engels rimanda quindi esplicitamente, ciò che è particolarmente importante per il nostro esame della sua attività nel campo della teoria letteraria, a quel periodo che abbiamo appena analizzato.

Si capisce che il problema dell'influsso borghese sulla

coscienza del proletariato non è per nulla un problema esclusivamente tedesco. Engels critica questo influsso in ogni paese proprio in quelle forme particolari che esso assume in seguito alla struttura economica e all'evoluzione storica del paese in questione (per esempio il proudhonismo in Francia). Così egli critica con aspra ironia il crescente imborghesimento degli strati superiori della classe operaia inglese: « Ciò che vi è di più disgustoso qui è la *respectability* borghese che è divenuta carne della carne degli operai ». In questa lotta contro la capitolazione ideologica dei lavoratori di fronte alla borghesia, contro l'adattamento della coscienza proletaria ai limiti di quella borghese, la letteratura ha una parte straordinariamente importante. E la critica letteraria di Engels è sempre orientata nelle grandi linee verso una lotta accanita contro l'imborghesimento dei lavoratori.

È naturale conseguenza dell'evoluzione degli operai e di molti intellettuali diventati rivoluzionari professionali, che resti vivo in loro un rispetto per gli « ultimi risultati » della scienza e dell'arte borghese e che essi non siano capaci di assimilare e utilizzare questa scienza e quest'arte per quanto è necessario ai fini del movimento proletario, pur conservando la spregiudicatezza critica e l'irrispettosità proletaria di fronte all'ideologia della borghesia decadente. (Marx ed Engels criticano specialmente Wilhelm Liebknecht per il suo esagerato rispetto della cultura borghese contemporanea).

Di fronte a queste tendenze Engels mette energicamente in rilievo la fiacchezza, l'esitazione, l'eclettismo della produzione ideologica della borghesia del suo tempo. Il suo apprezzamento della filosofia borghese della seconda metà del secolo è noto dal *Feuerbach*. Ma il suo rispetto per la letteratura borghese non è certo maggiore. Parlando una volta della « insulsaggine, superficialità, mancanza di idee, prolissità e tendenza al plagio » della letteratura economica tedesca, non dimentica di aggiungere che questa letteratura « ha un equivalente soltanto nel romanzo tedesco ». Con uguale disprezzo si esprime nei confronti di Richard Wagner, paragonandolo a Dü-

hring. Insiste energicamente sulla superiorità di Balzac su Zola, e nella lettera a Lassalle sul *Sickingen* dice:

Anche quei due o tre buoni romanzi inglesi che ancora leggo di tanto in tanto, per esempio Thackeray, non hanno mai potuto, ad onta della loro indiscutibile importanza nella storia della letteratura e della cultura, ispirarmi questo interesse [suscitato dal *Sickingen*; G. L.].

Dunque Engels ammonisce sempre i lavoratori a non sopravvalutare la produzione letteraria della borghesia del tempo, anche nei suoi migliori prodotti, conservando di fronte ad essi l'atteggiamento giusto, critico-rivoluzionario.

Questa spregiudicatezza proletaria è naturalmente, prima di tutto, una questione politica: concessioni all'ideologia della borghesia e inchini davanti ad essa possono facilmente condurre al punto in cui gli scrittori tracciano spontaneamente alle azioni del proletariato i limiti fissati dalla borghesia al pensiero e all'azione della classe lavoratrice: cioè passano sotto silenzio l'indignazione rivoluzionaria del proletariato. Engels rimprovera aspramente questo errore al romanzo, peraltro da lui lodato, di Margaret Harkness. Egli le scrive:

Nella *Ragazza di città* la classe operaia appare come una massa passiva che è incapace di aiutarsi da sé e anzi nemmeno tenta di aiutarsi da sé. Tutti i tentativi di uscire dalla mortificante povertà partono dall'esterno, dalle classi superiori... L'eccitazione rivoluzionaria della classe operaia contro gli oppressori e i suoi tentativi (convulsi, semicoscienti o coscienti) di conquistare per sé i diritti dell'uomo, appartengono alla storia e possono aspirare a trovar posto sul terreno del realismo.

Il maggiore ostacolo che impedisce agli scrittori del proletariato di rappresentare in modo rivoluzionario l'ostinata ribellione dei lavoratori è il loro attaccamento ai pregiudizi piccolo-borghesi, la loro scarsa capacità di comprendere che lo stato precapitalistico « idillico » e « patriarcale » non è nulla di desiderabile, ma ha significato anzi la schiavitù senza speranza del proletariato, la formazione di una coscienza servile.

Proprio la grande industria moderna, che ha fatto del lavoratore legato al suolo un proletario completamente privo di proprietà, liberato da tutte le catene acquisite e fuori legge; proprio questa rivoluzione economica è stata quella che ha creato le condizioni necessarie affinché lo sfruttamento della classe lavoratrice nella sua ultima forma, la produzione capitalistica, possa essere rovesciato.

Chi, come Proudhon, aspira a una restaurazione di tali condizioni, non capisce « che ridurrebbe così gli attuali operai ad anime di schiavi, altrettanto corte, striscianti e sornione quanto i loro bisnonni ». Engels si batte dunque sia contro l'esaltazione romantica di un miserabile passato, sia contro la mitologia del progresso, per cui il capitalismo avrebbe apportato un miglioramento della situazione materiale della classe lavoratrice. In base a questa giusta definizione della situazione dei lavoratori nel capitalismo, Engels esige dalla letteratura proletaria che essa esprima l'ostinata ribellione, la spregiudicatezza rivoluzionaria del proletario fuorilegge.

Engels non si stanca mai di indicare nel passato e nel presente esempi positivi e negativi di tale letteratura rivoluzionaria. Sottolinea sempre di nuovo i grandi meriti di Fourier, che considera uno dei piú grandi satirici di tutti i tempi, perché ha dato un'analisi spettrale della società borghese in ogni suo aspetto. Per esempio, Engels traduce l'antico canto rivoluzionario dei contadini danesi che racconta di Sire Tidmann, il quale, in tempi feudali, voleva aggravare l'oppressione dei contadini, finché essi lo uccisero. L'ultima strofa di questa bella poesia dice:

Da liegt Herr Tidmann, von ihm rinnt das Blut,  
Doch frei geht der Pflug im schwarzen Grund,  
Frei gehen die Schweine im Mastungswald,  
Das loben alle Süderleut<sup>1</sup>.

Ma questa esigenza della spregiudicatezza proletaria di fronte alle istituzioni e alle ideologie borghesi non si li-

<sup>1</sup> [« Qui giace Sir Tidmann e il sangue suo scorre, | ma libero va l'aratro nel nero suolo, | liberi vanno i porci nel bosco, | e tutta ne gode la gente dei Süder » (N. d. T.)].



mita, in Engels, ai problemi della politica in senso stretto. Proprio a proposito di Fourier, Engels rileva con quanta profondità, esattezza, libertà e spirito satirico egli abbia criticato la vita matrimoniale e amorosa della borghesia. E parlando di Georg Weerth egli insiste con grande energia proprio sulla questione sessuale, criticando la *respectability* idealista e piccolo-borghese degli scrittori tedeschi.

Ciò in cui Weerth fu maestro, in cui superò Heine (perché era più sano e genuino di lui) ed è superato in lingua tedesca solo da Goethe, è l'espressione della sensualità e del godimento carnale naturali e schietti... Né posso far a meno di osservare che anche per i socialisti tedeschi deve venire il momento di scuotersi apertamente di dosso quest'ultimo pregiudizio dei filistei tedeschi, l'affettata pudicizia moralistica piccolo-borghese, che del resto serve soltanto da paravento alla pornografia clandestina. Quando si leggono, per esempio, le poesie di Freiligrath, si dovrebbe realmente credere che gli uomini non abbiano organi sessuali di sorta... È tempo ormai che almeno gli operai tedeschi si abituino a parlare di cose che essi stessi fanno ogni giorno o ogni notte, di cose naturali, indispensabili ed estremamente sollazzevoli, con la stessa spregiudicatezza dei popoli latini, di Omero e di Platone, di Orazio e Giovenale, del Vecchio Testamento e della « Nuova Gazzetta Renana ».

Così, leggendo i resoconti del congresso di Gotha della socialdemocrazia tedesca (1896), dove si trovano concezioni moralistiche piccolo-borghesi per cui il criterio della letteratura consiste nella possibilità di darla impunemente in mano ai bambini, o vedendo come perfino Wilhelm Liebknecht idealizzi il realismo del vecchio Omero nella rappresentazione della vita sessuale, s'intende quanto fosse necessaria questa lotta di Engels e quanto poco egli sia stato compreso, anche su questo punto, dai capi della seconda Internazionale.

Naturalmente, il richiamo alla questione sessuale è soltanto uno dei molti momenti che Engels invoca onde estendere la spregiudicatezza proletaria a tutti i campi della vita. Nella lettera a Paul Ernst egli si fa beffe, per esempio, del modo borghesemente solenne in cui i social-

democratici tedeschi esercitavano la polemica. Dando consigli a Paul Ernst per la sua polemica con Hermann Bahr, scrive:

Per ritornare del resto al predetto montone, cioè al signor Bahr, io mi stupisco che la gente in Germania si prenda così terribilmente sul serio. Sembra che lo spirito e l'umorismo siano in Germania piú proibiti che mai, e che la noiosità sia un dovere civico.

Ma dietro tutti questi moniti e consigli di Engels si cela sempre la preoccupazione politica per l'imborghesimento della coscienza dei lavoratori, la speranza in una sana coscienza di classe che la faccia finita con questi influssi borghesi e piccolo-borghesi. La migliore illustrazione di questo intento è data forse dalla lettera di Engels a Bebel dopo le vittoriose elezioni di Amburgo al tempo della legge contro i socialisti (1883). Engels scrive:

I nostri si comportano in modo piú che esemplare. Tanta tenacia, resistenza, elasticità, prontezza nel ribattere, tanto umorismo e certezza di vittoria nella lotta con le piccole e le grandi miserie della Germania contemporanea, sono fenomeni inauditi nella storia tedesca moderna. Fenomeni che splendidamente risaltano di fronte alla corruzione, alla fiacchezza e alla generale depravazione di tutte le altre classi della società tedesca. A mano a mano che queste dimostrano la loro incapacità di esercitare l'egemonia, emerge luminosamente la missione egemonica del proletariato tedesco, la sua capacità di gettare all'aria tutta la vecchia porcheria.

L'influsso borghese sulla coscienza dei lavoratori e sui loro ideologi si manifesta, dal punto di vista metodologico, anzitutto nel prevalere di un particolarismo nazionale, nell'immeschinimento filisteo del materialismo dialettico e nella deformazione del materialismo storico in « economismo », sociologia volgare. Engels non si stanca mai di rimandare, anche nelle sue note di critica letteraria, al punto di vista dell'internazionalismo, sforzandosi di trasmettere da un movimento operaio all'altro le esperienze internazionali anche nel campo della letteratura. E ciò non solo nel senso di una semplice presa di conoscenza del materiale internazionale, ma col principale in-

tento di correggere gli errori e le debolezze, storicamente condizionati, di un movimento operaio nazionale, mediante la conoscenza della piú ampia soluzione che gli stessi problemi hanno avuto in un altro paese, indicando continuamente il vasto orizzonte internazionale. Da questo punto di vista Engels critica perfino un'opera importante di teoria letteraria come la *Leggenda di Lessing* di Mehring.

Studiando la storia tedesca, che costituisce certamente un'unica, continua miseria, ho sempre trovato che il giusto criterio di misura è dato soltanto dal confronto con le corrispondenti epoche della storia francese, perché là succede esattamente il contrario che da noi.

E dopo aver menzionato in concreto una serie di tali contrasti, Engels trae la conclusione seguente:

Per un tedesco questo è un confronto umiliante in sommo grado, ma proprio perciò tanto istruttivo, e da quando i nostri operai hanno posto la Germania in prima linea nel movimento storico, possiamo ingoiare un po' piú facilmente l'onta del passato.

Con la stessa risolutezza con cui sottolinea qui il punto di vista internazionale, Engels combatte in tutto il suo ultimo periodo contro l'irrigidimento e l'appiattimento del metodo dialettico. Lenin ha constatato con grande acume storico che, nel periodo dell'attività di Marx ed Engels, il problema principale era quello dell'« elaborazione della filosofia del materialismo verso l'alto ». « Perciò Marx ed Engels nelle loro opere sottolinearono il materialismo *dialettico* piú che il *materialismo* dialettico, insisterono piú sul materialismo *storico* che sul *materialismo* storico ». Nel suo ultimo periodo Engels deve sempre di nuovo constatare con sdegno che i piú recenti teorici in seno o in margine al movimento operaio volgarizzano il materialismo sino alla caricatura. A questo proposito egli scrive a Konrad Schmidt:

In generale la parola « materialista » serve in Germania a molti recenti scrittori come una semplice etichetta che si appiccica a tutto e ad ogni cosa senza altro studio, cioè si attac-

ca questa etichetta e poi si crede di aver sbrigato la faccenda. La nostra concezione della storia è invece anzitutto un avviamento allo studio, non una leva per fabbricare costruzioni di tipo hegeliano. La storia intera deve essere ristudiata...

In un'altra lettera a Konrad Schmidt dice:

E nella teoria c'è ancora tanto da fare, specialmente nel campo della storia economica e dei suoi rapporti con la storia politica, giuridica, religiosa, letteraria e con la storia della civiltà in generale: campi in cui soltanto una chiara prospettiva teoretica è in grado di indicare la via nel labirinto dei fatti.

Engels non si stanca mai di spiegare ai giovani socialisti il significato dell'ineguaglianza di sviluppo, dell'uso non schematico e dialettico del rapporto tra struttura e superstruttura, il rapporto dialettico tra forma e contenuto. È sintomatico per le condizioni ideologiche della seconda Internazionale che queste lettere – pubblicate già con questa intenzione da Bernstein – siano state spesso interpretate come una « revisione » del marxismo rigoroso da parte del vecchio Engels. Poiché le correnti predominanti nella seconda Internazionale conoscevano solo questi due estremi (resi borghesemente piatti e banali): revisione idealistica, « raffinamento » del marxismo, oppure derivazione grossolanamente meccanica, volgare, diretta e non dialettica dei fenomeni ideologici e della letteratura dai fatti economici semplificati in forma popolare. Preoccupato di salvaguardare la tradizione dialettica nel movimento operaio, Engels rinvia sempre i giovani teorici allo studio di Hegel. A Schmidt dà istruzioni particolareggiate sul modo in cui leggere Hegel. In tali istruzioni viene a parlare anche dell'*Estetica* hegeliana: « Come ricreazione Le posso raccomandare l'*Estetica*. Quando vi si sarà addentrato un po', avrà di che restare stupito ».

Un ampio e splendido esempio metodologico di come si debbano e come non si debbano trattare i fenomeni letterari, è dato da Engels nella nota lettera a Paul Ernst intorno ad Ibsen e alla letteratura norvegese. Ernst, giusta la volgare « sociologia » metafisica del tempo, tratta la

piccola borghesia norvegese secondo lo schema di quella tedesca e trae da questa « ricerca sociologica » conseguenze altrettanto schematiche. Nella lettera ad Ernst Engels analizza assai diffusamente le condizioni particolari di sviluppo della classe borghese in Norvegia e indica in concreto le cause per cui in Norvegia, in un'epoca in cui in Germania la letteratura ha già perduto ogni fisionomia autonoma, abbia potuto sorgere una letteratura piena di vigore nonostante tutti i suoi difetti.

E quali che possano essere i difetti, per esempio, dei drammi ibseniani, essi ci rispecchiano un mondo certo piccolo e medio-borghese, ma enormemente diverso dal tedesco: un mondo in cui la gente ha ancora carattere e iniziativa e agisce in modo autonomo, per quanto spesso stravagante secondo concetti stranieri. Queste cose io preferisco conoscerle a fondo prima di pronunciare un giudizio.

#### IV.

A partire da queste posizioni politiche, ideologiche e metodologiche, Engels solleva sempre di nuovo la questione dell'eredità. Essa è in lui strettamente connessa alla missione storica universale del proletariato: la missione di distruggere il triste mondo capitalistico per creare una nuova società, pegno di un grandioso sviluppo culturale. L'esigenza da noi precedentemente analizzata della spregiudicatezza di fronte al mondo borghese è dunque per Engels strettamente connessa alla missione storica del proletariato. Il quale deve essere il creatore rivoluzionario di un nuovo mondo, e non una piccola opposizione riformistica in seno al capitalismo in decadenza, come volevano molti capi della socialdemocrazia già ai tempi di Engels. Il continuo richiamo alla vera, grande eredità del passato è al contempo un appello al proletariato, un monito e un richiamo ai grandi compiti che lo attendono. Engels mette sempre in rilievo il fatto che il ripudio della grande eredità storica (come lo scherno per i Greci, gli utopisti ecc. in Dühring) si accompagna sempre a un ridicolo attaccamento a insignificanti ed eclet-

tiche correnti di moda. Proprio perché la borghesia si allontana sempre più, nell'ideologia, dalle grandi tradizioni dell'umanità, e perché il proletariato non può tirar fuori dal nulla, per magia, né la sua pugnace ideologia, né, più tardi, il suo nuovo ordine sociale e l'ideologia corrispondente, è compito indispensabile del movimento operaio rivoluzionario riallacciarsi ai punti culminanti dell'evoluzione umana, ma solo a questi e non alle piccole celebrità del giorno.

La battaglia per l'eredità si svolge in Engels, come abbiamo già visto a proposito di Goethe, senza alcuna idealizzazione del passato. La sua lotta simultanea contro la mitologia del progresso da una parte e contro l'idoleggiamento romantico del passato dall'altra ha un'importanza metodologica fondamentale proprio in questa questione. Il materialista dialettico deve riconoscere chiaramente il nesso di ogni grande fenomeno letterario del passato con la base economica e classista da cui è sorto: per esempio, non c'è letteratura greca senza schiavitù. Ma il problema sarebbe trattato in modo non dialettico, piatto e angusto, se si limitasse l'indagine della letteratura e dell'arte antica all'accertamento della base sociale di ogni fenomeno letterario preso in oggetto. E significherebbe del pari disconoscere in modo adialettico l'ineguaglianza di sviluppo, se si volesse dedurre direttamente dall'analisi sociale gli aspetti « buoni » (progressivi) e « cattivi » (reazionari) delle singole opere e dei singoli scrittori. L'indagine delle grandi figure della letteratura del passato è assai più complicata, anzitutto perché — ciò che i sociologi volgari dimenticano o applicano in modo piatto e meccanico — la letteratura è un rispecchiamento della realtà oggettiva. Proprio su questo fatto poggia l'immortale potenza creatrice dei grandi realisti del passato. Con l'esempio di Balzac Engels mostra nel modo più convincente questo processo dialettico, complicato eppure evidente, che dà origine al grande realismo.

Egli scrive:

Il fatto che Balzac sia stato costretto ad agire contro le sue proprie simpatie di classe e contro i propri pregiudizi

politici; che egli abbia capito l'inevitabilità della fine dei suoi cari aristocratici e li abbia rappresentati come uomini che non meritavano un destino migliore; che egli abbia scorto i veri uomini dell'avvenire là dove soltanto si potevano trovare in quel tempo, questo io lo considero come la più grande vittoria del realismo, come uno dei tratti più grandiosi del vecchio Balzac.

Per Engels non si tratta quindi dei « buoni » e dei « cattivi » aspetti di Balzac, non soltanto della deduzione « sociologica » delle origini della sua attività di scrittore, bensì di salvare l'imperitura grandezza del suo realismo e di opporsi ad ogni abuso che si cerchi di fare dei suoi tratti reazionari.

La lotta per l'eredità è dunque, in Engels, la grande contrapposizione dei giganti del passato ai nani dell'attuale periodo di sviluppo della borghesia. Proprio qui appare nel modo più evidente il nesso con la missione storica del proletariato. Nell'*Anti-Dühring* Engels scrive:

E non solo gli operai, ma altresì le classi che li sfruttano direttamente o indirettamente, vengono asservite, mediante la divisione del lavoro, allo strumento della loro attività: l'arido borghese al suo proprio capitale e alla sua smania di profitto; il giurista alle sue rappresentazioni giuridiche fossilizzate, che lo dominano come una potenza autonoma; i ceti colti in generale alle multiformi meschinità e unilateralità locali, alla loro propria miopia fisica e spirituale, alla mutilazione prodotta da un'educazione indirizzata a una specialità e al fatto di essere incatenati per tutta la vita a questa specialità anche quando questa specialità è il puro far niente.

A questi nani degenerati dell'epoca capitalistica contemporanea Engels contrappone le gigantesche figure del Rinascimento.

Fu la più grande rivoluzione progressiva che l'umanità avesse avuto fino allora; un'epoca che di giganti aveva bisogno e giganti produceva: giganti per forza di pensiero, passione e carattere, per universalità e dottrina. Gli uomini che fondarono il moderno dominio della borghesia furono tutto fuorché borghesemente limitati... Gli eroi di quel tempo non erano infatti ancora asserviti alla divisione del lavoro, di cui avvertiamo tanto spesso nei loro successori l'azione mortifi-

cante, che rende unilaterali. Ma ciò che particolarmente li distingue è che quasi tutti vivono e operano in mezzo ai movimenti del tempo, alla lotta pratica, prendendo partito e partecipando alle contese, chi con la parola e gli scritti, chi con la spada, e parecchi con entrambi. Donde quella pienezza e forza di carattere che ne fa degli uomini interi. Gli eruditi da tavolino sono eccezioni: o gente di secondo e terzo ordine, oppure prudenti filistei che non vogliono scottarsi le dita.

Possiamo apprezzare al suo giusto merito questa contrapposizione, basata sulle diverse ripercussioni proprie dello sviluppo della divisione sociale del lavoro, solo ricordando quanto poco sia stata compresa nel periodo della seconda Internazionale e si ritrovi nella letteratura di quel periodo la grande prospettiva della rivoluzione socialista: la soppressione della divisione sociale del lavoro e la formazione dell'uomo universale. Così il proudhonista tedesco Mühlberger, contro cui Engels scrisse la *Questione delle abitazioni*, riteneva che l'eliminazione della divisione del lavoro tra città e campagna fosse una pura utopia. E questa opinione non era affatto isolata nella II Internazionale, anche se non veniva sempre espressa così ingenuamente e apertamente. Le polemiche tra Lenin e Kautsky intorno alla democrazia mostrano con estrema chiarezza come il tradimento opportunistico dei teorici della II Internazionale avesse come base « teorica » un'adesione completamente acritica alle concezioni della borghesia. La concezione engelsiana dell'eredità non si limita dunque a indicare i punti cui occorre riallacciarsi per creare una grande letteratura proletaria, ma significa al contempo una critica spietata della società capitalistica contemporanea, una liberazione dalle barriere della sua meschinità, una dimostrazione tangibile del carattere storicamente transitorio di questo periodo.

In Engels la lotta per l'eredità è indissolubilmente collegata alla lotta per il grande realismo in letteratura. Engels combatte implacabilmente contro ogni concezione idealistica nella letteratura e nella teoria letteraria, come risulta nel modo più evidente dalla sua critica al



*Sickingen* di Lassalle. Ma questa lotta non è separabile da quella contro la piccineria del cosiddetto realismo del periodo della decadenza borghese. Dopo aver aspramente criticato la caratterizzazione idealistica dei personaggi di Lassalle, egli scrive:

A buon diritto Lei si oppone alla cattiva individualizzazione oggi in auge, che si riduce a raffinate pedanterie ed è un carattere essenziale di una letteratura da epigoni che non approda a un bel nulla.

Tale critica, che suona condanna al sedicente realismo della borghesia decadente e al suo influsso sulla letteratura proletaria, non ha perso nulla neanche oggi della sua attualità.

Il vero realismo non prende le mosse dalle piccole qualità accidentali degli uomini. Quando Lassalle ha fatto il tentativo di configurare i suoi caratteri a partire dalle grandi lotte storiche del periodo da lui trattato, Engels si è dichiarato d'accordo con lui.

Il suo *Sickingen* è proprio sulla strada giusta: i protagonisti dell'azione sono rappresentanti di classi e di tendenze determinate, quindi di determinate idee del loro tempo, e non trovano i motivi che li inducono ad agire in meschine brame individuali, bensì appunto nella corrente storica da cui sono portati.

Ciò che Engels biasima in Lassalle è l'isolamento idealistico del carattere tipico, il suo distacco dall'elemento individuale e accidentale, nonché lo stile rettorico che necessariamente ne consegue e che ricorda Schiller.

Ma il passo in avanti che sarebbe ancora da fare è quello di cercare che questi motivi emergano in primo piano in modo vivo, attivo, direi quasi naturale, attraverso il decorso dell'azione stessa; e che invece il dibattito in forma di argomentazioni... diventi sempre più superfluo.

Nella lettera a Minna Kautsky Engels esprime questa esigenza altrettanto nettamente, anche se in forma non polemica: « Ognuno è un tipo, ma è al contempo anche un individuo determinato, un "costui", come si espri-

meva il vecchio Hegel, e così deve essere ». E nella lettera a M. Harkness egli concreta questa esigenza in una definizione generale del realismo: « A mio parere s'intende per realismo, accanto alla verità dei particolari, la fedele riproduzione di caratteri tipici in situazioni tipiche ».

Questa grandiosa concezione del realismo, fondata storicamente e dialetticamente, costituisce al tempo stesso un'adeguata formulazione del fatto che l'arte rispecchia la realtà oggettiva e quindi pretende di avere essa stessa valore di verità oggettiva. Di qui risulta naturalmente che Shakespeare è, per Engels, il massimo, ineguagliato modello di letteratura realistica. Shakespeare costituisce per Engels il grande contrasto sia al gonfiamento idealistico della letteratura che al realismo meschino dell'era capitalistica. Egli unisce in sé il richiamo ai grandi, duraturi, tipici motivi dell'umano operare e la massima concretezza individuale di questo operare stesso. Tale concretezza è possibile solo attraverso la configurazione della particolare qualità individuale dell'azione. Engels scrive a questo proposito a Lassalle: « Invece a me sembra che una persona non viene caratterizzata unicamente da *ciò che fa*, ma da *come lo fa* ». E biasima l'idealista Lassalle per aver trascurato questa modalità individuale, ciò che determina l'uniformità dei suoi personaggi. Elogia invece M. Harkness perché dal suo racconto « per la prima volta, forse, si apprenderà *come mai* [corsivo mio; G. L.] l'Esercito della Salvezza abbia tanto seguito nelle masse popolari ». Anche qui la critica di Engels e il suo richiamo a Shakespeare non hanno per nulla perduto la loro attualità. La vera sintesi dell'individuale e del tipico e l'elaborazione concreta della modalità delle azioni, dei pensieri e dei sentimenti delle singole figure continuano ad essere uno dei punti più deboli della nostra letteratura.

Il richiamo a Shakespeare contiene in Engels al tempo stesso — il che è assai significativo — il monito di rappresentare sempre la totalità concreta della società nel suo divenire, e una protesta contro l'aristocratico isolamento della letteratura borghese di fronte agli elemen-

ti « non ufficiali » (plebei) della società. Così egli scrive a Lassalle, rimproverandolo di aver trascurato il movimento contadino:

Secondo la mia concezione del dramma... il ricorso alle sfere plebee della società di quel tempo, così mirabilmente variopinte, avrebbe tuttavia fornito un materiale ben altrimenti adatto a ravvivare il dramma e uno sfondo di valore inestimabile per il movimento nazionale della nobiltà che si svolge sulla scena in primo piano, e che proprio così sarebbe stato messo in giusta luce.

Il realismo veramente grande, che attinge la sua forza dalla profonda conoscenza delle trasformazioni storiche della società, può ottenere questo solo a patto di abbracciare realmente tutti gli strati sociali, di infrangere la concezione « ufficiale » della storia e della società e di accogliere nel vivo processo creativo quei ceti e quelle correnti sociali che operano la vera trasformazione della società, la vera formazione di nuovi tipi umani. Calandosi in queste profondità e riportandole, con la sua opera, alla luce, il grande realista adempie la missione veramente originale e creatrice della letteratura. Tale penetrazione dello scrittore nelle profondità della motivazione sociale ed umana, tale rottura con la motivazione superficiale e apparente degli eventi — propria sia degli ambienti « ufficiali » che delle impressioni immediate delle masse stesse —, costituisce per Engels il necessario presupposto di una durevole efficacia delle opere d'arte. Solo la profondità con cui vengono riflesse le vere forze motrici dello sviluppo sociale degli uomini può fondare il grande realismo letterario. Con questa critica Engels non analizza a fondo soltanto la letteratura borghese classica e contemporanea, ma altresì la letteratura rivoluzionaria del proletariato e delle classi rivoluzionarie che lo hanno preceduto. Anche qui la sua critica è di una severità incorruttibile. Egli scrive a Schlüter a proposito della poesia rivoluzionaria del passato:

In generale la poesia delle rivoluzioni passate (sempre eccezion fatta per la *Marsigliese*) ha raramente un effetto rivoluzionario in tempi posteriori, poiché, per agire sulle masse,

deve riflettere anche i pregiudizi delle masse di quel tempo. Di qui le sciocchezze religiose che si trovano perfino tra i Cartisti.

Da questo punto di vista Engels può dire di Balzac che ha imparato da lui, perfino in particolari di economia, « più che dai libri di tutti gli storici, economisti e statistici professionali di quel periodo messi insieme ». Anche qui il monito di Engels è assai attuale. Mentre gli scrittori dell'epoca imperialistica, che vanno alteri del loro culto per i fatti, non fanno altro che ripetere dati già resi noti dalle statistiche, i grandi realisti del passato rivelano fatti e rapporti situati ben al di là dell'orizzonte dei normali economisti e studiosi di statistica. Si può comprendere storicamente questa letteratura di fatti come opposizione all'angusto estetismo e formalismo della letteratura borghese decadente, ma gli scrittori proletari incorrono in un grottesco equivoco quando cercano qui, invece che nella via del grande realismo indicata da Engels, i mezzi per rivelare e rappresentare la realtà.

In occasione delle considerazioni di Engels sul Rinascimento abbiamo potuto vedere quanto sia importante, secondo il materialismo dialettico, l'intimo congiungimento di teoria e prassi come presupposto di ogni rispecchiamento profondo e significativo della realtà oggettiva nella coscienza umana, e quindi anche dell'arte e della letteratura. Il distacco degli scrittori borghesi dalla prassi della loro propria classe, la degradazione di questa prassi, la fossilizzazione e l'isolamento della letteratura in seguito alla divisione capitalistica del lavoro e il sorgere dei letterati capitalistici, danno origine da un lato alla corrente dell'*art pour l'art* e dall'altro alla letteratura a tesi (in senso borghese). La teoria letteraria della II Internazionale non riesce a sfuggire a questo falso dilemma della borghesia decadente, e l'incapacità di risolvere in maniera marxisticamente esatta la questione dell'unione di teoria e prassi nel campo letterario si protrae al di là degli inizi della letteratura rivoluzionario-proletaria fino al nostro movimento letterario attuale. Anche in tale questione Engels si è recisamente opposto

ad entrambe le false tendenze dell'evoluzione letteraria borghese, di fronte alle quali ha svolto il *tertium datur* della soluzione materialistico-dialettica. Marx ed Engels nutrivano un così profondo disprezzo per il formalismo decadente dell'arte per l'arte, che Marx ha addirittura lodato i cattivi versi del *Sickingen* lassalliano in opposizione alla leccata « perfezione » degli epigoni. Per lo sviluppo della giusta concezione marxista della letteratura era tuttavia più urgente la lotta contro il superficiale concetto borghese della « tesi ». Nella sua definitiva resa dei conti con la « Giovane Germania », Engels scrive intorno a questo argomento:

Divenne sempre più abituale, in particolare ai letterati di rango subalterno, compensare la mancanza di capacità letterarie con allusioni politiche, con cui si era certi di far colpo. Poesie, romanzi, recensioni, drammi, ogni prodotto letterario ridondò di « tesi », come si diceva, cioè di più o meno timide manifestazioni di uno spirito ostile al governo.

Naturalmente anche Engels esige da ogni letteratura realistica veramente significativa una presa di posizione, una tesi. Ma questa tesi non è qualcosa di puramente soggettivo, arbitrariamente introdotto dall'esterno nella materia e nella forma della composizione, ma deve sorgere naturalmente e organicamente dal contenuto della composizione stessa. Nella lettera a Minna Kautsky Engels approva senz'altro la tesi in questo senso.

Ma penso che la tesi debba scaturire dalla situazione e dall'azione stessa, senza che vi si insista sopra in modo esplicito, e il poeta non è obbligato a mettere in mano al lettore la soluzione storica avvenire dei conflitti da lui descritti.

La « tesi » qui approvata da Engels è dunque identica a quell'« elemento di partito », che, secondo Lenin, il materialismo implica in sé. Essa è la grande tendenza sociale di sviluppo insita nel soggetto svolto nell'opera, in intima connessione con la prassi sociale, con la posizione combattiva dell'autore verso queste grandi lotte storico-sociali. Essa non è dunque mai qualcosa di puramente soggettivo, non è una « professione di fede » dell'autore,

non una soluzione utopistica dei conflitti sociali da lui stesso tracciata. Essa non fa che estrarre il piú profondo contenuto, la piú intima verità oggettiva di quell'aspetto della vita che fornisce l'argomento, e non deve mai essere un'aggiunta soggettiva piú o meno indipendente dall'argomento stesso. Anche qui Engels contrappone alla meschinità della poesia capitalistica a tesi la grande poesia a tesi di epoche passate; anche tale questione è dunque, per Engels, indissolubilmente collegata alla questione dell'eredità. Egli scrive a Minna Kautsky:

Non sono affatto un avversario della poesia a tesi in quanto tale. Il padre della tragedia, Eschilo, e il padre della commedia, Aristofane, furono ambedue poeti fortemente a tesi; lo stesso vale per Dante e Cervantes, e il maggior merito di *Amore e raggio* di Schiller è di essere il primo dramma politico tedesco a tesi. I Russi e i Norvegesi moderni, che forniscono eccellenti romanzi, sono tutti scrittori a tesi.

Anche qui, dunque, Engels difende la grande linea storica del realismo contro il miscuglio eclettico di puro empirismo e vuoto soggettivismo imperante nella letteratura contemporanea.

Engels ripudia anche in letteratura, cosí come in ogni altro campo, ogni utopismo, ogni anticipazione utopistica di uno sviluppo avvenire. Da buon materialista dialettico egli si concentra sull'indagine delle tendenze reali dell'evoluzione sociale, sulla definizione puntuale e concreta della prassi proletaria nei confronti di tali tendenze evolutive. Proprio mediante questa applicazione del materialismo dialettico ai problemi della letteratura, egli ha scoperto ed elaborato, insieme a Marx, quella linea di sviluppo della letteratura proletaria che i loro grandi allievi, Lenin e Stalin, hanno continuato, difeso contro ogni deformazione opportunistica, ulteriormente sviluppato e concretato. La lotta di Engels per un grande realismo, arricchita dall'opera teorica di Lenin, viene ulteriormente sviluppata e concretata – nel periodo in cui il proletariato ha già vinto, nel periodo della costruzione socialista – dalla parola d'ordine staliniana del « realismo socialista ». E quando noi lottiamo sul fronte della

letteratura per la realizzazione della parola d'ordine lanciata da Stalin al XVII Congresso del Partito comunista (bolscevico) dell'URSS per la liquidazione dei residui del capitalismo nella coscienza degli uomini, dobbiamo sempre ricordarci della funzione decisiva che l'attività di Engels nel campo della teoria e della critica letteraria ha avuto e ha ancora oggi nell'elaborazione dei fondamenti teorici di questa linea d'azione.

La necessità di rendere veramente concreti i problemi del realismo diventa sempre più un imperativo del giorno. La chiarezza sempre crescente con cui, nell'Unione Sovietica, la vita si fa socialista, fino alle radici più profonde della personalità, e la rapidità con cui sorge davanti a noi un uomo nuovo, non solo esigono il massimo grado di realismo nell'arte, ma rivelano altresì l'inettitudine del realismo « moderno », volgare e superficiale, a configurare adeguatamente questi problemi. E il bisogno di superare ideologicamente le forme e i metodi della creazione letteraria che sono sorti nel periodo imperialistico o sono stati trasformati secondo lo spirito del tempo, diventa un fenomeno internazionale, e investe appunto i migliori scrittori contemporanei. Heinrich Mann formula questa aspirazione con la netta franchezza che gli è consueta e che costituisce un suo titolo di gloria:

La letteratura, che lo voglia o no, è in procinto di diventare completamente socialista. Perché? Perché al di fuori del mondo socialista non può più sussistere alcuna letteratura. La letteratura va indiscutibilmente verso i lavoratori, perché tra di essi l'umanità è stimata, la cultura è difesa.

Il congresso degli scrittori tenuto a Parigi rivela questo orientamento verso il socialismo proprio nei migliori e più profondi rappresentanti della letteratura attuale. Questo orientamento non è oggi più l'idea astratta e confusa degli espressionisti del 1918. Non si tratta più di un vuoto entusiasmo declamatorio o di simpatia per il socialismo, né quindi di un astratto ripudio di uno « spirito borghese » astrattamente concepito e staccato dai fatti economici. Alla maggior concretezza che il socialismo

acquista agli occhi di questi scrittori si affianca una maggior precisione nella critica che essi esercitano sul capitalismo decadente, sulla sua cultura e letteratura. Questa grande svolta rafforza le tendenze realistiche, ma rafforza al tempo stesso la critica al realismo dell'epoca imperialistica. Si evoca sempre piú di frequente l'antica grande eredità del realismo, con la chiara sensazione che il naturalismo puramente fotografico (non importa se basato sul « montaggio » o sulla psicologia) non basta piú per esprimere adeguatamente i grandi problemi del tempo. Si proclama l'esigenza di un realismo che sia degno di questa tradizione.

L'orientamento politico-sociale dei maggiori scrittori della nostra epoca determina necessariamente una critica in profondità dei metodi contemporanei della creazione artistica, e incide a fondo sui piú intimi problemi formali della letteratura.

La letteratura tende cosí spontaneamente a raggiungere, nei confronti del realismo, il livello d'impostazione problematica attinto a suo tempo da Marx ed Engels, allora a malapena compresi. Se vogliamo che i nuovi problemi che oggi emergono vengano risolti in modo giusto e profondo, le idee di Marx ed Engels dovranno di nuovo servire da bussola nel campo della teoria. Se ci accingiamo a risolvere una qualsiasi questione concreta appartenente a questo complesso di problemi, sempre ci imbattiamo nella fondamentale opera di Friedrich Engels nel campo della teoria e della critica letteraria. Quest'opera non deve quindi essere per noi un'eredità inutilizzata, bensí un'eredità operante nel presente, un'arma efficace nella realizzazione dei nostri compiti attuali, di importanza mondiale, nel campo della letteratura: nell'elaborazione del realismo socialista, i cui problemi si identificano oggi in misura sempre crescente coi problemi centrali della letteratura di tutto il mondo.

(1935).



## MARX E IL PROBLEMA DELLA DECADENZA IDEOLOGICA

« Les personnes faibles ne peuvent être sincères ».

LA ROCHEFOUCAULD

Marx aveva tredici anni quando morì Hegel, quattordici quando morì Goethe. Gli anni decisivi della sua giovinezza cadono nel periodo tra la rivoluzione di luglio e quella di febbraio. Il periodo della sua prima grande attività politica e pubblicistica è il periodo della preparazione della rivoluzione del 1848 e della direzione ideologica dell'ala proletaria della democrazia rivoluzionaria.

Una delle questioni fondamentali della preparazione ideologica della Germania alla rivoluzione del 1848 è la presa di posizione di fronte alla dissoluzione dell'hegelismo. Questo processo di dissoluzione segna la fine dell'ultima grande filosofia della società borghese.

Esso diviene al contempo un importante fattore della formazione del materialismo dialettico. Ma l'elaborazione della nuova scienza del materialismo storico comporta anche l'esame critico della nascita e della decomposizione dell'economia classica, cioè della massima e più tipica scienza nuova della società borghese. Come storico e critico dell'economia classica, Marx ha scoperto e scritto per la prima volta la storia di questa decomposizione. La caratterizzazione riassuntiva che ne dà Marx (per quanto concerne il periodo 1820-30) diviene al contempo un'esposizione e una critica succosa e multilaterale della decadenza ideologica della borghesia. Tale decadenza si inizia allorché la borghesia si impadronisce del potere politico e la lotta di classe tra borghesia e proletariato si sposta al centro della scena storica. Questa lotta di clas-

se, dice Marx, « suonò la campana a morto per la scienza economica borghese. Ora non si tratta più di sapere se questo o quel teorema è vero, ma se è utile o dannoso al capitale, comodo o scomodo, contrario ai regolamenti di polizia o no. Al posto della ricerca disinteressata subentrò l'attività di spadaccini assoldati; al posto della spregiudicata indagine scientifica, la cattiva coscienza e la premeditazione dell'apologetica ».

Questa critica è stata preceduta nel tempo non soltanto da quella degli epigoni hegeliani degli anni dopo il 1840, ma soprattutto dalla grandiosa e vasta critica della decadenza politica dei partiti borghesi nella rivoluzione del 1848. In Germania, i partiti borghesi hanno tradito a favore dei Hohenzollern i grandi interessi, legati al popolo, della rivoluzione democratico-borghese; in Francia, hanno tradito gli interessi della democrazia a favore di Bonaparte.

A questa critica segue, subito dopo la sconfitta della rivoluzione, la critica delle ripercussioni di tale tradimento sulla scienza della società. Marx conclude il suo giudizio su Guizot con le parole: « Les capacités de la bourgeoisie s'en vont »; e nel *Diciotto Brumaio* motiva questo giudizio con la frase epigrammatica:

La borghesia si rendeva giustamente conto che tutte le armi che aveva foggiate contro il feudalesimo rivolgevano la loro punta contro di lei; che tutta la cultura che aveva generato si ribellava contro la sua propria civiltà; che tutti gli dèi che aveva creato l'avevano rinnegata.

## I.

Vi è dunque, in Marx, una critica vasta e sistematica della grande svolta politico-ideologica di tutto il pensiero borghese verso l'apologetica e la decadenza. È perciò naturalmente impossibile trattare qui questa critica con completezza sia pure approssimativa, o sia pure attraverso una semplice enumerazione. A tal fine sarebbe necessaria una storia dell'ideologia borghese dell'Ottocento sulla scorta dei risultati dell'indagine marxista. In quan-

to segue metteremo in rilievo solo alcuni punti importanti, scelti intenzionalmente dal punto di vista della connessione della letteratura con le grandi correnti sociali, politiche e ideologiche che hanno determinato la svolta di cui si tratta.

Cominciamo con l'evasione della realtà, con l'evasione nel predominio dell'ideologia « pura », con la liquidazione del materialismo e della dialettica spontanea propri dei rappresentanti del « periodo eroico » dell'evoluzione borghese. Il pensiero degli apologeti non è piú fecondato dalle contraddizioni dello sviluppo sociale – che cerca invece di palliare, conformemente ai bisogni economici e politici della borghesia.

Immediatamente dopo la rivoluzione del 1848, Marx ed Engels criticano un opuscolo di Guizot sulle differenze tra la rivoluzione inglese e quella francese. Prima del 1848 Guizot è uno di quei notevoli storici francesi che hanno scientificamente scoperto la funzione della lotta di classe nella storia delle origini della società borghese. Dopo il 1848 Guizot vuol dimostrare ad ogni costo che il mantenimento della monarchia di luglio è un imperativo della ragione storica e che il 1848 è stato un unico grande errore.

Per provare questa tesi reazionaria Guizot rifà a modo suo tutta la storia francese e inglese, dimenticando tutto quanto ha imparato nella sua lunga vita di studioso. Invece di utilizzare, come chiave delle differenze tra le rivoluzioni inglese e francese, la diversità dello sviluppo agrario dei due paesi di fronte al nascente capitalismo, egli prende le mosse dall'esclusiva legittimità storica della monarchia di luglio, considerata come un « a priori » storico. Egli proietta nell'evoluzione inglese il predominio di un elemento religioso e conservatore, mentre ignora completamente la realtà storica, e cioè anzitutto il carattere borghese della proprietà fondiaria inglese e il particolare sviluppo del materialismo filosofico, dell'illuminismo.

Di qui derivano i seguenti risultati. Da una parte: « Col consolidamento della monarchia costituzionale cessa, per il signor Guizot, la storia inglese... Là dove il

signor Guizot non vede altro che dolce tranquillità e idillica pace, si svolsero in realtà conflitti giganteschi, rivoluzioni decisive». E d'altra parte, parallelamente a questo accantonamento dei fatti storici, delle reali forze motrici della storia, sorge una tendenza alla mistificazione. Guizot « si rifugia nel frasario religioso, nell'intervento armato di Dio. Per esempio, lo spirito di Dio aleggia improvvisamente sull'esercito impedendo a Cromwell di proclamarsi re, ecc. ». Così, sotto l'influsso della rivoluzione del 1848, uno dei fondatori della scienza storica moderna si è trasformato in un apologeta del compromesso, giustificato mediante mistificazioni, tra la borghesia e i residui del feudalesimo.

Questa liquidazione di tutti i tentativi precedentemente compiuti dai più notevoli ideologi borghesi per comprendere le vere forze motrici della società senza paura delle contraddizioni che potessero venire in luce; questa evasione in una pseudostoria costruita a bella posta, interpretata in modo superficiale, deformata in senso soggettivistico e mistico, è la tendenza generale di tale decadenza ideologica. Come di fronte alla rivolta di giugno del proletariato parigino i partiti liberali e democratici presero la fuga e si occultarono sotto le ali dei vari Hohenzollern, Bonaparte e consorti, così prendono ora la fuga gli ideologi della borghesia, e preferiscono inventare i più piatti e insipidi misticismi piuttosto che guardare negli occhi al fatto della lotta di classe tra borghesia e proletariato, piuttosto che comprendere scientificamente le cause e l'essenza di questa lotta.

Metodologicamente, questo mutamento di rotta si manifesta in ciò, che — come abbiamo già visto in Guizot — i teorici evitano sempre più di rifarsi direttamente alla realtà stessa, e pongono invece al centro delle loro considerazioni le dispute formali e verbali con le dottrine precedenti.

L'esame critico dei predecessori ha naturalmente una funzione importante in ogni scienza, ed ebbe una grande importanza anche nei classici dell'economia e della filosofia. Ma per loro un simile esame era soltanto un mezzo tra gli altri per accostarsi, in modo più profondo e

multilaterale, alla realtà stessa. Solo presso gli eclettici che esaltano la società costituita la dottrina scientifica si allontana da quella vita che dovrebbe rispecchiare; e se ne allontana tanto più, quanto più forte è l'impulso degli apologeti a falsificare la realtà.

Questo appartarsi della pseudoscienza eclettica dalla vita della società trasforma in misura sempre crescente le asserzioni della scienza in vuote frasi. È la stessa retorica nei rapporti col passato e col presente che Marx ha satireggiato nei « radicali » francesi della rivoluzione del 1848. Nei grandi anni che vanno dal 1789 al 1793 il riferimento dei rivoluzionari al mondo classico, perfino al costume classico, era un elemento positivo della rivoluzione. Quando la « Montagna » del 1848 si fece bella delle parole e dei gesti del 1793, offrì lo spettacolo di una mascherata caricaturale: parole e gesti erano in aperto contrasto con le azioni reali.

Addurremo solo due esempi del mutamento di rotta sopravvenuto nella scienza: un esempio economico e uno filosofico.

Marx dà di James Mill, con cui s'inizia questa evoluzione (e che pur presentava ancora alcuni elementi del vero studioso), il giudizio seguente:

La sua materia prima non è più la realtà, bensì la nuova forma teorica in cui il Maestro l'ha sublimata. In parte l'opposizione teorica degli avversari della nuova teoria, in parte il rapporto spesso paradossale di questa teoria con la realtà, lo spronano a tentare di confutare i primi e di eliminare il secondo... Mill, da un lato, vuole rappresentare la produzione borghese come forma assoluta della produzione, e cerca pertanto di dimostrare che le sue reali contraddizioni sono soltanto apparenti. D'altro lato egli cerca di presentare la teoria di Ricardo come forma teorica assoluta di questo modo di produzione, nonché di dimostrare l'inconsistenza delle obiezioni teoriche in parte fatte valere da altri, in parte sorte spontaneamente in lui... È semplicemente il tentativo di presentare come esistente ciò che non è. Ma è in questa forma immediata che Mill cerca di risolvere il problema. Qui non è dunque possibile nessuna soluzione reale, ma solo una caratteristica abolizione della difficoltà attraverso il ragionamento: cioè soltanto scolastica.

Dato che la dissoluzione dell'hegelismo in Germania, nonostante tutte le differenze tra lo sviluppo sociale e ideologico della Germania e dell'Inghilterra, è un processo le cui radici sociali sono in ultima istanza affini a quelle della dissoluzione della scuola ricardiana, sia i fatti che il giudizio che Marx ne ha dato debbono mostrare una certa analogia metodologica. In occasione della critica a Bruno Bauer, Marx così riassume tale critica della concezione filosofica e storica dei giovani-hegeliani radicali: « L'espressione astratta e celestiale che assume una collisione reale attraverso la deformazione hegeliana, vale, in questa testa "critica", per la collisione reale... La retorica filosofica della questione reale è per lui la questione reale stessa ». Questo metodo generale dell'orientamento apologetico del pensiero borghese si rivela nel modo più chiaro quando lo si mette a confronto con la contraddizione del progresso della società. La contraddittorietà del progresso è un problema generale dello sviluppo della società divisa in classi.

Marx definisce questo problema, e la necessità della sua soluzione unilaterale – da due punti di vista opposti – nel pensiero borghese, nel modo seguente:

Gli individui universalmente sviluppati, i cui rapporti sociali, in quanto relazioni loro proprie e comuni, sono altresì sottoposti al loro proprio controllo comune, non sono un prodotto della natura, ma della storia. Il grado e l'universalità dello sviluppo delle facoltà che rendono possibile questa individualità, presuppongono appunto la produzione basata sui valori di scambio, che sola produce l'universalità dell'alienazione dell'individuo da sé e dagli altri, ma anche l'universalità e onnilateralità delle sue relazioni e capacità. In tappe più antiche del suo sviluppo l'individuo singolo appare più pieno, appunto perché non ha ancora elaborato la pienezza delle sue relazioni e non le ha ancora contrapposte a se stesso come potenze e rapporti sociali da lui indipendenti. Se è ridicolo nutrire nostalgie per quella originaria pienezza, altrettanto ridicola è la credenza che ci si debba fermare a questo completo svuotamento. La concezione borghese non è mai riuscita a superare l'antitesi alla concezione romantica, e perciò questa l'accompagnerà come legittima antitesi fino al suo dolce trapasso.

Marx indica qui il necessario contrasto tra difesa borghese del progresso e critica romantica del capitalismo. Nell'ultima fioritura della scienza borghese questo contrasto è impersonato dai grandi economisti Ricardo e Sismondi. Col subentrare dell'orientamento apologetico la linea di Ricardo viene deformata e abbassata a una diretta e volgare apologetica del capitalismo. Dalla critica romantica del capitalismo si sviluppa un'apologetica piú complicata e pretenziosa, ma non meno menzognera ed eclettica, della società borghese: la sua apologia indiretta, la sua difesa a partire dai suoi « lati cattivi ».

Il punto di partenza metodologico del primo tipo di apologetica, piatta e diretta, del capitalismo, si ritrova di nuovo in James Mill. Marx caratterizza cosí questo metodo:

Là dove i rapporti economici – quindi anche le categorie che li esprimono – includono contrasti, contraddizioni, e sono appunto l'unità di tali contraddizioni, egli [Mill; G. L.] mette in evidenza il momento dell'unità dei contrasti, e nega i contrasti stessi. Egli erige l'unità dei contrasti a identità immediata di questi contrasti.

Con ciò Mill aveva aperto le porte alla piú piatta apologetica dell'economia volgare. Dalle sue ricerche, da prendere ancora parzialmente sul serio, una rapida china conduce alla vacua esaltazione dell'« armonia » del capitalismo, ai vari Say, Bastiat, Roccher. L'economia si limita sempre piú a una mera riproduzione dei fenomeni della superficie. Il processo spontaneo della decadenza scientifica opera a stretto contatto con l'apologia cosciente e venale dell'economia capitalistica.

L'economia volgare – dice Marx – crede di essere tanto piú semplice, naturale e di utilità pubblica, tanto piú lontana da ogni sottigliezza teorica, quanto piú, in realtà, non fa altro che tradurre le idee consuete in un linguaggio dottrinario. Perciò, quanto piú alienata è la forma in cui essa concepisce le formazioni della produzione capitalistica, tanto piú essa si avvicina all'elemento delle idee consuete, tanto piú quindi nuota nel suo elemento naturale. Inoltre ciò rende ottimi servizi all'apologetica.

Questa è la linea seguita dall'apologetica semplice e diretta, la linea ideologica attraverso la quale l'ideologia borghese degenera in un liberalismo vile e pronto ai compromessi.

L'altra posizione estrema e unilaterale di fronte al progresso sociale è piú complicata e piú pericolosa per noi oggi, poiché dall'interpretazione decadente e volgarizzata che l'anticapitalismo romantico ricevette assai presto (già in Malthus), è sorta, nel corso della marcescenza dal capitalismo, la barbarica demagogia sociale del fascismo.

Malthus cerca di ottenere un'apologia del capitalismo dalle dissonanze di questo sistema economico. Perciò è istruttivo confrontare la sua concezione con quelle di Ricardo e Sismondi, onde scorgere chiaramente il contrasto tra questa forma di apologia e gli ultimi due classici dell'economia politica.

Ricardo vuole la produzione per la produzione, cioè, secondo la formulazione di Marx, « lo sviluppo delle forze produttive umane, quindi lo *sviluppo della ricchezza della natura umana come fine a se stesso* ». Perciò Ricardo prende posizione, impavidamente e onestamente, contro ogni classe che impedisca sotto qualsiasi rapporto tale sviluppo, quindi, quando è necessario, anche contro la borghesia. Se egli dunque, con cinica franchezza, equipara il proletariato, in seno alla società capitalistica, al macchinario, alle bestie da soma o alla merce, questo cinismo è insito nella cosa stessa. Può farlo, dice Marx, « perché essi, nella produzione capitalistica, sono realmente e soltanto merce. E ciò storicamente, oggettivamente, scientificamente. Per quanto gli è possibile senza peccare contro la propria scienza, Ricardo è sempre un filantropo, come lo fu del resto in pratica ».

La difesa della società capitalistica fatta da Malthus segue vie completamente opposte. Marx ne riassume i punti principali come segue:

Anche Malthus vuole lo sviluppo piú libero possibile della produzione capitalistica, finché la condizione di tale sviluppo è soltanto la miseria dei suoi principali artefici, le classi lavoratrici: ma esso deve adattarsi al contempo alle



« esigenze di consumo » dell'aristocrazia e delle sue succursali nello Stato e nella Chiesa, deve servire al contempo da base materiale per le invecchiate pretese dei rappresentanti degli interessi ereditati dal feudalesimo e dalla monarchia assoluta. Malthus vuole la produzione borghese in quanto non sia rivoluzionaria, non sia un momento storico, ma si limiti a fornire una base materiale piú vasta e piú comoda alla « vecchia » società.

Malthus ha dei punti di contatto anche con la critica romantica del capitalismo, in quanto ne sottolinea le dissonanze. Questo è ciò che fece Sismondi di fronte a Ricardo: egli mise in rilievo i diritti dell'uomo singolo, annientati materialmente e moralmente dallo sviluppo capitalistico. Per quanto unilaterale e – da un piú vasto orizzonte storico – ingiustificata fosse questa opinione, per quanto Sismondi fosse costretto a rifugiarsi ideologicamente nel passato, tuttavia gli spetta il merito di aver scoperto « che la produzione capitalistica si contraddice... Egli *giudica* in modo convincente le contraddizioni della produzione borghese, ma non le *capisce*, e perciò non *capisce* nemmeno il processo della loro risoluzione ».

Pur criticando aspramente queste idee romantiche di Sismondi, Marx constata che vi è qui un presentimento delle contraddizioni del capitalismo, del carattere storicamente transitorio della società capitalistica. La critica romantica del capitalismo in Sismondi, la scoperta delle sue necessarie contraddizioni e dissonanze, è dunque una notevole conquista di un pensatore impavido e onesto.

La messa a nudo delle dissonanze del capitalismo ha, in Malthus, un contenuto e un orientamento diametralmente opposti. Marx dice:

Malthus non ha interesse a velare le contraddizioni della produzione borghese, ma piuttosto a metterle in evidenza, da una parte per dimostrare come sia necessaria la miseria delle classi lavoratrici... dall'altra, per dimostrare ai capitalisti che un clero ecclesiastico e statale ben ingrassato è indispensabile a procurar loro una domanda adeguata.

Così questa decadenza della critica romantica del capitalismo appare già prestissimo, in Malthus, nelle sue

forme piú basse e disgustose, come espressione dell'ideologia della parte piú reazionaria della borghesia inglese coinvolta nelle violentissime lotte di classe del principio dell'Ottocento. Malthus è quindi un precursore della massima depravazione dell'ideologia borghese, che è divenuta generalmente dominante solo piú tardi, sotto l'influsso degli avvenimenti internazionali del 1848.

Questa crisi ha abbassato uno dei rappresentanti piú dotati e brillanti dell'anticapitalismo romantico, Thomas Carlyle, al rango di un miserabile decadente, di un bugiardo apologeta del capitalismo. Prima di questa crisi Carlyle era un critico coraggioso, profondo e spiritoso degli orrori della civiltà capitalistica. Come il francese Linguet nel Settecento, come nell'Ottocento Balzac e Fourier, partendo da diverse posizioni ideologiche e di classe, hanno impavidamente svelato le contraddizioni del capitalismo, così Carlyle, nelle sue opere precedenti il 1848, condusse un'instancabile campagna di smascheramento contro il capitalismo imperante, contro gli esaltatori del suo carattere incondizionatamente progressivo, contro la bugiarda teoria secondo cui questo progresso servirebbe gli interessi del popolo lavoratore.

Le tempeste della rivoluzione del '48 segnarono per Carlyle, come ebbero a dire Marx ed Engels, la « fine del genio letterario in seguito all'acutizzarsi delle lotte storiche ».

Negli avvenimenti del 1848 Carlyle non scorge la debolezza, la duplicità e la vigliaccheria della democrazia borghese nella difesa dei grandi interessi storici del popolo lavoratore, ma vi ravvisa soltanto il caos, il delirio, la fine del mondo. Egli considera la bancarotta della democrazia borghese nel 1848, frutto in realtà del tradimento operato ai danni del popolo, come la bancarotta della democrazia in generale. Egli invoca l'« ordine » al posto del « caos », cioè si affianca ai banditi reazionari che hanno soffocato la rivoluzione del '48. Egli considera come « eterna legge naturale » il dominio dei « nobili » nella società e la struttura gerarchica corrispondente.

Ma chi sono ora questi « nobili »? Sono i « capi » dell'industria. La critica di Carlyle al capitalismo soffriva

anche nel suo periodo combattivo – così come la critica diversa, ma altrettanto romantica di Sismondi – della tendenza a cercare la via di salvezza dalla barbarie della civiltà non in direzione dell'avvenire, ma del passato. Quando però, come conseguenza ideologica del panico suscitato in Carlyle dalla rivoluzione, l'« eroe » di prima si trasforma in « capo industriale », il suo anticapitalismo romantico si tramuta in un'apologia piccolo-borghese del sistema capitalistico.

Il contenuto di questa apologia corrisponde già alla bugiarda bassezza dell'ordinario filisteo spaventato, da cui Carlyle si distingue soltanto per lo splendore, ormai divenuto esteriore, dello stile, e per i paradossi formali. Ma neanche questa differenza torna a suo onore. Poiché proprio mediante il suo « geniale » splendore questo contenuto piccolo-borghese assume un demagogico potere di seduzione. « La nuova era, – dice Marx, – in cui domina il genio, si distingue dalla vecchia principalmente per questo, che la frusta si immagina di essere geniale ». Un Carlyle, già onesto e altamente dotato, precipita al livello spirituale e morale di un Malthus.

La filosofia della difesa del progresso borghese è già da tempo ingloriosamente tramontata in Inghilterra. (In Germania questa tappa è segnata dalla dissoluzione della filosofia hegeliana). Hobbes e Locke, Helvétius e Holbach erano stati gli splendidi e coraggiosi rappresentanti della filosofia borghese del progresso. È pur vero che essi avevano tradotto in sistema filosofico le illusioni concernenti il progresso; tuttavia, poiché queste illusioni erano storicamente necessarie, la loro espressione filosofica poteva e doveva condurre alla scoperta, in forma profonda e ingegnosa, di momenti importanti del reale sviluppo storico. La difesa del progresso storico realizzato dal capitalismo è inscindibilmente accompagnata in essi e nella loro scuola da un impavido smascheramento di tutte le contraddizioni e gli orrori della società borghese ad essi visibili.

Il teorico dell'utilitarismo, Jeremias Bentham, impersona la vergognosa fine di questa grande e gloriosa linea di sviluppo filosofico. Senonché, mentre l'anticapitalismo

romantico degenerava in una demagogia variopinta e mendace, la decadenza della filosofia del progresso appare molto piú apertamente in forma di piatto, nudo filisteismo. Marx indica questa decadenza proprio sottolineando la connessione coi gloriosi predecessori di Bentham:

Egli non fece che riprodurre in modo privo d'ingegno ciò che Helvétius e gli altri francesi del Settecento hanno detto in modo pieno d'ingegno... Con la piú ingenua aridità egli propone il piccolo borghese moderno, in particolare inglese, come uomo normale. Ciò che è utile a questo bel tipo di uomo normale e al suo mondo, è utile in sé e per sé. Con questo metro egli misura poi passato, presente e avvenire. Così la religione cristiana è « utile » perché proibisce dal punto di vista religioso quegli stessi misfatti che il codice penale condanna dal punto di vista giuridico. [Pensi il lettore all'audacia ateistica dei filosofi da Hobbes a Helvétius; G. L.]... Se avessi il coraggio del mio amico H. Heine, chiamerei il signor Jeremias un genio della stupidità borghese.

In Bentham si incarna dunque il piccolo borghese capitalistico nella sua nuda scipitezza filistea, senza aureole romantiche. Ma le analisi precedenti dovrebbero aver persuaso il lettore che il nucleo sociale della pompa decorativa dell'anticapitalismo romantico è sempre il vile e smidollato filisteo della società capitalistica. Questa intima e profonda unità deve essere messa in evidenza, specie perché qui risalta chiaramente il metodo seguito dal marxismo nello smascheramento della decadenza ideologica: dietro la pomposa facciata di grandi frasi dalla risonanza profonda o addirittura « rivoluzionaria », appare sempre di nuovo, ad opera dello smascheramento marxista, la smorfia impaurita e insieme brutale del piccolo borghese capitalistico.

La forma scientifica in cui si manifesta questo spirito della piccola borghesia capitalistica è l'ecllettismo, il tentativo di erigere a « metodo » scientifico il « da una parte... e dall'altra » caro al piccolo borghese, di negare le contraddizioni della vita o — ciò che è poi lo stesso — di contrapporre l'una all'altra in modo superficiale, rigido e privo di mediazioni, determinazioni contraddittorie. Per

lo piú questo eclettismo si addobba in vesti tanto piú sontuose quanto piú è vacuo. Quanto piú si maschera da « critico » e « rivoluzionario », tanto piú grande è il pericolo che rappresenta per le masse lavoratrici la cui rivolta è ancora confusa.

Nell'epoca della grande crisi dell'ideologia borghese Marx ha criticato in modo esauriente e definitivo questo mutamento di rotta in tutti i campi: in quello della storia, dell'economia, della sociologia e della filosofia. La decadenza successiva, e ulteriormente avanzata, è stata da Marx ed Engels ritenuta degna di un'analisi approfondita solo in via d'eccezione (cosí nell'*Anti-Dübring*). In generale essi parlano, a ragione, con sommario disprezzo delle minestre eclettiche che vengono ormai ammannite nella cucina del rimbecillimento ideologico delle masse. I gení dell'opportunismo e gli avversari del materialismo dialettico si sono ribellati a questa condanna sommaria e hanno rimproverato ad Engels l'ignoranza dei piú recenti sviluppi della scienza, perché egli non è entrato in discussione, poniamo, con Riehl o con Cohen. Oggi si odono talvolta simili rimproveri a proposito di Nietzsche o di Bergson, di Husserl o di Heidegger. Rimproveri tanto poco giustificati quanto quelli di trent'anni fa, confutati con brillante ironia nell'*Empiriocriticismo* di Lenin.

Se il lettore mediterà la critica marxiana dell'ideologia decadente, troverà senza fatica nel miscuglio eclettico di immediatezza e scolastica che abbiamo constatato in Mill la chiave per una vera comprensione di molti pensatori moderni gabellati per profondi.

## II.

Che la decadenza ideologica non ponga nessun problema sostanzialmente nuovo, risulta da una necessità sociale. Le sue questioni fondamentali sono, non meno di quelle del periodo classico dell'ideologia borghese, risposte ai problemi che pone lo sviluppo sociale del capitalismo. La differenza sta « solo » nel fatto che gli ideologi

precedenti hanno fornito una risposta sincera e scientifica, anche se incompleta e contraddittoria, mentre la decadenza rifugge vilmente dall'espressione della realtà e maschera questa fuga sotto forma di « spirito scientifico oggettivo » o di vezzi romantici. In entrambi i casi essa è essenzialmente acritica, non scende oltre la superficie dei fenomeni, resta nell'immediatezza e raccatta insieme briciole contraddittorie di pensiero, unite dal filo dell'eclettismo. Lenin ha brillantemente mostrato nell'*Empirocriticismo* come Mach, Avenarius ecc. ripetano in modo tortuoso e con riserve eclettiche ciò che Berkeley, l'idealista reazionario del periodo classico, aveva espresso apertamente.

Ambedue i periodi dell'ideologia borghese hanno dunque per fondamento oggettivo i problemi centrali dello sviluppo del capitalismo. Abbiamo già visto nelle considerazioni precedenti come i problemi della contraddittorietà del progresso siano stati ecletticamente banalizzati e isolati dagli ideologi della decadenza. Passiamo ora a un altro decisivo complesso di problemi della società capitalistica: la divisione sociale del lavoro.

La divisione sociale del lavoro è assai più antica della società capitalistica, ma in seguito alla sempre più grande estensione assunta dal dominio del rapporto-merce, le sue ripercussioni acquistano una diffusione e una profondità tali da segnare un trapasso dalla quantità alla qualità. Il fatto fondamentale della divisione sociale del lavoro è la separazione della città dalla campagna. Questa separazione è, secondo Marx, « l'espressione più brutale della sussunzione dell'individuo sotto la divisione del lavoro, sotto un'attività prefissata e imposta: una sussunzione che fa dell'uno un *gretto animale cittadino* e dell'altro un *gretto animale campagnolo* e rigenera quotidianamente il contrasto fra gli interessi delle due categorie » [corsivo mio; G. L.].

Tale contrasto, specialmente nello sviluppo capitalistico, è continuamente approfondito dall'altro aspetto, pure fondamentale, della divisione sociale del lavoro: la separazione di lavoro fisico e lavoro spirituale. Si aggiunga che lo sviluppo del capitalismo differenzia ulterior-

mente il lavoro spirituale in diversi campi separati, che assumono interessi particolari, materiali e spirituali, in concorrenza fra loro, creando una sottospecie di specialisti. (Si pensi alla particolare psicologia dei giuristi, dei tecnici ecc.).

La peculiarità dello sviluppo capitalistico – cui accennò soprattutto Engels nell'*Anti-Dübring* – consiste nel fatto che in esso anche le classi dirigenti sono sottoposte alla divisione del lavoro. Mentre le forme primitive di sfruttamento, in particolare l'economia schiavistica greco-romana, crearono una classe dirigente che fu sostanzialmente risparmiata dalla divisione del lavoro, questa si estende nel capitalismo, come mostra Engels in modo spiritoso e convincente, anche a quei membri delle classi dirigenti la cui « specialità » consiste nel non far nulla.

La divisione capitalistica del lavoro non si limita dunque soltanto a sottomettere a sé tutti i campi dell'attività materiale e spirituale, ma si insinua profondamente nell'anima di ciascuno provocandovi profonde deformazioni, che appaiono poi in varia forma nelle diverse manifestazioni ideologiche. L'imbelle sottomissione a questi effetti della divisione del lavoro, la supina accettazione di queste deformazioni psichiche e morali, che vengono anzi aggravate ed esornate dai pensatori e dagli scrittori decadenti, costituiscono uno dei più importanti tratti essenziali del periodo della decadenza.

Ma non bisogna porre questa questione in modo superficiale. Difatti, a uno sguardo superficiale, il periodo decadente presenta un susseguirsi di ininterrotte lamentazioni romantiche sulla specializzazione: si glorificano in un'aureola romantica le grandi figure del passato che, nella loro vita e attività, mostrano ancora un'ampia universalità: si mettono in evidenza e si criticano a più riprese gli inconvenienti di una specializzazione troppo ristretta. Il tono fondamentale di tutte queste esaltazioni e lamentele è sempre lo stesso: la specializzazione sempre più ristretta è il « destino » della nostra epoca, un destino cui nessuno può sottrarsi.

In favore di questa concezione viene per lo più addot-

to l'argomento che l'estensione della scienza moderna ha raggiunto un'ampiezza che non consente piú alla capacità di lavoro di un uomo solo di dominare enciclopedicamente tutto il campo dell'umano sapere o almeno larghe zone di esso, senza abbandonare il livello scientifico e cadere nel dilettantismo. E in verità, se noi consideriamo quelle « vaste sintesi » che ci ha regalato in particolare il dopoguerra (per esempio Spengler, Leopold Ziegler, Keyserling), questo argomento sembra colpire nel segno. Si tratta effettivamente di puri dilettanti, che fabbricano i loro castelli di carta « sintetici » in base a vuote analogie.

Ma per quanto attraente possa sembrare a prima vista questo argomento, non per questo è meno sbagliato. Il fatto che le scienze sociali borghesi non riescano a superare una gretta specializzazione è esatto, ma le ragioni sono altrove. Esse non stanno nella vastità dell'estensione del sapere umano, ma nel modo e nella direzione di sviluppo delle moderne scienze sociali. In queste la decadenza dell'ideologia borghese ha operato un tale mutamento che esse non possono piú innestarsi l'una sull'altra e che lo studio dell'una non serve piú a promuovere la comprensione dell'altra. La gretta specializzazione è divenuta il metodo delle scienze sociali.

Ciò si può chiaramente vedere attraverso l'esempio di un dotto del nostro tempo, il quale, pur essendo uno scienziato scrupoloso, disponeva d'un vasto e multiforme sapere, eppure non si sollevò mai al di sopra di una ristretta specializzazione: voglio parlare di Max Weber. Weber era economista, sociologo, storico, filosofo e politico. In tutti questi campi egli aveva a sua disposizione conoscenze profonde e assai al di sopra della media, e per di piú si muoveva a suo agio in tutti i campi dell'arte e della sua storia. Eppure non vi è in lui neppur l'ombra di un vero universalismo.

Perché? Per rispondere bisogna gettare uno sguardo allo stato delle singole scienze con l'aiuto delle quali Weber aspirava a raggiungere una conoscenza generale della storia sociale. Cominciamo con la nuova scienza dell'epoca di decadenza: la sociologia. Essa sorge come



scienza autonoma perché gli ideologi borghesi vogliono studiare le leggi e la storia dello sviluppo sociale *separandole dall'economia*. La tendenza oggettivamente apologetica di questo orientamento non lascia adito a dubbi. Dopo il sorgere dell'economia marxista, sarebbe stato impossibile ignorare la lotta di classe come fatto fondamentale dello sviluppo sociale, una volta che si fossero studiati i rapporti sociali sulla scorta dell'economia. Per sfuggire a questa necessità è sorta la sociologia come scienza autonoma, e quanto più essa ha elaborato il suo metodo particolare, tanto più formalista è diventata, tanto più ha sostituito, all'indagine delle reali connessioni causali nella vita sociale, analisi formalistiche e vuoti ragionamenti analogici.

Parallelamente a questo processo, ha luogo l'evasione dell'economia dall'analisi del processo generale di produzione e riproduzione verso l'analisi dei fenomeni superficiali della circolazione, presi isolatamente. La « teoria dell'utilità marginale » del periodo imperialistico segna il culmine di questo svuotamento dell'economia nell'astrazione e nel formalismo. Mentre nell'epoca classica ci si sforzava di comprendere la connessione dei problemi sociali con quelli economici, la decadenza pone tra di essi una parete divisoria artificiale, pseudoscientifica e pseudometodica, creando compartimenti-stagno che non esistono altro che nell'immaginazione. Analoga è l'evoluzione della scienza storica. Come prima della decadenza economia e sociologia, nelle indagini concrete, erano separabili solo metodologicamente, *a posteriori*, non diversamente la storia era profondamente e strettamente collegata allo sviluppo della produzione, all'intimo progresso delle formazioni sociali. Nell'epoca della decadenza anche qui il legame viene artificialmente reciso in funzione oggettivamente apologetica. Come la sociologia avrebbe dovuto costituire una « scienza normativa » senza contenuto storico ed economico, così la storia doveva limitarsi all'esposizione dell'« unicità » del decorso storico, senza prendere in considerazione le leggi della vita sociale.

È chiaro che, in base a questi presupposti ideologici e metodologici, l'opera dell'economista, del sociologo e del-

lo storico non hanno piú niente a che fare tra loro e non possono piú fornirsi un aiuto e un incitamento reciproco. Poiché, dunque, Max Weber riuniva in sé un sociologo, un economista e uno storico, ma realizzò una « sintesi » – acritica – di *questa* sociologia con *questa* economia e con *questa* storiografia, era necessario che la separazione specialistica di queste scienze restasse intatta anche nella sua testa. Per il solo fatto che un solo uomo le possedeva tutte, esse non potevano innestarsi dialetticamente una sull'altra e condurre alla scoperta di reali connessioni dello sviluppo sociale.

Sembrerà forse sorprendente che un uomo di così vasta cultura come Max Weber abbia assunto un atteggiamento così poco critico di fronte alle scienze e le abbia accettate così come gli venivano fornite dalla decadenza. Ma questa tendenza all'assenza di critica è particolarmente rafforzata, in Weber, dal fatto che egli era anche filosofo. Come filosofo e seguace del neokantismo, egli ha appreso a dare la sanzione della filosofia proprio a questa separazione e a questo isolamento metodologico; la filosofia « approfondiva » in lui il convincimento che si trattasse in questo caso di una « struttura eterna » dell'intelletto umano.

Ma la filosofia neokantiana insegnò a Weber anche un'altra cosa, e cioè la fondamentale mancanza di rapporti tra pensiero e azione, teoria e prassi. Da un lato la teoria insegna un completo relativismo: l'eguaglianza formale di tutti i fenomeni sociali, l'intima equivalenza di tutte le forze storiche. La dottrina weberiana della scienza esige, coerentemente con lo spirito del neokantismo, un'assoluta sospensione del giudizio teoretico di fronte ai fenomeni della società e della storia.

In conformità a ciò, l'azione etica scaturisce inversamente – per Weber – da una mistica decisione del « libero arbitrio », e non ha nulla a che vedere col processo conoscitivo. Egli esprime questa idea, questa contaminazione eclettica di estremo relativismo nella conoscenza e di completo misticismo nell'azione, con le parole che seguono:

Qui [cioè nella decisione all'azione; G. L.] contendono fra loro dèi diversi, e contendono per l'eternità. È come nel

mondo antico, non ancora disincantato da tutti i suoi dèi e demoni, ma in un senso diverso: come il Greco offriva sacrifici una volta ad Afrodite, poi ad Apollo e, soprattutto, agli dèi della sua città, così avviene ancor oggi, dopo che quell'atteggiamento è stato spogliato dalla sua mistica, ma intimamente vera plasticità. E al di sopra di questi dèi e della loro contesa impera il destino, ma non certo la « scienza ».

È chiaro che, con queste idee, Max Weber non poteva realizzare un vero universalismo, ma tutt'al più l'unione personale di un gruppo di stretti specialisti in un uomo solo. E leggendo il poco che egli ha scritto intorno al socialismo si può facilmente individuare il carattere apologetico di questa incapacità di un ideologo dotato di grandi qualità, scrupoloso e soggettivamente onesto, a uscire dalle angustie della divisione del lavoro scientifico propria del capitalismo in declino. In una conferenza Max Weber « confuta » l'economia socialista adducendo che il « diritto al pieno provento del lavoro » è un'utopia irrealizzabile. Questo erudito che sarebbe morto di vergogna se gli fosse scappato un errore di data nella storia della Cina antica, ha dunque evidentemente ignorato la confutazione di questa teoria lassalliana ad opera di Marx. Qui egli scende al livello dei confutatori professionali di Marx, al livello dei piccoli borghesi spaventati dall'« egualitarismo » socialista.

Qui è già chiaramente visibile come la divisione capitalistica del lavoro si insinui, deformandola, nell'anima del singolo individuo; come essa finisca per trasformare in un filisteo limitato un uomo sia intellettualmente che moralmente assai al di sopra della media. Questo impero esercitato sulla coscienza umana dalla divisione capitalistica del lavoro, questa fissazione dell'apparente isolarsi dei momenti superficiali della vita capitalistica, questa separazione ideale di teoria e prassi, operano, negli uomini che capitano senza resistenza davanti alla vita capitalistica, anche una scissione tra l'intelletto e la vita dei sentimenti.

Si rispecchia qui nel singolo il fatto che nella società capitalistica le attività professionali specializzate degli uomini si rendono apparentemente autonome dal pro-

cesso d'insieme. Ma mentre il marxismo interpreta questa vivente contraddizione come un effetto della « produzione sociale e appropriazione privata », l'apparente contrasto superficiale viene fissato dalla scienza della decadenza come « eterno destino » degli uomini.

Così al borghese medio sembra di essere, per quanto riguarda il suo mestiere, un piccolo ingranaggio in un enorme macchinario del cui funzionamento generale egli non può avere la minima idea. E se questa connessione, questa imprescindibile socialità insita nella vita del singolo, viene semplicemente negata, al modo degli anarchici, permane sempre il fatto della separazione in compartimenti-stagno, con la differenza che esso riceve ora una burbanzosa giustificazione pseudofilosofica. In entrambi i casi la società appare come un mitico potere arcano, la cui oggettività fatalistica e disumanata si contrappone, minacciosa e incompresa, all'individuo.

Questo svuotamento dell'attività sociale ha sul singolo il necessario effetto ideologico che la sua vita privata si svolge — apparentemente — al di fuori di questa società mitizzata. « My house is my castle »: ecco la forma assunta dalla vita di ogni filisteo capitalistico. Il « poveruomo », umiliato e insieme arrivista nella sua attività professionale, sfoga in casa propria tutti i suoi istinti di dominio repressi e pervertiti.

Ma la connessione oggettiva dei fenomeni sociali non si lascia eliminare da nessun rispecchiamento deformante, per quanto ostinatamente radicato nell'ideologia. Anche nella ristretta cerchia, isolata ideologicamente, della vita privata, la socialità fa valere i propri diritti. Amore, matrimonio, famiglia sono categorie sociali oggettive, « forme » o « determinazioni esistenziali » della vita umana.

Anche qui, l'immagine distorta di queste forme nell'anima del filisteo riproduce nuovamente il falso contrasto di morta oggettività e vuota soggettività. Da una parte, queste forme danno di nuovo origine a un « destino » feticizzato e mistificato; dall'altra, la vita sentimentale del filisteo, privata delle sue radici, incapace di estrinsecarsi in azioni, si rifugia ancor più nella « pura interiorità ». E di nuovo è indifferente, in ultima istanza, se il

reale contrasto che qui sorge è negato a servizio dell'apologia, e il matrimonio d'interesse del borghese viene rivestito dell'orpello ipocrita di un inesistente amore individuale; oppure se la rivolta romantica scorge in ogni realizzazione dei sentimenti umani un vuoto schema, un elemento dissolvente, una necessaria disillusione che ha il carattere di « fato », e incita allora a fuggire nella solitudine piú completa. In entrambi i casi si riproducono, deformate e incomprese, immeschinite in modo unilaterale e filisteo, le contraddizioni della vita capitalistica.

Ricordiamo che Marx, analizzando la subordinazione dell'uomo alla divisione capitalistica del lavoro, sottolinea proprio il carattere angusto e animalesco di tale subordinazione. Esso si riproduce in ogni uomo che non si ribelli concretamente e realmente contro queste forme sociali. Nel campo ideologico, tale angustia trova la sua espressione nel contrasto di moda nelle concezioni del mondo di questi ultimi decenni: il contrasto tra razionalismo e irrazionalismo. L'incapacità del pensiero borghese di superare questo contrasto deriva appunto dal fatto che esso ha radici cosí profonde nella vita dell'uomo sottoposto alla divisione capitalistica del lavoro.

Gli ideologi d'oggi adornano questo irrazionalismo dei colori piú seducenti, evocando le « profondità abissali ». In realtà, c'è una linea di vita che decorre senza soluzioni di continuità dalla meschina superstizione del contadino attraverso il ping-pong e la canasta del filisteo fino alle « finezze senza senso » della vita psichica, di cui Niels Lyhne lamenta il mancato riconoscimento nel mondo quotidiano. Il razionalismo è una diretta capitolazione, imbecille e vergognosa, davanti alle necessità oggettive della società capitalistica. L'irrazionalismo è una protesta contro di esse, ma altrettanto impotente e vergognosa, altrettanto vuota e povera di pensiero.

L'irrazionalismo come concezione del mondo fissa questo svuotamento dell'anima umana da ogni contenuto sociale e lo contrappone in maniera rigida ed esclusiva allo svuotamento, altrettanto mistificato, del mondo dell'intelletto. Cosí l'irrazionalismo non si limita ad essere l'espressione filosofica del sempre crescente imbarbari-

mento della vita sentimentale dell'uomo, ma lo promuove direttamente. Parallelamente alla decadenza del capitalismo e all'inasprirsi delle lotte di classe in seguito alla sua crisi, l'irrazionalismo fa appello, in misura sempre crescente, ai peggiori istinti umani, alle riserve di animalità e di bestialità che necessariamente si accumulano nell'uomo in regime capitalistico. Se le menzognere formule demagogiche del fascismo invocanti « il sangue e il suolo » poterono incontrare una così pronta diffusione nelle masse piccolo-borghesi da esso sedotte, grande è la responsabilità che oggettivamente ricade sulla filosofia e la letteratura della decadenza, che evocavano questi istinti nei lettori e contribuivano *de facto* a coltivarli, benché molto spesso non pensassero neanche lontanamente alle applicazioni pratiche che il fascismo ne traeva, e anzi — molto spesso — le respingessero indignate.

Che individualità raffinata e bestialità scatenata appartengano a uno stesso fenomeno sociale, sembrerà forse paradossale a parecchi lettori succubi dei pregiudizi del nostro tempo. Eppure, si può verificare senza fatica in tutta la produzione filosofica e letteraria della decadenza. Prendiamo ad esempio uno dei poeti più delicati e sensibili del più recente passato: Rainer Maria Rilke. Uno dei tratti fondamentali della fisionomia poetica e umana di Rilke è l'arretrare spaventato di fronte all'inumana brutalità della vita capitalistica. In una lettera egli propone come modello dell'atteggiamento del poeta di fronte alla realtà il comportamento dei bambini, che si ritraggono in un cantuccio solitario e abbandonato davanti all'insensato faccendio degli adulti. E in realtà le poesie di Rilke esprimono questo senso di solitudine con un'affascinante potenza di linguaggio poetico.

Ma esaminiamo più da vicino una di queste poesie. Nel *Libro delle immagini* Rilke delinea la figura di Carlo XII, re di Svezia, come personificazione leggendaria di una simile malinconia solitaria in mezzo allo strepito di una vita guerriera. Solitario, il re aureolato di leggenda trascorre la sua giovinezza: solitario e pieno di tristezza; solitario cavalca in mezzo alla feroce battaglia, e solo

quand'essa è finita, riluce nei suoi occhi un po' di calore.

Il motivo fondamentale di questa poesia è uno stato di solitaria malinconia, con cui il poeta si identifica, per cui invoca la nostra simpatia. Come si presenta in realtà questa sottile e solitaria malinconia? Rilke descrive vari momenti lirici della vita del suo eroe:

Und wenn ihn Trauer überkam,  
 So machte er ein Mädchen zahm  
 Und forschte, wessen Ring sie nahm,  
 Und wem sie ihren bot –  
 Und: hetzte ihren Bräutigam  
 Mit hundert Hunden tot<sup>1</sup>.

Questa trovata potrebbe essere di Göring, ma a nessuno verrebbe in mente di attribuire al grasso maresciallo un'incantevole malinconia alla Rilke. Ciò che più urta in questa poesia non è l'atto di bestiale brutalità, ma il fatto che Rilke, trascinato dalla sua profonda simpatia per la malinconia solitaria e la sottile psicologia del suo eroe, scivoli inavvertitamente in questa bestialità e nemmeno si accorga di parlare bestialmente di atti bestiali. Per lui si tratta soltanto di un episodio intessuto nello stilizzato tappeto di episodi di vita che passano accanto all'anima dell'eroe leggendario senza sfiorarla, e senza sfiorare nemmeno il poeta. Reale è, per Rilke, soltanto la disposizione malinconica del suo eroe.

Le esplosioni di rabbia crudele e animalesca di ordinari piccoli borghesi sono espressioni della stessa situazione e di un simile senso della vita. Con la differenza che una buona parte dei filistei medi è, in momenti simili, umanamente superiore a Rilke, poiché albeggia in essi il presentimento che questa bestialità non è in fondo conciliabile col vero essere uomini. Il culto irrazionalistico ed esclusivo della vuota raffinatezza ha reso il delicato poeta Rilke insensibile a questa differenza.

<sup>1</sup> [« E quando lo coglieva la tristezza | ammansiva una fanciulla, | e cercava di sapere da chi avesse ricevuto l'anello, | a chi avesse dato il suo. | Ed ecco il fidanzato | inseguito e sbranato da cento cani » (N. d. T.)].

## III.

Questa via presa dall'evoluzione ideologica è socialmente necessaria, ma non nel senso fatalistico che sia necessaria per ogni singolo individuo. Solo la sociologia volgare conosce un simile fatalismo, non certo il marxismo. Poiché nel marxismo il rapporto tra individuo e classe è considerato in tutta la complicata dialettica della realtà. Per quanto riguarda il problema qui trattato, possiamo riassumere questa concezione dicendo che il marxismo mostra soltanto l'impossibilità, per gli individui appartenenti a una classe, « di superare in massa » i limiti della classe stessa « senza sopprimerli. Il singolo può accidentalmente disfarsene ». La parola « accidentale » deve qui naturalmente essere intesa nel senso della dialettica oggettiva che vige tra il caso e la necessità.

Il rapporto complesso, ineguale, non fatalistico del singolo ideologo con le sorti della sua classe, si manifesta proprio nel fatto che la società presenta solo alla superficie quell'obbedienza a un rigido insieme di leggi il cui riflesso, ulteriormente deformato dall'ideologia della decadenza, costituisce l'essenza di quest'ultima. In realtà lo sviluppo sociale è una viva e dinamica unità delle contraddizioni, è l'ininterrotta produzione e riproduzione di queste contraddizioni. Si aggiunga che ogni ideologo, da qualsiasi classe provenga, solo per la sociologia volgare è imprigionato ermeticamente e solipsisticamente nell'essere e nella coscienza della sua classe, ma in realtà sta sempre di fronte alla società intera.

Questa viva e dinamica unità dei contrasti nello sviluppo di tutta la società, questa unità contraddittoria di tutta la società è un tratto fondamentale della dottrina sociale del marxismo. Marx dice:

La classe possidente e la classe del proletariato rappresentano la stessa autoalienazione umana. Ma in questa autoalienazione la prima classe si sente a proprio agio, si sente rafforzata, sapendo che l'alienazione è una potenza sua propria e possedendo in essa l'apparenza di un'esistenza umana: la seconda si sente invece annullata nell'alienazione, e in essa



La situazione piú sfavorevole la troviamo nelle scienze sociali. Qui massimo è il peso delle tradizioni apologetiche, e massima la sensibilità ideologica della borghesia. Di conseguenza, una volta che si sia giunti a una profonda comprensione delle reali contraddizioni della vita, una rottura pronta e radicale con la propria classe è in questo caso praticamente inevitabile. Ogni lavoro serio e veramente scientifico nel campo delle scienze sociali che vada oltre la raccolta e il raggruppamento di nuovo materiale, deve presto urtare contro questi limiti. L'aperta adesione al materialismo filosofico; il riconoscimento della teoria del plusvalore, con tutte le sue conseguenze, in economia; una concezione della storia che scorga nella lotta di classe la forza motrice dello sviluppo e nel capitalismo una forma sociale transitoria ecc.: tutto ciò conduce a una rottura immediata e radicale con la borghesia. Dato che qui la selezione avviene secondo un principio morale straordinariamente rigoroso, non c'è da meravigliarsi se anche i migliori rappresentanti dell'ideologia borghese capitolano davanti alle diverse tradizioni apologetiche e si limitano a un'originalità esteriore nell'espressione del pensiero o ad accumulare del materiale.

La questione è assai piú complicata nelle scienze naturali. La borghesia è costretta, sotto pena di scomparire se non lo facesse, a sviluppare la tecnica e quindi anche le scienze naturali; o almeno a concedere, allo sviluppo delle scienze naturali pure, un gioco relativamente ampio. Ecco perché le scienze naturali hanno potuto avere un grande incremento anche nel periodo della decadenza. Nella natura affiorano dappertutto i problemi della vera dialettica, che sempre piú premono sulla rigida cornice della concezione meccanicistica e metafisica del mondo. Si fanno continuamente nuove importantissime scoperte teoriche. Ma nelle condizioni dell'epoca di decadenza si rende straordinariamente difficile, e quasi impossibile, passare da questi fatti nuovamente scoperti e dalle relative teorie scientifiche alla loro generalizzazione filosofica e a una vera chiarificazione filosofica dei concetti di base. Il terrorismo filosofico della borghesia attuale intimorisce il materialismo spontaneo di importanti scien-

ziati e li costringe a meditare ed esprimere le conseguenze materialistiche delle loro scoperte solo in modo oscillante, esitante, diplomatico. D'altra parte, il predominio della filosofia decadente fa sí che i problemi dialettici che continuamente sorgono sfocino in un relativismo e in un idealismo reazionari. Lenin ha esaurientemente esposto questa problematica nel suo *Materialismo ed empiriocriticismo*.

A noi importa qui la situazione generale ideologico-culturale dell'epoca di decadenza. In essa occorre segnalare due fenomeni concomitanti che rischiarano vividamente il contrasto rispetto all'epoca precedente.

Il primo di questi fenomeni è il fatto che la filosofia non favorisce, ma ostacola lo sviluppo delle scienze naturali e in particolare la chiarificazione del loro metodo e dei loro concetti fondamentali. Basti ricordare, in contrasto, il periodo anteriore alla decadenza: quando, da Cusano a Hegel, da Galileo fino ai grandi scienziati della prima metà dell'Ottocento, filosofia e scienze naturali si fecondavano incessantemente a vicenda; quando scienziati proponevano generalizzazioni filosofiche estremamente importanti, mentre grandi filosofi, in diretto proseguimento delle loro analisi metodologiche, incoraggiavano l'opera della matematica e delle scienze naturali.

In secondo luogo è visibile, nella vasta azione culturale e ideologica esercitata dalla volgarizzazione delle teorie scientifiche, un netto contrasto. Nel periodo di ascesa le grandi scoperte scientifiche furono, da Copernico a Darwin, momenti importanti del rivoluzionamento generale della coscienza delle masse. Oggi le grandi scoperte della scienza moderna si affermano nei paesi capitalistici passando quasi sempre attraverso il filtro della filosofia reazionaria. Se esse vengono popolarizzate e penetrano nella coscienza delle masse, ciò non avviene senza che vengano deformate in senso relativistico e idealistico. Il relativismo, la lotta contro l'applicazione del principio di causalità (sostituito dalla probabilità statistica), la « scomparsa » della materia: tutto ciò viene utilizzato su larga scala per diffondere un relativismo nichilistico e un misticismo oscurantista.

In questa evoluzione verso la decadenza l'arte e la letteratura occupano una posizione particolare e spesso privilegiata. Anche per esse i tempi sono certamente poco propizi, poiché il contrasto or ora accennato rispetto all'epoca precedente ha effetti quanto mai negativi anche sugli artisti e gli scrittori. Basti pensare al grande gioventù che Goethe e Balzac hanno tratto dal sorgere della dottrina dell'evoluzione, e inversamente ai disastrosi influssi esercitati da Nietzsche, Freud o Spengler sugli scrittori del tempo nostro.

Tuttavia lo spazio libero entro il quale anche la più intrepida sincerità artistica non conduce a una rottura aperta e completa con la propria classe e all'esigenza del passaggio al proletariato, è in sé e per sé incomparabilmente maggiore che non nelle scienze sociali. La letteratura è, immediatamente, la rappresentazione di singoli uomini e di singole vicende, che devono toccare solo in ultima istanza i rapporti sociali dell'epoca, né devono necessariamente rivelare una diretta connessione col contrasto tra borghesia e proletariato.

Entra qui in gioco il problema, impostato da Marx e ricordato più sopra, delle contraddizioni interne dell'esistenza borghese, le quali lasciano allo sviluppo degli scrittori e della letteratura un ampio e fecondo margine di libertà. Poiché, fintanto che queste contraddizioni non sono state approfondite e non emergono alla superficie, palesi e inequivocabili, al punto da rendere impossibile un travisamento o un'interpretazione addomesticata da parte della borghesia, fino a quel momento si rinnova continuamente il tentativo di rendere tali opere utilizzabili ai fini della borghesia. Abbiamo già parlato a più riprese del complicato meccanismo dell'apologia indiretta o addirittura a tinte pseudorivoluzionarie. In questo complicato meccanismo rientra lo sforzo di utilizzare a tali fini tutti i punti in cui lo scrittore non ha idee chiare sulla società o non va fino in fondo al suo pensiero. Così ha proceduto con Lev Tolstoj — per citare un grandissimo esempio — la borghesia russa nel periodo successivo alla prima rivoluzione. Attraverso questa politica ideologica della borghesia, che è stata certamente pericolosa

e addirittura fatale per molti scrittori intellettualmente o moralmente piú deboli, è sorto, nella società della decadenza capitalistica, qualcosa di simile agli « intermundia » epicurei, che ha permesso a scrittori di prim'ordine di evolversi in senso realistico, andando contro la corrente della decadenza generale e dell'antirealismo imperante.

Il riconoscimento di questo particolare margine di libertà concesso all'evoluzione di importanti scrittori realisti in un periodo di generale decadenza, non deve però essere interpretato nel senso che la definizione della letteratura data piú sopra (per cui essa rappresenta immediatamente solo uomini e vicende singole e le grandi contraddizioni sociali appaiono in essa solo in ultima istanza) implichi una generale astensione di questi realisti da una presa di posizione verso i conflitti sociali dell'epoca. Anzi, succede proprio l'opposto. Quanto piú questi scrittori penetrano in profondità nella conoscenza della realtà sociale, tanto piú questi problemi centrali passano in prima linea tra i loro interessi sia ideologici che letterari. È stato forse Zola a esprimere questa sensazione nella forma piú intensa: « Ogni volta che io ora mi concentro su un argomento, mi imbatto nel socialismo ». Ma in modo diverso (a seconda delle individualità, delle condizioni sociali, delle concrete lotte di classe) i Tolstoj e gli Ibsen, gli Anatole France e i Romain Rolland, gli Shaw e i Barbusse, i Thomas Mann e i Heinrich Mann s'imbattono anch'essi nel complesso di queste contraddizioni fondamentali.

#### IV.

La dialettica complessa e non fatalistica della necessità della decadenza ideologica rivela dunque una via d'uscita individuale – per quanto difficile essa sia – per i migliori realisti provenienti dalla classe borghese.

Risulta quindi evidente che, anche qui, non si tratta di problemi radicalmente nuovi, ma soltanto dell'aggravarsi e acutizzarsi di quelli che hanno presieduto alle vicende

della letteratura già nella sua precedente fase di sviluppo. Per dirla in breve: si tratta di quella « vittoria del realismo » che Engels, nella sua analisi di Balzac, definisce in termini così pregnanti come trionfo della rappresentazione realistica, del rispecchiamento letterariamente esatto e profondo della realtà, sui pregiudizi individuali e di classe dello scrittore. E quando Marx, nella *Sacra famiglia*, sottopone Eugène Sue a una spietata critica su tutta la linea, non dimentica tuttavia di indicare che la rappresentazione di Fleur de Marie nella prima parte del romanzo è veramente realistica.

Ad onta della sua delicatezza, Fleur de Marie dà subito prove di coraggio, energia, serenità, elasticità di carattere; cioè di qualità che sole possono spiegare il suo sviluppo umano entro una situazione disumanata... Fin qui vediamo Fleur de Marie nella sua forma genuina. Eugène Sue si è innalzato al di sopra della sua angusta concezione del mondo. Egli ha dato uno schiaffo ai pregiudizi della borghesia.

Si tratta dunque di esaminare più da vicino le condizioni particolari della « vittoria del realismo » nell'epoca della decadenza.

La vittoria del realismo non è un miracolo, bensì il necessario risultato di un processo dialettico assai complicato, di un mutuo e fecondo rapporto dello scrittore con la realtà. Con l'avvento del periodo di decadenza ideologica questo mutuo rapporto diventa sempre più difficile, e la sua istituzione pone sempre maggiori esigenze alla personalità intellettuale e morale del singolo scrittore. Chi ha venduto la sua anima all'apologetica fino a dividerne il travisamento della realtà in conformità ai bisogni della classe dominante, va naturalmente perduto come scrittore, anche se un processo simile si compie spesso, in scrittori dotati e istintivamente realisti, con una certa lentezza, e non senza intime lotte e contrasti.

Più accurato e approfondito dev'essere l'esame di quegli scrittori che non compiono questa capitolazione di fronte all'apologetica, e si sforzano quindi di imporre alle proprie opere la propria concezione del mondo, in-

curanti degli applausi o delle ripulse che ne riceveranno. Tuttavia una concezione così formale, astratta e kantiana della sincerità letteraria non è neanche lontanamente sufficiente a spiegare questo problema. La sincerità soggettiva è certo condizione imprescindibile per la vittoria del realismo, ma ne fornisce solo la possibilità astratta, non la possibilità concreta.

Anche il semplice richiamo alla concezione del mondo non è sufficiente. Sappiamo che il rapporto tra concezione del mondo e attività letteraria è estremamente complesso. Ci sono casi in cui una concezione del mondo politicamente e socialmente reazionaria non può impedire la nascita di grandi capolavori realistici, e altri in cui proprio la posizione politica avanzata di uno scrittore borghese assume forme che ostacolano il suo realismo artistico. Si tratta insomma di vedere se l'elaborazione della realtà che si concentra nella concezione del mondo dello scrittore gli apre la via a una considerazione spregiudicata della realtà, o se frappone tra la realtà e lo scrittore una barriera che impedisce il suo pieno abbandono alle ricchezze della vita sociale.

È chiaro che tutta la concezione del mondo propria dell'epoca di decadenza, col suo arrestarsi alla superficie delle cose, con la sua tendenza ad evadere davanti ai grandi problemi sociali, col suo torbido eclettismo, sembra fatta apposta per rendere difficile allo scrittore l'accesso a una visione spregiudicata e profonda della realtà. La quantità e la qualità dei pregiudizi che lo scrittore deve superare, crescono, senza dubbio alcuno, col generale aggravarsi della decadenza ideologica. La cui azione negativa viene ulteriormente rafforzata dal fatto che l'estetica della decadenza mette innanzi, come essenza dell'arte, tendenze viepiù antirealistiche, e agisce quindi, anche sotto questo rispetto, in senso sfavorevole sull'evoluzione degli scrittori.

In tali condizioni sia socialmente che ideologicamente poco propizie, la sincerità dello scrittore deve dunque andare decisamente oltre l'aspetto formale-soggettivo per accogliere un contenuto sociale e ideologico, per agire — grazie a questo contenuto — in direzione di un'aper-

tura verso la realtà e suscitare nei confronti di questa un'intima e profonda fiducia, da cui soltanto può scaturire l'impavidità dello scrittore nella riproduzione del mondo in cui ha potuto così penetrare.

Qui dobbiamo ricordare al lettore l'epigrafe premessa a questo saggio. Goethe ha espresso nel *Faust* un'idea analoga in un senso più profondo e vasto e positivo:

Doch fassen Geister, würdig, tief zu schauen,  
Zum Grenzenlosen grenzenlos Vertrauen<sup>1</sup>.

Se abbiamo parlato di contenuto e di direzione, queste espressioni sono rimaste, per il momento, ancora troppo astratte. Non si tratta affatto soltanto di avere una concezione del mondo scientificamente esatta. Ciò equivarrebbe in fondo a pretendere dagli scrittori che la loro concezione del mondo sia il materialismo dialettico. Abbiamo invece a che fare con l'interdipendenza di due fattori strettamente connessi e in continua azione reciproca. La visione del mondo che lo scrittore borghese dell'epoca di decadenza fa sua propria consiste in misura prevalente di una falsificazione, consapevole o meno, della realtà e dei suoi rapporti. Il realismo spontaneo di ciascun scrittore viene continuamente distruggendo questa visione del mondo, perché essa contrasta con la realtà. E non è per niente decisivo fino a che punto lo scrittore trae, da questo contrasto, le giuste e necessarie conseguenze sul piano del pensiero. Ciò che più importa è se egli, nel caso di un simile urto tra la realtà esattamente percepita e vissuta e l'ideologia e i pregiudizi acquisiti, dà la preferenza, nell'atto creativo, alla prima oppure ai secondi.

Questo conflitto è presente – allo stato latente – già in ogni percezione e in ogni esperienza della realtà. I pregiudizi del periodo della decadenza sviano l'attenzione degli uomini, impedendo loro di avvertire i fenomeni veramente importanti dell'epoca. Anche se questi sono stati intensamente vissuti, i pregiudizi agiscono

<sup>1</sup> [« Ma gli spiriti degni di guardare nel profondo, | acquistano davanti all'infinito sicurezza infinita » (trad. MANACORDA)].

nel senso di un fallace « approfondimento », che distoglie le indagini dalle vere cause profonde del fenomeno in questione. Sorge così, in ogni scrittore con vocazioni realistiche, una lotta permanente contro i pregiudizi della decadenza ideologica. E questa lotta è duplice: è una lotta per superare i pregiudizi nella considerazione e valutazione della realtà stessa, e una lotta per superarli nella propria anima, nella posizione che egli assume di fronte alle proprie intime esperienze, ai processi psichici che si svolgono in lui. Un ostacolo particolare è rappresentato dal fatto che, per la maggioranza degli scrittori del nostro tempo, questo superamento letterario dei pregiudizi filosofici, sentimentali e morali della decadenza si compie per lo più lasciando intatto l'apparato ideologico della decadenza stessa.

È un ininterrotto processo di azione e reazione. Ma finché l'illusione psicologica della divisione capitalistica del lavoro, da noi già descritta, non viene spezzata dallo scrittore nella sua attività creativa; finché egli prende per oro colato, anche nella sua opera, il contrasto feticizzato della decadenza tra intuizione e intelletto, e non coglie, nel suo travaglio di scrittore e creatore di personaggi, la loro nascosta e contraddittoria unità: fino a quel momento non può sorgere in lui quella cultura dei sentimenti senza la quale una letteratura realistica veramente significativa è impossibile.

La grande azione educativa di Maksim Gor'kij consiste non da ultimo in questa lotta per una cultura dei sentimenti umani, cultura in cui egli scorge a buon diritto la premessa fondamentale di una nuova fioritura letteraria. Finché egli operò come scrittore rivoluzionario in un ambiente capitalistico, condusse un'incessante polemica contro quella barbarie della vita dei sentimenti che la decadenza ha prodotto in tutti i campi dell'attività umana e anche nella letteratura. E, dopo la vittoria del socialismo nell'Unione Sovietica, egli fu impensierito dalla constatazione che nelle masse popolari avanzate la repressione di questa barbarie della decadenza si compie più rapidamente e decisamente che non tra gli scrittori; che gli scrittori superano più lentamente dei lettori i re-



sidui ideologici del capitalismo decadente e restano perciò indietro rispetto ad essi (e alla vita) per quanto riguarda la cultura dei sentimenti.

In una lettera a Vsevolod Ivanov, Gor'kij mette in energico rilievo questa superiorità dell'avanguardia della classe lavoratrice in fatto di cultura dei sentimenti. Ed egli prevede che proprio questa cultura dei sentimenti, quando si sarà diffusa e approfondita, costituirà il fondamento del grande sviluppo letterario avvenire. Gor'kij dice di questi lavoratori:

Il loro sentimento del mondo – un'emozione che precede la conoscenza del mondo della logica intellettuale – li condurrà naturalmente ad appropriarsi la logica delle idee che stanno nell'essenza delle cose. I nostri scrittori sono gente incolta o poco colta per quanto riguarda i sentimenti, anche se hanno letto i libri di Lenin. Hanno dimestichezza con le idee, ma queste sono sospese nel vuoto e non hanno una base nei sentimenti. È questa, a mio parere, la differenza tra lo scrittore e il lettore del tempo nostro. Con questa differenza io mi spiego tutte le deficienze della nostra letteratura attuale.

Queste affermazioni di Gor'kij hanno un'importanza e un'attualità ancora più grandi per la realtà capitalistica. Poiché lo scrittore borghese, né ha a sua disposizione una giusta concezione del mondo, né ha a che fare con una cerchia di lettori che con l'energia dei loro sentimenti e la loro vitalità politica e sociale possano spingerlo e farlo evolvere nel senso di una vera cultura dei sentimenti. Nella realtà capitalistica, egli è in generale abbandonato a se stesso. Deve cercare e trovare con le proprie forze la via che conduce fuori della boscaglia dei pregiudizi che lo ostacolano. (Che le opere realistiche importanti trovino quasi sempre, anche nei tempi di decadenza, un vasto ed entusiastico pubblico di lettori, è un fatto assai significativo. Ma nelle condizioni del mondo capitalistico questa azione esercitata su un vasto pubblico popolare dalle opere importanti del realismo non cambia nulla al fatto che lo scrittore è costretto a cercare e a trovare da solo, andando controcorrente, la via che porta a questo modo di rappresentazione).

Come ogni appello a una vera cultura, anche quello di Gor'kij non apporta nulla di radicalmente nuovo. Esso rinnova le migliori tradizioni dell'evoluzione dell'umanità nelle condizioni particolari della costruzione della cultura socialista. Poiché ciò che vien qui chiamate « cultura dei sentimenti » è qualcosa che le antiche epoche di progresso – a modo loro, entro i loro necessari limiti sociali – hanno pur posseduto, e che è andato perduto solo nel corso della decadenza della borghesia. Per mettere in chiara luce questo fatto, citeremo qui un giudizio di Vauvenargues su Boileau. Scegliamo proprio questa citazione, tra l'infinito numero di espressioni analoghe che si trovano negli scrittori del passato, perché la filosofia decadente oggi di moda usa calunniare l'illuminismo come epoca « intellettualistica » che trascurava la « vita dei sentimenti », e in ispecie tratta Boileau da arido e dogmatico *homo intellectualis*. Vauvenargues dice:

Boileau prova, sia col suo esempio che coi suoi precetti, che tutte le bellezze delle buone opere derivano dalla vivacità d'espressione e dalla raffigurazione del vero: ma questa espressione tanto efficace appartiene meno alla riflessione, che è sottoposta all'errore, che non a un sentimento della natura assai intimo e fedele. In Boileau l'intelligenza non era separata dal sentimento: era il suo istinto.

Questa unità e compartecipazione della vita sentimentale e intellettuale dell'uomo, questa compenetrazione dei sentimenti con la cultura dell'intelletto, questa possibilità per il pensiero più elevato di ridiventare emotivo – principî comuni all'illuminista Vauvenargues e all'umanista socialista Gor'kij – sono andate disgiunte e distrutte nel periodo intermedio della decadenza.

Di qui il basso livello di pensiero della letteratura borghese moderna; e bassi non sono soltanto i pensieri esposti nelle opere, ma basso è anche il livello spirituale dei personaggi. Di qui la rozzezza e la bestialità animalesca nella rappresentazione dei sentimenti propria della letteratura borghese della decadenza. Di qui il continuo decrescere del prestigio di questa letteratura agli occhi dei pochi uomini seri e colti dell'epoca. Di qui, a dire il

vero, anche il grande successo entusiastico delle poche opere veramente realistiche, fondate su una vera cultura dei pensieri e dei sentimenti, che ha prodotto il nostro tempo.

Il diminuito prestigio sociale della letteratura borghese moderna deriva essenzialmente dal fatto che le persone che sono a profondo contatto con la vita provano sempre piú intensa la sensazione di sprecare inutilmente il loro tempo occupandosi di questa letteratura. Non ne possono ricavare nulla di nuovo e di essenziale, poiché essa non fa altro che esporre in modo formalmente pretenzioso ciò che ogni uomo normale sa già della vita senza bisogno di leggere.

Che cosa è questo qualcosa di nuovo e di essenziale? È l'uomo. « Essere radicali – dice il giovane Marx nella sua critica a Hegel – significa afferrare la cosa alla radice. Ma per l'uomo la radice è l'uomo stesso ». L'enorme potere sociale della letteratura consiste proprio nel fatto che in essa l'uomo appare senza mediazioni, in tutta la ricchezza della sua vita intima ed esteriore, e così concretamente come non accade in nessun altro settore del rispecchiamento della realtà oggettiva. La letteratura può rappresentare i contrasti, le lotte e i conflitti della vita sociale così come essi si manifestano nell'animo, nella vita dell'uomo reale; può mostrare i rapporti tra queste collisioni così come si concentrano nell'uomo reale. La letteratura offre dunque un campo vasto e significativo per scoprire e indagare la realtà. In quanto sia veramente profonda e realistica, essa può fornire anche al piú profondo conoscitore dei rapporti sociali esperienze vissute e nozioni interamente nuove, inattese e importantissime. Su questo punto ripetutamente insistono Marx a proposito di Shakespeare e Balzac, Lenin a proposito di Tolstoj e Gor'kij.

La capacità di attingere una simile intima conoscenza dell'uomo, è la vittoria del realismo in letteratura. È chiaro che uno scrittore può aprirsi a tale concezione dell'uomo solo quando abbia superato in se stesso i pregiudizi errati che l'ideologia della decadenza diffonde nelle forme piú svariate intorno all'uomo e al mondo, all'in-

dividuo e alla società, alla vita intima ed esteriore della persona umana.

Ma conoscenza di se stessi e conoscenza del mondo sono inscindibili. Non è possibile che l'uomo superi in se stesso le tracce della decadenza senza conoscere e intendere le più profonde strutture della vita, senza infrangere la crosta superficiale che ricopre, nel capitalismo, i legami più riposti e la più riposta unità contraddittoria; quella crosta che mummifica l'ideologia della decadenza e la spaccia per qualcosa di definitivo. La profondità dell'intuizione estetica, dell'accostamento realistico alla realtà, è sempre – quale si possa essere la concezione del mondo che lo scrittore formula in termini di pensiero – l'impulso a non prendere nulla come risultato inerte e già pronto e a risolvere il mondo umano in una viva azione reciproca degli uomini stessi. Ogni vero realismo comporta dunque la rottura con la feticizzazione e la mistificazione. Quando i pregiudizi della società classista sono talmente radicati in uno scrittore da rendere impossibile questa risoluzione della società nei mutui rapporti umani, egli cessa di essere un realista.

Ma è proprio qui che lo scrittore, e in particolare lo scrittore dell'epoca di decadenza, deve cominciare con se stesso, perché l'illusione feticistica si annida nei suoi sentimenti e nei suoi pensieri e fa sí che questi, anche in lui, si separino e si isolino gli uni dagli altri. Ma proprio qui non si tratta né di una pura « introspezione », di un puro vivisezionamento interiore, né di una critica sociale puramente « oggettiva ». Solo il mutuo concorso di queste due linee di autocritica permette di giungere alle fonti della vita. Proprio qui si inverte il detto di Marx: « ... la vera ricchezza spirituale dell'individuo dipende interamente dalla ricchezza dei suoi rapporti reali ».

Questa posizione centrale dell'uomo nella letteratura, la cui essenza è quindi « microcosmica » e « antropologica », rende possibile sia il grande realismo, sia – al contrario – un rapido aggravarsi di tutte le manifestazioni proprie dell'epoca della decadenza. Entrambi i casi derivano dall'importanza della posizione che l'uomo vivo e reale assume nella letteratura, dall'immediatezza

con cui egli viene raffigurato. Poiché, se tale immediatezza serve a mettere a fuoco i conflitti vitali dell'epoca, ne scaturisce qualcosa di grande, di nuovo, di essenziale, che soltanto la letteratura realistica è in grado di esprimere. Se invece tale immediatezza resta impigliata nella mistificazione decadente e feticizzata della vita capitalistica attuale, essa diviene un trampolino per il vuoto e pretenzioso allontanamento della letteratura dalla vita, per lo svuotamento del contenuto letterario: la letteratura si trasforma in un'arena di esperimenti formalistici.

## V.

Da questa essenza della letteratura scaturisce il problema della sostanziale moralità sociale dello scrittore realista e dell'importanza della sua onestà, della sua energia e intrepidità.

Ciò comporta in primo luogo, come abbiamo visto, un'autocritica che permetta di distruggere l'apparenza capitalistica nella psiche stessa dello scrittore. Occorre che questi metta alla prova le proprie esperienze, i moti del proprio animo, esaminando la loro genesi e la loro possibilità di trasformarsi in prassi umana. Se la letteratura decadente esclude sempre più dalla sua estetica l'azione e l'intreccio, considerati « invecchiati », ciò avviene per difendere le tendenze proprie della decadenza. Poiché la realizzazione di un intreccio, di una vera azione, conduce inevitabilmente a far sì che sentimenti ed esperienze vengano messi alla prova del mondo esterno, vengano pesati alla bilancia della loro azione e reazione sulla realtà sociale e rinvenuti pesanti o leggeri, genuini o spuri; mentre l'introspezione psicologica o surrealista dei decadenti (che si tratti di Bourget o di Joyce, poco importa) offre alla vita intima, nella sua superficialità, una sfera di libertà che nulla può limitare o criticare. La pericolosa conseguenza di questo falso soggettivismo, di questa sovrana espansione dell'interiorità dello scrittore, è che quest'ultimo viene a trovarsi di fronte a

un mondo di liberi esperimenti, dove può muoversi a suo piacimento e senza incontrare ostacoli. I personaggi non acquistano una vita autonoma, indipendente dallo scrittore. Quindi la dialettica immanente alle loro vicende non può guidare costui al di là delle sue intenzioni, dei suoi pregiudizi originari, né può confutare tali pregiudizi mediante l'impavida descrizione del processo reale che ha luogo nella vita. E sappiamo che l'essenza dell'apologia consiste proprio in questa deformazione della realtà. Quanto meno lo scrittore è in grado di dominare arbitrariamente i suoi personaggi e il suo intreccio, tanto maggiori sono, per il realismo, le prospettive di vittoria.

Si tratta qui di un aspetto assai complicato e dialettico della riproduzione artistica del reale. L'estetica dell'illuminismo ha eccessivamente semplificato questi problemi con la teoria meccanica dell'imitazione; tuttavia la prassi di molti scrittori (si pensi a Diderot) va, nella creazione letteraria, assai al di là dei limiti di questa teoria, di cui essi pure si facevano interpreti. Invece la filosofia classica tedesca ha giustamente insistito sul contributo dialettico della soggettività creatrice, pur tenendo continuamente presente che questa dev'essere sempre diretta a riprodurre l'essenza della realtà. Come prima teoria artistica della decadenza appare l'«ironia» del romanticismo tedesco, in cui questa soggettività creatrice viene già assolutizzata e la soggettività dell'opera d'arte degenera in un gioco arbitrario con personaggi creati dal nulla.

Nella critica a Eugène Sue, Marx ha individuato e criticato sin dall'inizio questo effetto apologetico dell'intervento dello scrittore nel mondo dei suoi personaggi: « In Eugène Sue i personaggi... devono esprimere come loro riflessione, come consapevole motivo delle loro azioni, l'intenzione propria dello scrittore, che lo determina a farli agire così e non altrimenti ».

Naturalmente i decadenti moderni nutrono un profondo disprezzo per i metodi apologetici di Sue, ancora primitivi e relativamente scoperti. Essi, e i teorici che li spalleggiano, dimenticano « soltanto » che ogni addomesticamento della realtà, grossolano o raffinato che sia,

significa sostanzialmente la stessa cosa, e che il falso e sfrenato soggettivismo della prassi letteraria schiude necessariamente la possibilità di addomesticare la realtà, anzi invita ad addomesticarla. E la meccanica del capitalismo pensa per conto suo a fare in modo che l'indebolimento della resistenza dello scrittore venga sfruttato a proprio vantaggio.

Il controllo dei sentimenti e delle esperienze dello scrittore in base al loro scontro con la realtà oggettiva della vita sociale agisce profondamente fino a influenzare la scelta del soggetto. Per la soggettività sfrenata e « sovrana » questa scelta è puramente arbitraria: la soggettività « onnipotente » può essere immessa in qualsiasi soggetto, e la scelta è determinata soltanto da questa arbitraria immissione di impressioni soggettive in un contenuto che non ha niente a che vedere con esse. (La moderna filosofia soggettivistica, che sostituisce l'« introiezione » alla riproduzione della realtà e i ragionamenti analogici ai legami causali, rafforza questa tendenza mediante l'influsso che esercita sulla concezione del mondo dello scrittore).

Invece, per il vero realista, anche il soggetto viene prodotto e fornito dallo sviluppo storico-sociale. Gottfried Keller esprime lapidariamente quest'idea in una lettera a Hettner:

Il contenuto poetico nel suo complesso si trova in un continuo circolo, che sembra strano, eppure è naturalissimo. — Non c'è nessuna originalità e novità individuale sovrana, come credono i geni dell'arbitrio e i soggettivisti presuntuosi. — Nuovo, in senso buono, è soltanto ciò che scaturisce dalla dialettica del movimento culturale.

Lo scrittore raggiunge dunque una vera soggettività, umanamente e artisticamente ricca e matura, solo facendo questo uso del proprio io e superando i limiti machiani delle impressioni puramente soggettive. Ciò presuppone una grande ricchezza di esperienze, la possibilità di controllare le proprie impressioni nei loro conflitti con le forze oggettive della vita sociale. Ma, ripetiamo, la pietra di paragone della genuinità e profondi-

tà di una tale soggettività artistica può consistere soltanto nell'invenzione e nell'attuazione di un vero intreccio.

Tale soggettività artistica è già ricca e matura per il solo fatto che il contatto con la vita suscita in essa un vero amore per la vita e per gli uomini. Questo amore è tanto più contraddittorio, difficile e paradossale quanto più si estendono e si aggravano gli orrori del capitalismo in declino.

Ma anche questo problema sussiste in tutta la storia delle società divise in classi, in particolare nel periodo del capitalismo, e non fa che aggravarsi nell'epoca della crisi generale del sistema capitalistico. Già Schiller ha chiaramente inteso che ci sono due tipi di atteggiamento dello scrittore verso la vita:

I poeti sono sempre, per definizione, i custodi della natura. Là dove non possono esserlo completamente e provano già in se stessi l'influsso corrosivo di forme arbitrarie e artificiali o con questo influsso hanno dovuto combattere, là si ergeranno a testimoni e vendicatori della natura.

In entrambi i casi si tratta dell'amore per la vita e per gli uomini. Si pensi agli orrori dell'epoca dell'accumulazione primitiva in Inghilterra. Il grande realista Defoe ha descritto con vasto e profondo realismo, nel mirabile *Moll Flanders*, la vita degli uomini stritolati da questo processo. Il suo realismo trae calore dal suo grande amore per l'uomo; la tempra indomabile della sua contraddittoria, ma eroica protagonista, poteva sorgere soltanto da un simile amore per la vita, che non si lascia offuscare dagli orrori della società. In apparenza Swift è agli antipodi di Defoe, ed effettivamente molti lettori ne deplorano la spietata freddezza, specie nell'ultima parte del *Gulliver*, così terribile e sconsolata. Ma leggendo questo capolavoro con attenta intelligenza è impossibile non sentire quale bruciante amore per la vita e per gli uomini fosse necessario perché Swift potesse concepire in questi termini la rovina interiore ed esteriore dell'uomo ad opera dell'accumulazione primitiva: gli uomini come bestie disgustose e puzzolenti in



opposizione ai saggi e benigni cavalli dell'ultima parte, personificazione grandiosamente satirica della vera umanità.

Senza un simile amore per l'uomo e per la vita, amore che necessariamente implica l'odio piú profondo per la società, le classi e gli uomini che lo umiliano e lo offendono, non può sorgere oggi nel mondo capitalistico un realismo veramente grande. Questo amore, e l'odio che gli è complementare, portano lo scrittore a scoprire la ricchezza delle relazioni della vita umana e a rappresentare il mondo del capitalismo come una lotta incessante contro le forze che mortificano e uccidono queste relazioni umane. Anche se, rappresentando gli uomini oggi viventi, lo scrittore mostra che essi sono miserabili frammenti e caricature dell'uomo vero, egli deve pure aver provato in sé quali sono le possibilità di espansione e di ricchezza di questo vero uomo, onde poter vedere e delineare le caricature come caricature, e trarre e suscitare dalla mutilazione dell'uomo in frammenti un atteggiamento di lotta contro il mondo che, giorno per giorno, ora per ora, riproduce questa mutilazione.

Invece gli scrittori che non vedono né vivono questo processo, e che descrivono il mondo del capitalismo — anche respingendolo sul piano politico-sociale — così come esso appare immediatamente, capitolano *proprio come scrittori* davanti alla « fatalità » di tale situazione. Ecco perché l'abitudine invalsa nella letteratura della decadenza, di ritrarre i risultati finali della deformazione capitalistica dell'uomo aggiungendovi espressioni elegiache o sdegnate, non serve che a fissare l'apparenza superficiale costellandola di commenti che non toccano, né possono toccare, la sostanza delle cose. Nonostante la straordinaria varietà esteriore dei soggetti e del modo di svolgerli, ritroviamo in questo accostamento di oggettività falsa — perché morta — e di soggettività falsa — perché vuota — la vecchia definizione marxiana dell'ideologia della decadenza: immediatezza e scolastica.

## VI.

Questa equivalenza tra immediatezza e scolastica può forse, in un primo momento, suonare paradossale. Ma in tutte queste questioni occorre attenersi non a criteri formalistici, bensì a criteri sostanziali. Ora la scolastica è sostanzialmente, nell'ideologia della decadenza, un sistema di pensiero estremamente complicato, che opera con categorie quanto mai sottili e lambiccate, cui manca soltanto una quisquilìa: di non riferirsi al nocciolo della questione. L'acutezza delle intuizioni, la raffinatezza impressionistica nella riproduzione letteraria della realtà, condividono tutti questi « pregi » e difetti propri della scolastica teorica. Questa accompagna e confonde uomini e avvenimenti le cui crisi decisive le sono intimamente estranee; i cui problemi oggettivi essa non chiarifica, ma anzi confonde ed oscura, tanto più quanto più è complessa e differenziata.

In precedenza abbiamo insistito, dal punto di vista dell'estetica generale della letteratura, sulla posizione centrale della raffigurazione dell'uomo. Possiamo ora aggiungere che tale rappresentazione costituisce di per sé, in forza della sua stessa logica, uno smascheramento tanto più energico dell'inumanità del capitalismo, quanto più questa inumanità va spiegandosi e generalizzandosi nel corso della crisi generale del sistema capitalistico. Lo scrittore che raffigura uomini reali, può essere solo parzialmente consapevole, o anche del tutto inconsapevole, del fatto che la rappresentazione di uomini reali in reali conflitti sociali costituisce già un principio di rivolta contro il sistema dominante. I paragoni sono sempre piuttosto pericolosi, e perciò il lettore farà da sé le riserve necessarie su quanto segue. Si è spesso detto che in ogni sciopero è in agguato l'idra della rivoluzione. Lenin ha energicamente combattuto le interpretazioni secondo le quali la rivoluzione sorgerebbe spontaneamente e naturalmente dagli scioperi. Egli insiste sulla necessità di rendere consapevole e di generalizzare, dando loro basi ideologiche, l'insoddisfazione e l'exasperazione degli operai

che si manifestano in modo spontaneo negli scioperi. Ma se Lenin ha giustamente negato l'esistenza di un rapporto di dipendenza diretto e necessario, egli naturalmente non contesta che negli scioperi emerga una parte importante di quelle condizioni oggettive e soggettive le quali, se rese consapevoli e innalzate a un livello ideologico superiore, fanno degli operai dei veri rivoluzionari. Non diversamente, in modo altrettanto complesso e dialettico, lo scrittore che raffigura uomini reali in collisioni reali si pone spontaneamente, per lo piú inconsciamente, in contrasto con la società capitalista, e smaschera da un punto di vista determinato (anche qui spesso spontaneamente e inconsciamente) l'umanità di questa società. Se si segue l'evoluzione di realisti significativi come Anatole France o Thomas Mann, si può osservare con profitto il processo ineguale e contraddittorio per cui la rivolta spontanea contro il capitalismo, prodotta dalle necessità della creazione letteraria, acquista a poco a poco coscienza di sé.

Tutto quel che appare ad uno sguardo superficiale è che le esigenze della vera arte letteraria urtano qui contro la generale ostilità all'arte propria del sistema capitalista e ripetutamente sottolineata da Marx. Ma, come in ogni altro caso, anche questo contrasto tra l'esigenza dell'armonia e della bellezza artistica e le brutture dell'epoca capitalista può essere ricondotto ai grandi problemi sostanziali della lotta delle masse.

Nel corso dell'evoluzione dell'intera teoria e prassi letteraria della decadenza, si può constatare come, da parte borghese, la raffigurazione di uomini reali in conflitti reali venga vieppiú attenuata, in modo da adattarsi a quel livello di umanità che la crescente barbarie del capitalismo è ancora in grado di tollerare. Per essere piú precisi: la teoria della decadenza chiede all'arte di rappresentare, non già la reale esistenza umana nel capitalismo, ma quell'apparenza d'esistenza di cui parlava Marx in un passo già da noi riportato. Essa esige che lo scrittore rappresenti questa apparenza come il solo modo di essere possibile e reale degli uomini.

I grandi realisti, configurando — qualunque sia la loro

concezione del mondo e il soggetto che scelgono – la dialettica reale di essere e apparenza dell'esistenza umana, e smascherando l'apparenza come apparenza in quanto si contrappone all'essere rappresentato, entrano spontaneamente in contrasto col sistema capitalistico e con l'ideologia della decadenza.

La questione è semplice ed evidente se si esamina la letteratura ufficiale della decadenza, riconosciuta *de facto* o dalla critica estetica. Si costituisce in essa, sulla base di una diretta conformità all'ideologia capitalistica, una menzognera « armonia », che elude le contraddizioni reali del sistema capitalistico. Scrittori del tipo di Gustav Freytag raffigurano in certo qual modo quella « umanità » che, rispetto ai conflitti del capitalismo reale, sta nello stesso rapporto dell'economia volgare a carattere apologetico rispetto alle sue contraddizioni economiche. Ed è evidente senz'altro commento che questo conformismo porterà in seguito a una letteratura amena sempre più menzognera, di livello sempre più basso, alla cosiddetta letteratura per le larghe masse.

Più complicato, meno perspicuo, ma perciò appunto più importante è questo processo negli scrittori della decadenza più dotati e soggettivamente onesti. In essi l'incapacità di andare al di là della superficie e la mancanza di una critica dell'inumanità capitalistica trasfusa nella stessa *rappresentazione artistica*, assumono le più svariate e seducenti formulazioni, per lo più sinceramente credute, che finiscono per indurli – in modo cosciente questa volta, e nella credenza di essere particolarmente « rivoluzionari » in letteratura, o anche in sede politica e sociale – a restare in una posizione superficiale e a rinunciare alla più vera e profonda rivolta contro l'inumanità capitalistica. Qui possiamo accennare soltanto ad alcuni orientamenti principali di queste ideologie che distolgono lo scrittore dalla lotta – sul piano letterario – contro il sistema capitalistico.

Una delle teorie più importanti e diffuse fu quella secondo la quale la letteratura sarebbe una specie di scienza. Essa sorse per influsso del positivismo, parallelamente – ciò che non è punto casuale – al sorgere della

sociologia moderna, separata metodologicamente dall'economia. Questa concezione « scientifica » della vita sociale, che vedeva nell'uomo un prodotto meccanico dell'ambiente e dell'ereditarietà, tagliava fuori dalla letteratura, in virtù del suo meccanicismo, proprio i conflitti più profondi della vita sociale. I quali erano da essa disprezzati come eccessi romantici d'indole angustamente individuale, che abbassavano la dignità della letteratura, elevata a scienza oggettiva. (Si pensi alle osservazioni critiche di Taine e specialmente di Zola intorno a Balzac). La vera raffigurazione dell'uomo viene sostituita da una quantità di particolari superficiali. Al posto delle grandi proteste contro gli aspetti inumani dello sviluppo sociale subentrano ampie raffigurazioni di ciò che vi è nell'uomo di più elementare e animalesco; al posto della grandezza o debolezza dell'uomo nei conflitti con la società subentrano ampie descrizioni di atrocità esteriori.

Nel corso dell'ulteriore sviluppo della decadenza, questa falsa oggettività, propria di uno « spirito scientifico » che uccide la letteratura, si ripete in forme sempre più gravi. Già il naturalismo tedesco rivela un enorme abbassamento del livello creativo e dello spirito di rivolta effettivo in confronto a Flaubert e a Zola. E la *neue Sachlichkeit*, in cui risorge nel dopoguerra l'« oggettività scientifica », sfrutta assai spesso questa oggettività a scopi già più o meno palesemente apologetici: assai spesso essa è già un'attenuazione chiara e manifesta dei conflitti che permeano la vita umana, una capitolazione più o meno velata di fronte all'inumanità del capitalismo del dopoguerra.

Nella letteratura e nella teoria letteraria non mancano naturalmente i contrattacchi contro questo mortificante oggettivismo. Ma siccome all'oggettività astratta viene contrapposta una soggettività altrettanto astratta, il risultato è lo stesso con segno invertito. Che si tratti soltanto delle forze feticizzate della vita esteriore o che si tratti esclusivamente dell'anima, in entrambi i casi i conflitti della vera vita umana vengono esclusi dall'opera letteraria. Le correnti che si oppongono allo « spirito scientifico » nella letteratura fanno bensì appello alla fer-

vida vita dell'interiorità umana, ma astraggono dalle relazioni sociali degli uomini, che definiscono « superficiali » (in astratta opposizione al naturalismo), respingendole, e feticizzando invece, in modo ormai scopertamente mistico, le cosiddette « forze eterne » della vita. Nasce così di nuovo un rispecchiamento astrattamente superficiale e deformato dei conflitti della vita umana, poiché è assente la vera lotta degli uomini con la società e nella società; sono assenti le determinazioni oggettive della vita umana, da cui soltanto l'anima riceve e dispiega la sua intima ricchezza; vengono tolte di mezzo, con piena coscienza e intenzionalità artistica, tutte le premesse di una raffigurazione veramente profonda degli uomini.

Possiamo lumeggiare anche questa situazione con qualche esempio. Nei primi drammi di Maeterlinck, un tempo assai ammirati, la morte è artificialmente disgiunta da ogni concreto legame sociale, da ogni conflitto individuale della vita, onde essere rappresentata in modo « puro » come « problema eterno » della vita umana. Che cosa si ottiene? Null'altro che la descrizione, talvolta tecnicamente impressionante, della paura animalesca davanti al nudo fatto della morte: dunque, dal punto di vista letterario, una pura astrazione. Si osservi invece un grande realista come Tolstoj, che ha considerato anch'egli la morte come un problema capitale. Ma egli raffigura sempre la morte in relazione alla vita individuale e sociale di determinati uomini. Ecco perché la morte appare sempre in lui in un'altra forma, più ricca e complessa, anche se la paura animale del morire, del momento del trapasso, vi ha in molti casi una gran parte. Basti rimandare alla morte di Nikolaj Levin in *Anna Karenina*, a quella di Andrej Bolkoniskij in *Guerra e pace* e alla *Morte di Ivan Ilič*. La morte appare in ognuno di questi casi come un semplice momento in un ricco insieme di nessi individuali e sociali. Ma c'è di più: la morte acquista, in Tolstoj, anche una profonda importanza critico-sociale, poiché smaschera la vita individuale e sociale dell'individuo in questione. Quanto più significativa, quanto più armoniosamente connessa a un'esistenza umana e sociale è stata la vita, tanto meno terribile è la

morte. L'orrore della morte, astrattamente feticizzato in Maeterlinck, appare in Tolstoj come il tragico giudizio che danno di se stessi gli uomini che la società classista condanna a una condotta di vita indegna e insensata, tale da uccidere l'elemento umano nella vita stessa.

Dobbiamo infine occuparci brevemente di un pregiudizio letterario generalmente diffuso sul vero modo di rappresentare l'uomo. Moltissimi scrittori e lettori sostengono che l'ampia forma in cui si dispiega nei classici del realismo la raffigurazione dell'uomo non sia compatibile col « ritmo della vita moderna ». Questo pregiudizio è in realtà altrettanto poco giustificato quanto quello dell'impossibilità di superare la specializzazione della divisione capitalistica del lavoro, di cui abbiamo parlato a proposito di Max Weber.

L'assunzione del « ritmo della vita moderna » a criterio della rappresentazione letteraria provoca in moltissimi scrittori attuali (anche in alcuni scrittori sovietici) un livello di comprensione e descrizione degli uomini press'a poco corrispondente al grado di osservazione della persona umana che si suole attingere con le conoscenze fatte in treno.

Questa tendenza riceve spesso una fondazione teorica. Essa viene rafforzata dagli orientamenti filosofici soggettivistici di un'epoca che scioglie ogni elemento oggettivo in percezioni, e, insieme all'oggettività del mondo esterno, nega anche la personalità umana. « Non si può salvare l'io », diceva Mach, e Nietzsche, questo conseguente teorico della decadenza e degno precursore di Mach, vede nella creazione di caratteri umani una superficialità pura e semplice:

A questo nostro assai imperfetto atteggiamento verso l'uomo si conforma ora il poeta in quanto trasforma in uomini (e in questo senso li « crea ») abbozzi tanto superficiali quanto è superficiale la nostra conoscenza degli uomini... L'arte prende le mosse dalla naturale ignoranza dell'uomo sul suo intimo (nel corpo e nel carattere)...

Ma che cos'è questo famoso « ritmo della vita »? È appunto l'inumanità del capitalismo, che tende a ridurre

i mutui rapporti degli uomini a uno sfruttamento reciproco, a un ingannare e non essere ingannati, e che a questo livello astrattamente superficiale e antiumano sviluppa negli interessati una sagacia empirica, una conoscenza piattamente utilitaristica degli uomini la cui essenza è proprio il completo oblio di ogni umanità.

D'accordo: molti scrittori che si fondano su tale « ritmo della vita » e sulle conseguenze artistiche che esso implica, vogliono proprio il contrario e credono di essere sinceri e accaniti avversari del sistema capitalistico. Ma questa opposta intenzione politico-sociale si riflette solo alla superficie dell'opera letteraria, solo appunto nell'astratta tesi politico-sociale. Quel che sorge in casi simili è un utilitarismo letterario astrattamente rivoluzionario: la raffigurazione dell'uomo, il manifestarsi della sua peculiarità individuale, vengono ridotti alle loro funzioni astratte nella lotta di classe, così come fanno quegli scrittori che capitano direttamente e normalmente, oppure indirettamente e anarchicamente, di fronte al mondo capitalistico; scrittori in cui la raffigurazione dell'uomo si riduce alla sua funzione nella « lotta per la vita » capitalistica. L'umanità del capitalismo appare, dal punto di vista di questo « ritmo della vita », come un fatalistico « a priori » della nostra epoca.

È in fondo del tutto indifferente che questa specie di raffigurazione letteraria assuma una forma rigorosamente ascetica, rinunciando a qualsiasi particolare, oppure si fregi di dettagli naturalistici o surrealistici, poiché ne è completamente assente la vera contraddizione dialettica della vita sociale degli uomini: contraddizione decisiva per la rappresentazione letteraria della persona umana e definita una volta da Marx con la formula che gli individui appartengono alla loro classe « solo come individui medi » e quindi la loro vita individuale è collegata con la loro classe in modo contraddittorio. Da tali contraddizioni i grandi realisti vengono poi sviluppando e lusingando i conflitti oggettivi della società nella concreta vita umana. Ciò che nella vita è il risultato di lotte complicate, cioè il reale rapporto dell'individuo con la sua classe e, mediante questa, con la società intera, appare



invece qui come un morto risultato da cui sono scomparse tutte le determinazioni sociali (così come accade per la versione della vita economica che danno gli economisti volgari), e che è quindi astratto, vuoto e privo di contenuto. Trionfa, in questo modo di scrivere, l'aspetto superficiale della vita capitalistica, anche se i singoli scrittori credono di essere, in politica, i più convinti avversari del sistema capitalistico.

Abbiamo detto che, in sostanza, i particolari non contano. Tuttavia essi hanno una parte non sempre trascurabile. Poiché, allorché questa riduzione dell'uomo all'utilitarismo proprio dell'inumanità capitalistica e ai fenomeni superficiali del capitalismo non viene esposta in termini di rigoroso ascetismo, con astratta franchezza, ma viene circondata di un'aureola poetica, ne deriva spesso qualche cosa di ben peggio. Marx dice in qualche luogo a proposito dell'economia di Adam Müller:

Il suo contenuto consiste di pregiudizi quotidiani, attinti dall'apparenza superficiale delle cose. Questo contenuto falso e triviale deve poi essere « sublimato » e poetizzato mediante mistificazioni stilistiche.

Ogni simile « poetizzazione », che consiste per lo più in un raffinato irrazionalismo, in un appello al « primigenio » (cioè all'animalesco, al bestiale), aggrava ancor più il carattere decadente di tale letteratura. Alla tendenza generale verso la decadenza si aggiunge, oggettivamente, un'idealizzazione, un approfondimento, una poetizzazione della decadenza stessa, e quindi la sua apologia, anche se spesso preterintenzionale.

Già l'accettazione letterariamente « ascetica » di questi fenomeni superficiali come se fossero identici con la realtà, significa la rinuncia dello scrittore alla lotta contro l'inumanità capitalistica. Qui, a tale capitolazione, si aggiunge un imbellettamento, per quanto inconsapevole, e per quanto sottolinei, con « modernità », gli elementi disarmonici.

## VII.

La critica mossa da Marx alla decadenza ideologica si concentrava sul compito di mettere in luce lo spirito piccolo-borghese che si cela dietro la pomposa retorica superficiale. Così egli caratterizza l'essenza di Stirner come « unità di sentimentalismo e di millanteria »; così definisce la sua filosofia con le parole:

La filosofia della rivolta, che ci è stata appena recitata tra cattive antitesi e fiori di retorica alquanto appassiti, non è, in ultima istanza, che una apologia fanfaronica dell'economia dei *parvenus*.

Non diversamente Lenin caratterizza più tardi in modo esatto e profondo tutte le correnti anarchiche e affini accusandole di essere espressioni del piccolo borghese inselvatichito dalle crisi del capitalismo.

È proprio dei piccoli borghesi lasciarsi attirare dalla retorica e inebriarsene, invece di mettere intrepidamente a confronto le convinzioni soggettive con la realtà oggettiva. È retorica ogni espressione politica, scientifica o letteraria che non rispecchia il movimento reale né si prende la pena di studiarlo e di esprimerlo, e che perciò, anche se sfiora occasionalmente la verità, si allontana sempre più dalla traiettoria della curva in direzione della tangente.

Questa determinazione contenutistica della retorica deve essere particolarmente messa in rilievo nelle sue applicazioni alla letteratura, poiché anche il balbettio naturalista e impressionista, il silenzio maeterlinckiano, i componimenti inarticolati dei dadaisti e l'oggettività ascetica della *neue Sachlichkeit* rientrano tutti, da un punto di vista contenutistico e in rapporto alla realtà, nella retorica. E così come è questo contenuto reale a far sì che la retorica sia retorica, non diversamente è l'atteggiamento reale dell'ideologo verso la realtà a farne un piccolo borghese o meno. È questo movimento reale che decide, e non il travestimento o il mascheramento, e nep-

pure il livello spirituale preso isolatamente, né l'estensione del sapere o il « magistero » formale.

Lo spirito piccolo-borghese può essere intimamente superato solo da una vera comprensione dei grandi conflitti e delle crisi dello sviluppo sociale. Il piccolo borghese non ha mai comprensione per tali conflitti, anche se viene implicato in essi, anche se vi si precipita a capofitto. Per l'attività dello scrittore ciò significa — se ricordiamo che il compito centrale della letteratura, come lo abbiamo precedentemente definito, è la raffigurazione dell'uomo reale — che egli deve distinguere il vero dal falso, l'oggettivo dal soggettivo, l'importante dal trascurabile, il grande dal piccolo, l'umano dall'inumano, il tragico dal ridicolo.

Questa conoscenza è un rispecchiamento dei rapporti dialettici della realtà oggettiva. Anche nell'ideologia della decadenza affiorano continuamente i problemi dei valori, dei criteri di verità, ma mantengono sempre un carattere sostanzialmente soggettivo. È a partire dal soggetto che la realtà dev'essere « trasvalutata » (Nietzsche).

L'indirizzo soggettivistico dato alla conoscenza dei rapporti reali è stato individuato e criticato da Marx fin dall'epoca della rivoluzione del 1848 come sintomo della capitolazione oggettiva di fronte alle forze reazionarie della storia. La decadenza ideologica sorge quando le tendenze della dinamica oggettiva della vita cessano di essere riconosciute o vengono addirittura più o meno consapevolmente ignorate, mentre s'introducono al loro posto desideri soggettivi, visti come le forze motrici della realtà. Proprio perché il movimento storico oggettivo contraddice l'ideologia borghese, anche la più « radicale » e « profonda » introduzione di tali momenti puramente soggettivi si trasformerà oggettivamente e necessariamente in un appoggio alla borghesia reazionaria.

In occasione del dibattito sulla Polonia nel parlamento di Francoforte, Marx critica le diverse forme in cui viene perpetrato il tradimento della rivoluzione democratica. Qui non ci interessa la critica dei comuni apologeti della spartizione della Polonia. Ma è assai significativo che due scrittori politici di sinistra, allora assai noti,

Arnold Ruge e Wilhelm Jordan, abbiano messo avanti una teoria la quale, sulla base di una « profonda » visione della tragedia polacca, finiva per giustificare la politica reazionaria e antidemocratica della Germania. La consapevolezza della tragica necessità della catastrofe della Polonia deve suscitare in noi – argomentavano Jordan e Ruge – una profonda simpatia per il popolo polacco, ma proprio questa consapevolezza ci impedisce di intervenire nel tragico corso della storia. Quindi la consapevolezza della tragedia del popolo polacco significa in ultima istanza dare la propria sanzione allo *status quo*, cioè alla spartizione della Polonia fra le tre potenze più reazionarie dell'Europa di allora.

Per smascherare il carattere piccolo-borghese di questa concezione, Marx prende naturalmente le mosse dall'analisi dei fatti reali. I quali sono, al tempo della spartizione della Polonia, i contrasti interni in seno alla democrazia nobiliare polacca e la formazione della grande nobiltà: fatti che condussero allora necessariamente alla catastrofe nazionale. Ma, a partire dal 1815, il dominio dell'aristocrazia ha fatto il suo tempo, e sopravvive a se stesso al pari della democrazia nobiliare nel 1772. Quindi la stessa necessità storica che aveva provocato allora la fine della democrazia nobiliare e, insieme, la fine della nazione polacca, pone ora all'ordine del giorno la rivoluzione democratica e contadina e, insieme, la restaurazione della nazione polacca.

La « profonda » concezione della tragedia polacca proposta da Ruge e da Jordan è dunque un tradimento degli interessi della democrazia tedesca e internazionale del 1848; è una capitolazione davanti agli interessi dell'autocrazia prussiana, austriaca e russa. La pretesa « profondità » è rettorica, poiché non ha nulla a che fare con lo sviluppo storico oggettivo, e i portavoce di questa concezione sono piccolo-borghesi, poiché prendono la rettorica per la realtà, restano estranei al corso delle cose e servono, senza sapere e senza volere, gli interessi della reazione europea.

Questa critica di Marx è particolarmente interessante anche per noi, perché egli coglie qui, nel quadro di una

discussione politica, il nocciolo delle tendenze decadenti della tragedia, cioè l'inclinazione a sostituire la rappresentazione oggettiva della collisione storica con la presa di coscienza soggettiva, da parte dell'eroe, della necessità tragica della propria fine. I più notevoli rappresentanti del trapasso dall'una all'altra concezione del tragico si fanno interpreti di tale tendenza con risolutezza sempre maggiore. Essa costituisce un momento importante dello « sviluppo » della teoria hegeliana del tragico per opera di F. Th. Vischer, e ha una parte sempre più decisiva nella produzione di Grillparzer posteriore al 1848 (*Discordia in casa Absburgo*) e in quella di Hebbel (*Agnese Bernauer, Gige e il suo anello*). Poi questa concezione del tragico, scendendo da questo alto livello filosofico e letterario, diventa sempre più un elemento fondamentale della mancanza di azione e di conflitti, nonché dello psicologismo riscontrabile nel dramma moderno. Abbiamo già notato quanto sia decisiva per gli scrittori una giusta valutazione dei personaggi e dei loro conflitti; essa significa l'opposto esatto di una valutazione soggettivistica. La grande sicurezza degli scrittori del passato nel rappresentare gli uomini, le loro relazioni e i loro conflitti, deriva da una profonda conoscenza della realtà, che permette loro di pervenire a criteri veramente oggettivi: oggettivi dal punto di vista sociale.

Questi criteri portano naturalmente in sé il marchio dei tempi e della situazione sociale in cui furono scoperti e utilizzati nella letteratura. Contengono quindi, come ogni conoscenza umana, un elemento di relatività. Ma solo la scienza della moderna decadenza, che ignora sempre la dialettica dell'assoluto e del relativo, trascura, in favore di questo elemento relativo, il nocciolo oggettivo e assoluto immanente ai giusti e profondi criteri che sono stati scoperti per giudicare gli uomini, le loro azioni e le loro vicende. La sociologia volgare rende questo relativismo ancora più grossolano e lo spinge al parossismo mediante un'« analisi classista » pseudomarxista. Nella sociologia volgare tutto viene spiegato con le classi, in modo meccanico e fatalistico, ciò che determina un completo livellamento relativistico. Tutto è ugualmente

necessario, anche la piú disgustosa apologia del capitalismo decadente. Ci troviamo davanti a un'apologia dell'apologia.

Il moderno relativismo protesta contro l'oggettività dei criteri di valore anche in nome della complessità della vita. Si usa dire che i fenomeni della vita sono così complicati e contraddittorî che applicare ad essi un criterio qualsiasi significa schematizzarli e far violenza alle sottili sfumature che in realtà li costituiscono. Ciò sembra ovvio, a prima vista, ed è invece fundamentalmente falso. I grandi scrittori del passato conoscevano la complessità dei caratteri e delle situazioni, le loro contraddizioni e gli intricati trapassi della vita reale assai meglio dei relativisti odierni. Don Chisciotte, Falstaff, Tobias Shandy sono caratteri complessi e contraddittorî che vengono a trovarsi in situazioni altrettanto complesse e contraddittorie, e l'impressione che ne riceviamo trapassa sempre di nuovo dal comico al sublime e al patetico. Ma Cervantes, Shakespeare e anche Sterne sanno benissimo quando, come e fino a che punto i loro eroi sono ridicoli o tragici, da amare o da compatire. Contrariamente alla concezione dei moderni relativisti, questi scrittori possono rappresentare plasticamente e chiaramente i piú sottili trapassi, con tutte le sfumature atte a lumeggiare e ad arricchire l'essenziale, proprio perché scorgono e valutano oggettivamente l'esatto significato di ogni sentimento e di ogni atto.

Questa sicurezza della rappresentazione artistica, nonché la duttilità e l'elasticità che necessariamente le si associano, vanno perdute per colpa del soggettivismo e del relativismo della decadenza. Proprio qui si inserisce la coraggiosa, anche se purtroppo non sempre vittoriosa lotta dei grandi realisti contro l'inclemenza ideologica dei tempi della decadenza. Questa lotta è estremamente complicata, ma è necessario analizzarla per arrivare a una giusta concezione, esente da schematismi, del rapporto tra ideologia e produzione letteraria, e per esaminare le possibilità e i pericoli della « vittoria del realismo » ancor piú concretamente di quanto abbiamo potuto fare sinora.

Prendiamo il caso di uno scrittore così notevole come Henrik Ibsen. Nell'*Anitra selvatica*, che egli stesso avvertì come qualcosa di interamente nuovo nella sua produzione, egli giunge fino alle soglie di una grandiosa commedia tipica che mostra l'autodissoluzione degli ideali borghesi e smaschera il meccanismo dell'ipocrisia e dell'inganno nella società capitalistica in declino. Verso la fine della commedia c'è un importante dialogo tra i rappresentanti dei due opposti punti di vista: Gregers Werle, il Don Chisciotte dei vecchi ideali borghesi, delle « esigenze ideali », e il cinico Relling, che difende l'ipocrisia e l'inganno di se stessi perché sono una necessità vitale per gli uomini. In questo dialogo Relling racconta di aver messo in testa a Molvik, un laureando in teologia finito male, che egli è « demoniaco »:

GREGERS Non è forse demoniaco?

RELLING Che cosa diavolo vuol dire demoniaco? Non è altro che una stupidaggine che ho inventato per mantenere in vita il nostro uomo. Se non l'avessi fatto, quel poveraccio sarebbe andato in malora già da un pezzo nella disperazione e nel disprezzo di se stesso.

. . . . .

RELLING Prima che mi dimentichi, signor Werle *junior*... Non adoperi la parola straniera « ideali ». Abbiamo la bella parola nazionale « bugie ».

GREGERS Lei crede che le due cose siano affini?

RELLING Sì, pressappoco come zuppa e pan bagnato.

GREGERS Dottore, non avrò pace finché non avrò salvato Hjalmar dalle sue grinfie.

RELLING Sarebbe la più grande disgrazia che gli possa capitare. Tolga all'uomo medio la sua bugia vitale e gli toglierà al tempo stesso la felicità.

Ecco un coraggioso e profondo smascheramento dello spirito piccolo-borghese nelle sue diverse sfumature. (Quanti scrittori moderni che la pretendono a « demoniaci » fanno venire in mente la cinica verità di Relling!) Se fosse stato possibile a Ibsen andare avanti in questo senso, fino in fondo, sia sul piano ideologico che su quello artistico, egli sarebbe divenuto il massimo commedionista del suo tempo e un degno successore dei classici

della commedia. Prima dell'*Anitra selvatica* Ibsen ha violentemente sferzato l'ipocrisia della società borghese, facendo sempre notare che gli ideali della classe borghese del periodo di ascesa sono divenuti ormai un'ipocrita menzogna, che l'enunciazione di questi ideali e la prassi borghese non hanno più nulla a che fare tra loro. Perciò egli desume i conflitti tragici dall'urto tra l'ideale e la realtà. Quantunque questa impostazione sia un po' troppo ristretta per poter smascherare le contraddizioni più profonde della società borghese, tuttavia essa mette in evidenza, soprattutto in *Casa di bambola* e negli *Spettri*, contraddizioni veramente grandi, tragicamente insolubili, che concernono l'amore, il matrimonio e la famiglia nella società borghese. La prassi letteraria di Ibsen va qui al di là della sua impostazione ideologica: il fatto che Nora e la signora Alving prendano tragicamente sul serio i loro ideali, è solo agli occhi di Ibsen l'unico perno dei conflitti tragici; nella realtà dell'opera questa serietà morale è soltanto l'occasione che scatena il dramma. Queste donne posseggono un'energia e una coerenza morale tali che le loro azioni rompono la crosta della famiglia borghese, smascherano la sua profonda ipocrisia e mettono in tragica evidenza le sue contraddizioni sociali e umane. In questo l'opera di Ibsen è più ampia e oggettiva della sua concezione del mondo.

Nell'*Anitra selvatica* Ibsen era sul punto di creare un equivalente moderno, borghese-filisteo, del Don Chisciotte. Gregers Werle rappresenta gli ideali del periodo eroico dello sviluppo borghese in mezzo alla grettezza capitalistica con la stessa disperata convinzione con cui Don Chisciotte rappresenta gli ideali della cavalleria tramontata in mezzo alla nascente società borghese. Le sue « esigenze ideali », rivolte ai piccoli borghesi degenerati della società capitalistica, si sgonfiano nel ridicolo non diversamente dagli ideali cavallereschi di Don Chisciotte. In Ibsen questo ridicolo viene ulteriormente intensificato e approfondito fino a diventare vera e grandiosa comicità. Ciò che Gregers esige dal vero matrimonio, franchezza e sincerità reciproca incondizionata, viene qui attuato da suo padre (vecchio capitalista imbroglione



con cui egli ha rotto proprio per queste sue qualità) e dalla signora Sörby, l'abile mondana arrivista. L'« esigenza ideale », la franchezza e sincerità reciproca che dev'essere il fondamento del matrimonio, viene cinicamente realizzata da questi due esperti mariuoli come fondamento della pacifica continuazione della loro vita passata. Non soltanto dunque i vecchi ideali vengono avviliti perché non possono essere attuati e degenerano in menzogna e ipocrisia nelle mani di uomini corrotti, ma si rivela che i cinici grossi borghesi possono già utilizzarli per i loro scopi brutalmente egoistici. In questo mondo di cinismo e di ipocrisia l'idealismo borghese tramonta così tragicomicamente come gli ideali cavallereschi nelle tragicomiche avventure del cavaliere dalla triste figura. Ibsen era sul punto di scrivere una grande commedia della sua epoca.

È stato sul punto di scriverla, ma non ci è riuscito. Marx dice della funzione storica della grande commedia:

L'ultima fase di una figura della storia universale è la sua *commedia*. Gli dèi della Grecia, già colpiti a morte una volta, tragicamente, nel Prometeo incatenato di Eschilo, dovevano morire un'altra volta, comicamente, nei dialoghi di Luciano. Perché questa storia ha seguito questo andamento? Perché l'umanità possa congedarsi *serenamente* dal proprio passato.

Tale fu il compito storico delle commedie del ciclo di Falstaff o delle *Nozze di Figaro*.

Questo sereno congedo dal passato non è concesso ad Ibsen. Di ciò risente già l'*Anitra selvatica*. La figura di Gregers Werle non ha né l'irresistibile comicità né la commovente nobiltà di Don Chisciotte. Perché? Perché Cervantes si rendeva pienamente conto sia del fatto che gli ideali del suo eroe erano storicamente superati, sia della purezza umana, dell'integrità soggettiva e del coraggio dell'eroe stesso. Egli ha individuato e valutato esattamente sia l'uno che l'altro aspetto. Invece Ibsen, nonostante la sua profonda critica smascheratrice, si tiene disperatamente aggrappato ai contenuti del messaggio di Gregers Werle. Non vuole salvare soltanto la purezza e l'integrità soggettiva di costui, ma anche il contenuto

delle sue aspirazioni. La sua opera schiude le piú terribili contraddizioni dialettiche e le piú gustose situazioni comiche, ma egli non le può utilizzare fino in fondo perché non giudica esattamente il suo eroe: ora lo sopravvaluta, ora lo sottovaluta; ora lo innalza oltre misura, ora lo avvilisce ingiustamente.

Nelle opere posteriori, dopo il tramonto degli ideali oggettivamente rappresentati, ad onta di questi errori, nell'*Anitra selvatica*, Ibsen si sforza di creare personaggi che rispondano alle esigenze di Gregers Werle senza peraltro incorrere nelle critiche di Relling. Egli finisce così per cadere in un falso aristocratismo. Tenta di delineare uomini al di sopra della media; va in cerca dell'uomo nuovo, librantesi al di sopra delle vecchie contraddizioni; ma è costretto — in stretta connessione con la sua incapacità di criticare il contenuto e la reale posizione storica degli ideali di Gregers Werle — a plasmare questo nuovo uomo dalla vecchia materia, con l'aggiunta di un'artificiale sublimità.

Ibsen è uno scrittore troppo realistico, troppo conseguente e impavido per non vedere e rappresentare quel che vi è di volgare, di ripugnante, di risibile nei suoi nuovi eroi: Rosmer, Hedda Gabler, Solness. Ciò nonostante, egli si costringe a raffigurarli come eroi tragici, che si elevano al di sopra della media. Quindi l'ambiguità dei criteri umani riscontrata nell'*Anitra selvatica* si aggrava sempre piú. Il poeta sempre piú sopravvaluta e sottovaluta al contempo i suoi personaggi. Questo accostamento indifferenziato e inspiegato di giudizi che si escludono l'un l'altro costringe Ibsen a creare personaggi che continuano a sollevarsi sulla punta dei piedi per sembrare piú alti di quel che sono; la loro « sublimità tragica » viene artificialmente e disorganicamente tenuta in piedi mediante un intero apparato simbolistico, mediante la preparazione di un'atmosfera simbolistica; ma la grandezza fabbricata con tanta fatica, e perciò mai realmente convincente, viene poi continuamente coperta di amaro scherno dallo stesso autore.

Non a caso il simbolismo esplicito di Ibsen si inizia proprio con l'*Anitra selvatica*. Questo simbolismo è il

mezzo artistico per conciliare almeno apparentemente l'inconciliabile, per ricoprire artificialmente la contraddizione rimasta insoluta nella vita — contraddizione incompresa, avvertita in modo deformato e resa in modo ancor piú deformato. Proprio in un realista cosí notevole come Ibsen si può discernere chiaramente come il simbolismo non abbia rappresentato affatto un superamento delle contraddizioni artistiche delle tendenze realistiche alla fine del secolo XIX, ma sia stato invece l'espressione letteraria del fatto che gli scrittori non riuscivano a far fronte a queste contraddizioni né sul piano umano, né su quello ideologico e artistico; essi si sono semplicemente rifugiati nel simbolismo, il quale non è una soluzione delle contraddizioni di questo realismo, ma significa anzi il perpetuarsi di tali contraddizioni a un livello artistico inferiore, piú distante dalla comprensione della realtà.

Questo tragico passaggio di Ibsen da un realismo, pur commisto di elementi naturalistici, alla contraddittoria vacuità dei simboli, è estremamente istruttivo ai fini delle nostre ricerche. Poiché esso mostra quanto sia poco artistica la natura di tali processi, presi nella loro essenza. E l'espressione letteraria di queste crisi ideologiche è proprio la perdita del criterio che permette di valutare gli uomini, le loro azioni e le loro vicende, ciò che essi rappresentano socialmente e moralmente, ciò che significa il loro destino nella realtà della vita sociale, e la natura reale dei loro rapporti con gli altri uomini.

In Ibsen questa crisi ideologica ha ancora una tragica severità. Ciò non soltanto a causa del suo grande ingegno e della sua integrità di scrittore, ma anche a causa del significato oggettivo, storico-sociale, dei problemi con cui ha lottato e che, attraverso una tragica crisi, non è riuscito a superare. L'ulteriore sviluppo della letteratura della decadenza spinge sempre di piú in primo piano il piccolo borghese inselvaticato, che gabella la sua piccineria per eroismo eccentrico e solitario, e la sua capitolazione davanti ad ogni moderna superstizione reazionaria per un tragico destino « cosmico ».

Né si creda che stiamo esagerando. Oltrepasseremmo

i limiti di questo saggio se volessimo analizzare l'evoluzione in questo senso del dramma postibseniano. Vogliamo addurre un solo esempio sintomatico. Negli anni precedenti la guerra mondiale August Strindberg ha notoriamente avuto una funzione direttiva nel teatro internazionale ed è stato spesso anteposto ad Ibsen. I suoi ultimi drammi furono importantissimi per la formazione del simbolismo drammatico e per il suo trapassare nell'espressionismo.

Citeremo qui un breve passo di uno dei piú famosi e « profondi » drammi strindberghiani di questo periodo. Nella prima parte della trilogia *Verso Damasco* i protagonisti, lo Sconosciuto e la Signora, si incontrano in un crocicchio. Si innamorano fulmineamente uno dell'altro. Lo Sconosciuto dovrebbe ritirare una lettera alla posta, ma non lo fa perché crede che la lettera non possa contenere nulla di buono. Allora i due si mettono in viaggio e subiscono terribili prove. Qui ci interessa un motivo solo, e cioè che la povertà dello Sconosciuto ha una gran parte, sempre sottolineata da Strindberg, nella lunga serie di umiliazioni che egli e la sua amante devono subire. Nell'ultima scena della prima parte i due, dopo tante avventure, si ritrovano allo stesso incrocio. E ora, dopo che la Signora ha ricordato all'amico la lettera non ritirata, si svolge il seguente dialogo:

La Signora entra, e spera che la lettera contenga qualche cosa di buono.

LO SCONOSCIUTO (*ironico*) Di buono?

LA SIGNORA Speralo! Immagina che sia cosí!

LO SCONOSCIUTO (*entrando nell'ufficio postale*) Voglio provare. (*Esce dalla posta con una lettera*).

LA SIGNORA Ebbene?

LO SCONOSCIUTO Mi vergogno!... Era il denaro!

LA SIGNORA Hai visto?... E tutte queste sofferenze, tutte queste lacrime... per niente...

In simili scene appare senza veli che cosa sia in realtà la falsa profondità della letteratura moderna, della letteratura decadente. La tanto decantata grandezza dell'ultimo Strindberg consisterebbe nell'aver rappresentato effi-

cacemente le « potenze arcane » della vita umana. Ma il vero contenuto di queste « potenze arcane » non è altro, come il lettore vede da sé, che una « oggettivazione » pretenziosa, epperò menzognera, della superstizione piccolo-borghese.

Naturalmente anche questa superstizione ha le sue radici sociali, e cioè l'insicurezza della vita nel capitalismo, spesso addotta da Lenin per spiegare il permanere e il riprodursi delle ideologie religiose nel capitalismo. Ma la scrittura pretenziosa e, spesso, sostanzialmente anti-realistica dell'ultimo Strindberg è ben lungi dal rivelare la vera fonte delle esperienze da lui descritte. Anzi, essa serve solo a conferire a queste esperienze, che restano non motivate, non spiegate e non chiarite, la consacrazione, oggettivamente mentita, di una misteriosa profondità. Strindberg non fa altro che oggettivare e approfondire le idee normali del piccolo borghese (idee di fronte alle quali egli si trova in una posizione sostanzialmente acritica) in modo da produrre l'impressione che la superstiziosa paura di questo piccolo borghese trovi rispondenza in misteriose potenze reali. Così egli perviene a un livello spirituale di comprensione della realtà oggettivamente ancora più basso di quello del piccolo borghese superstizioso, che generalmente crede a questa oggettività mistificata delle sue idee assai meno dello scrittore famoso « d'avanguardia ».

Con tutto ciò il valore personale e le doti letterarie di Strindberg lo collocano assai al di sopra dei drammaturghi della decadenza divenuti famosi contemporaneamente o dopo di lui: Wedekind, Kaiser, Hasenclever ecc.

L'esempio di Strindberg mostra chiaramente fino a che punto sia andato perduto nella decadenza ogni criterio di misura per il peso oggettivo, per l'importanza sociale oggettiva degli uomini e delle loro vicende. La generale decomposizione delle forme letterarie che ha luogo in questo periodo non è un processo immanente all'arte, una lotta contro le « tradizioni » (come si immaginano gli scrittori e gli artisti decadenti), bensì un effetto so-

cialmente necessario, oggettivo e inevitabile di questa mancanza di critica dello scrittore (in quanto scrittore) verso i fenomeni superficiali del capitalismo, di fronte ai quali egli capitola, identificando l'apparenza (deformata) con l'essere.

La conoscenza di un simile criterio di misura è, lo ripetiamo, il fondamento di ogni composizione letteraria. Ogni azione rappresenta l'affermarsi o il fallire di persone concrete, socialmente determinate, in situazioni concrete e socialmente determinate. Ogni ordinamento compositivo è il riflesso, intensificato e concentrato nell'opera letteraria, dei rapporti umani e morali di determinate persone tra di loro. L'esattezza oggettiva e la sicurezza soggettiva di tale criterio di misura sono necessarie per schiudere allo scrittore le vie della ricchezza della vita.

L'intima ricchezza di un personaggio letterario deriva dalla ricchezza delle sue relazioni interiori ed esteriori, dalla dialettica tra la superficie della vita e le forze oggettive e psichiche che agiscono in profondità. Quanto più autentico, cioè più conforme alla realtà, è nello scrittore questo criterio di misura, e tanto più profondamente egli potrà scavare, tanto più ricche saranno le determinazioni, più mobile la vita che egli saprà ridestare e portare alla luce. Poiché, quanto più autentico è questo criterio di misura, tanto più esso rivela le grandi contraddizioni interne allo sviluppo sociale; e tanto più organicamente lo scrittore riuscirà a collegare ai grandi conflitti sociali il destino singolo del personaggio che gli interessa. Il relativismo puro e semplice impoverisce l'uomo, lo scrittore e i suoi personaggi. Li arricchisce invece la capacità di attribuire alla relatività il suo giusto posto di momento in un processo che è l'unità del relativo e dell'assoluto, intesa e risolta dialetticamente. Ecco la ragione ideologica del fatto che la letteratura della decadenza non ha creato nessun personaggio veramente tipico e duraturo.

La fecondità dei conflitti che entrano in una narrazione risale anch'essa a questa veridicità (oggettiva) e sicurezza (soggettiva) del criterio di misura. Solo se lo

scrittore sa e intuisce esattamente e sicuramente che cosa è essenziale e che cosa è secondario, egli sarà in grado, anche sul piano letterario, di dare espressione all'essenziale e di configurare, a partire da un destino individuale, il destino tipico di una classe, di una generazione, di di un'epoca intera. E se lo scrittore abbandona questo criterio di misura, va perduto con esso il mutuo rapporto vivente tra privato e sociale, tra individuale e tipico. L'elemento sociale, colto astrattamente, non può in nessun modo incarnarsi in uomini vivi, e rimane povero, arido, astratto, impoetico. E, d'altra parte, la letteratura decadente usa gonfiare a « destini cosmici » le più futili inezie a carattere anomalo ed esclusivamente privato del mondo piccolo-borghese. In ambedue gli estremi predominano la stessa povertà e la stessa bolsaggine letteraria. Quando invece sia presente questo criterio di misura, un avvenimento in apparenza insignificante può dispiegare, nelle mani di un grande scrittore, un'infinita ricchezza di determinazioni umane e sociali. Anche qui si dimostra vero che il relativismo è povertà, mentre la dialettica vivente è ricchezza.

Così tramonta, nell'epoca di decadenza, il realismo. Così sorge, accanto all'antirealismo e allo pseudorealismo apertamente apologetici della letteratura appoggiata dalla borghesia reazionaria, una lunga serie di tendenze « radicali », « d'avanguardia », sostanzialmente intese a liquidare il realismo fin nei suoi fondamenti. Quali che si fossero i propositi dei rappresentanti di queste tendenze, essi hanno oggettivamente aiutato la borghesia nella sua lotta contro l'autentico realismo. Tutta la letteratura della decadenza, dal naturalismo fino al surrealismo, ha questa funzione sociale oggettiva.

Non sarà mai ripetuto abbastanza spesso e abbastanza energicamente che la tendenza alla decadenza non costituisce per il singolo scrittore una fatalità, bensì un normale problema sociale. Certo, quanto più è progredita la decadenza ideologica generale, tanto più grandi sono le esigenze intellettuali e morali che si pongono allo scrittore se questi non vuole abbandonarsi alla decadenza, se vuole aprirsi la strada verso il vero realismo. Una

strada che è un sentiero pericoloso, circondato da tragici abissi. Ma tanto maggiormente risalta la grandezza di quegli scrittori che in tempi così poco propizi sono tuttavia riusciti ad aprirsi il varco verso il vero realismo.

(1938).



## TRIBUNO DEL POPOLO O BUROCRATE?

« La letteratura si corrompe solo nella misura in cui gli uomini diventano piú corrotti ».

GOETHE

### I. *Il significato generale dell'impostazione leniniana.*

L'opera di Lenin *Che fare?* serví a smascherare la filosofia opportunistica, assai diffusa al momento della sua pubblicazione (1902), degli « economisti ». Costoro protestavano contro l'unità del movimento rivoluzionario russo sul piano teorico e su quello organizzativo; secondo loro, la sola cosa che contava era la lotta dei lavoratori per i loro interessi economici immediati, la loro spontanea rivolta contro le rappresaglie dei padroni delle fabbriche. Essi limitavano il compito del rivoluzionario cosciente all'aiuto da dare ai lavoratori nelle lotte locali, immediate. Interpretare i singoli scontri di classe come parti della generale missione storica del proletariato; chiarire i singoli momenti della lotta, mediante la propaganda politica, alla luce della dottrina socialista; unificare i singoli movimenti di resistenza in un moto politico rivoluzionario diretto al crollo del capitalismo e al trionfo del socialismo: tutto ciò significava, per gli « economisti », « far violenza » alle masse lavoratrici, col pericolo di isolare gli intellettuali rivoluzionari dalle masse. Gli « economisti » assicuravano che il movimento spontaneo diventa consapevole attraverso il suo stesso processo di crescita.

Lenin demolí questa « teoria » opportunistica e mostrò che l'« economismo » distoglie il proletariato dalla lotta politica, esortando in sostanza i lavoratori a rinun-

ciare all'abbattimento del capitalismo e ad accontentarsi di migliorare temporaneamente la situazione di alcuni tra di loro. Egli considerava invece come il primo compito della rivoluzione la caduta dell'autocrazia, che offriva ai capitalisti russi la piú sicura delle protezioni. La lotta contro l'unità organizzativa e l'esaltazione della spontaneità fanno degli « economisti », secondo Lenin, dei fiancheggiatori dell'influsso borghese sulla classe lavoratrice.

Nel corso dell'elaborazione dei fondamenti ideologici del partito marxista e dello smascheramento dell'essenza borghese della « teoria » riformista, Lenin contrappone l'uno all'altro due tipi di ideologi: il tipo del tribuno rivoluzionario e quello del burocrate. Egli constata che, sia nel capitalismo occidentale contemporaneo che nella Russia economicamente arretrata, predomina il tipo del segretario trade-unionista, del burocrate. La « teoria » dell'opportunismo – sia internazionale che russo – si accinge con gran zelo a perpetuare l'arretratezza e la degenerazione. Contro questa duplice tendenza, che – nelle condizioni della Russia zarista – agiva in senso unitario, è diretto il libro di Lenin. Poiché lo sviluppo spontaneo dell'incipiente movimento operaio di un paese capitalistamente arretrato s'incontra e si combina coi fenomeni di degenerazione dell'epoca imperialistica: con la « teoria » di Bernstein, con la prassi di Millerand o con tutta l'accolta dell'opportunismo internazionale. Quindi lo scritto polemico di Lenin, che annienta teoricamente il nucleo centrale di tutte queste tendenze, rappresenta non soltanto una svolta nel movimento operaio russo, ma una pietra miliare nell'intera storia del pensiero rivoluzionario: è la prima reazione di principio all'opportunismo sul piano internazionale.

La contrapposizione di tribuno del popolo e burocrate sindacale come tipi verso cui tendono le due tendenze del movimento operaio in lotta tra di loro, il marxismo rivoluzionario e l'opportunismo, ha un'importanza che trascende di gran lunga lo spunto temporale e nazionale che l'ha originata.

Non si ripeterà mai troppo, – dice Lenin, – che l'ideale d'un socialdemocratico non deve essere il segretario di una

*trade union*, ma il tribuno popolare che sa reagire contro ogni manifestazione di arbitrio e di oppressione, ovunque essa si manifesti e quale che sia la classe o la categoria sociale che ne soffre, che sa generalizzare tutti questi fatti e unificarli in un quadro completo della violenza poliziesca e dello sfruttamento capitalistico; che sa, infine, approfittare della benché minima occasione per esporre dinanzi a tutti le proprie convinzioni socialiste e le proprie rivendicazioni democratiche, per spiegare a tutti l'importanza storica mondiale della lotta emancipatrice del proletariato.

I colori concreti di questo quadro sono desunti dalla realtà russa contemporanea. Ma il ritratto del tipo è cosí universale da essere ancora interamente valido ai tempi nostri.

Data l'essenza oggettiva di tale questione, è naturale che le indagini di Lenin trascendano sempre il campo della classe operaia e delle sue organizzazioni. La superficiale volgarizzazione del marxismo, che si esprimeva in politica nell'opportunismo di destra e di « sinistra », isolava idealmente la vita del proletariato dal moto generale della società. E per di piú si vantava demagogicamente di essere « veramente proletaria » e di preservare il movimento operaio da influenze estranee. L'argomentazione di Lenin mette in luce il vero stato delle cose, e cioè come le sorti della classe operaia siano legate in modo multiforme e indissolubile alla vita della società intera. Da un lato, il proletariato non può emanciparsi senza spezzare ogni oppressione, ogni sfruttamento di tutte le classi o strati sociali. D'altro lato, la vita e lo sviluppo della classe operaia rispecchiano tutte le tendenze sociali ed economiche che abbiano una reale importanza per la dinamica della società: anche le tendenze negative, che ostacolano lo sviluppo, e – nell'imperialismo – perfino le tendenze parassitarie. Nella critica all'imperialismo Lenin ripete a piú riprese che non si deve interpretare in modo piatto e angusto il parassitismo di questo periodo, ma occorre intenderlo come una tendenza sociale universale, che – in quanto tale – si riflette anche in seno al movimento operaio. L'aggravamento del carattere reazionario del capitalismo, la corruzione dell'« aristocrazia

operaia », la generale demoralizzazione della vita politica e la limitazione della democrazia ingenerano una propensione allo spirito burocratico, all'isolamento dalle masse, al distacco dalla vita.

Per il capitalismo stesso la burocrazia è invece un fenomeno indispensabile, un necessario risultato della lotta di classe. Essa è una delle prime armi della borghesia in lotta contro il sistema feudale, e diviene tanto più indispensabile, quanto più la borghesia è costretta a difendere il proprio dominio contro il proletariato e i suoi interessi entrano in aperto contrasto con quelli delle masse lavoratrici.

Il burocratismo è quindi un fenomeno fondamentale della società capitalistica.

Ai fini delle nostre considerazioni occorre mettere in evidenza l'aspetto culturale della questione. Ci sono già noti i lineamenti generali dei due opposti tipi che si incontrano nel movimento operaio: Lenin – in seguito a una profonda analisi della società capitalistica e delle condizioni per l'emancipazione del proletariato – ha designato uno di essi come ideale cui aspirare, e l'altro come negatività da superare. Esaminiamo ora in breve i caratteri essenziali di questa negatività, onde comprendere la necessità della sua generale diffusione nella società capitalistica.

L'analisi leniniana ricollega il burocratismo alla spontaneità. Di spontaneità si parla là dove l'oggetto dell'interesse e dell'attività è immediato, e soltanto immediato. L'immediatezza del rapporto con l'oggetto è senza dubbio il naturale punto di partenza di ogni attività umana. Ma la peculiarità del fenomeno che stiamo esaminando consiste nel fatto che la « teoria » della spontaneità – esaltazione ideologica del burocratismo – esige che ci si arresti a questo oggetto immediato e vieta come falso e spurio ogni tentativo di andare al di là di esso, tentativo in cui appunto si manifesta la vera teoria (la teoria senza virgolette). L'« economismo », la tendenza di questo periodo alla burocratizzazione del movimento operaio, maschera, come un atteggiamento « schiettamente proletario », questo arrestarsi all'immediatezza, questa esal-

tazione della spontaneità; riduce la lotta dei lavoratori alla difesa contro lo sfruttamento economico immediato e agli immediati contrasti d'interesse tra padroni delle fabbriche e mano d'opera. Questo punto di vista « schiettamente proletario » abbandona quindi alla borghesia liberale tutti i grandi campi di lotta per una trasformazione democratica della società, rinunciando — nella sostanza, se non nelle parole — a rinnovarla in senso socialista.

A tale immediatezza dell'oggetto corrisponde di necessità la riduzione del soggetto alla spontaneità del comportamento. Tutto ciò che va oltre questa spontaneità e che si fonda sulla conoscenza dei rapporti oggettivi e delle leggi dinamiche dell'intera società, viene ripudiato « per principio » come « non proletario », come « elemento estraneo ». La primitività delle reazioni spontanee di fronte alle occasioni immediate viene opposta alla conoscenza teorica della totalità come più alta forma di soggettività, come più adeguato rapporto con la realtà.

Solo il pieno sviluppo dell'imperialismo ha rivelato tutta la profondità della critica leniniana alla teoria della spontaneità. Infatti, solo dall'angolo visuale di questo sviluppo possono essere realmente intese le reali basi sociali e teoriche dell'opportunismo internazionale. Mentre « ortodossi » come Kautsky cercavano di presentare la loro opposizione a Bernstein come una particolare questione di tattica, Lenin vede chiaramente fin d'allora che le idee di Bernstein implicano una decisa rinuncia alla conquista del socialismo e perfino alla realizzazione di tutte le rivendicazioni democratico-rivoluzionarie, cioè un adattamento del movimento operaio rivoluzionario a ciò che piace alla borghesia liberale.

Questa liquidazione del marxismo si svolge nel clima dell'imperialismo. Avendo la borghesia cessato di essere la portatrice del progresso sociale, nella sua ideologia si fa sempre più strada la sfiducia nella conoscibilità della realtà oggettiva, il disprezzo di ogni teoria, lo scherno per l'intelletto e la ragione. L'appello alla spontaneità, l'esaltazione della mera immediatezza come tribunale di

ultima istanza nel processo di comprensione della realtà, costituiscono quindi una tendenza culturale e ideologica fondamentale del periodo imperialistico. L'attaccamento all'immediatezza, varietà borghese della spontaneità, deriva necessariamente dalla divisione capitalistica del lavoro, e i suoi prodotti ideologici corrispondono a loro volta in tutto e per tutto ai ristretti interessi egoistici della classe borghese. Il funzionamento indisturbato del dominio della borghesia è facilitato dall'atomismo delle masse popolari, dalla loro ideologia corporativa, per cui ognuno si accontenta del particolare lavoro che gli assegna la divisione capitalistica del lavoro e accetta consapevolmente le forme di pensiero e di sentimento che da questa spontaneamente scaturiscono.

Quanto più reazionaria diventa la borghesia, tanto più emerge questo aspetto ideologico. Finché le tendenze democratico-rivoluzionarie trovano larghi appoggi nella borghesia, nella piccola borghesia e tra gli intellettuali borghesi, questa spontaneità oggettiva dell'ideologia nel clima della divisione capitalistica del lavoro, spontaneità promossa dai più ristretti interessi di classe della borghesia, viene continuamente spezzata e superata. Ma il parassitismo reazionario del periodo imperialistico ne fa la corrente dominante nella società borghese, fino a impregnare il movimento politico e l'ideologia del proletariato.

È facile capire perché la borghesia sia interessata a simili concezioni. Affidarsi alla spontaneità significa cancellare dal pensiero quei molteplici rapporti dello sviluppo sociale che sono oggettivamente presenti e attivi in ogni fenomeno della vita; significa perciò rinunciare alla conoscenza delle leggi del movimento della società capitalistica, leggi che chiaramente rivelano gli insolubili contrasti di questa società e la necessità di superarli mediante la rivoluzione. Quanto più solidamente i pensieri e i sentimenti degli uomini restano imprigionati nel povero, astratto carcere della spontaneità, tanto più grande è il margine di sicurezza per le classi dominanti. S'intende che ciò riguarda in particolare il movimento operaio; ma vale anche per tutti i campi della vita culturale.

Molte reazioni spontanee al capitalismo indicano indubbiamente un genuino istinto di rivolta, e conservano spesso soggettivamente, anche se non abbandonano il livello della spontaneità, il loro spirito di opposizione o di sovversione. Tuttavia, dal punto di vista oggettivo, queste manifestazioni che restano spontanee sfociano per lo più nella corrente dei tentativi diretti a conservare l'ordine costituito. Lo spirito di rivolta deve innalzarsi a un certo grado di consapevolezza dei rapporti oggettivi per potersi rivolgere effettivamente – e non soltanto nell'intenzione – contro il sistema dell'oppressione e dello sfruttamento.

Il tribuno popolare leniniano è il banditore di questa consapevolezza rivoluzionaria. Se si vuole esattamente comprendere il tipo che egli rappresenta, non bisogna attenersi ai caratteri esteriori del tribunato. Lo splendore della parola e l'eloquenza trascinate non bastano a fare il tribuno; i veri tribuni della rivoluzione francese non furono gli affascinanti oratori Mirabeau o Vergniaud, e nemmeno Danton, bensì il sobrio Marat e l'asciutto Robespierre.

La consapevolezza con cui – relativamente ad una determinata fase dello sviluppo storico – si riconoscono le determinazioni oggettive della dinamica sociale nella sua totalità, e la risolutezza con cui si sostengono le più profonde esigenze dell'emancipazione del popolo lavoratore: sono questi i fattori (due aspetti della stessa cosa) indispensabili per elevare l'uomo all'altezza del tribuno. È come tribuno della rivoluzione che Lenin intraprende la lotta contro la spontaneità. Egli attua il superamento dell'immediatezza fino ad elevarsi alla chiara coscienza del movimento d'insieme, basandosi su quella adeguata conoscenza teorica che solo la dialettica materialistica, il marxismo, è in grado di offrire; ed è spinto da un profondo amore per il popolo oppresso, che anima ogni pensiero col *pathos* della rivolta, dell'incitamento alla liberazione. La superiorità della ragione, che aspira all'universalità del sapere, sulla mera immediatezza, non era mai stata proclamata con tanto rigore.

Ma questo rigore non esclude, anzi assume in sé, su-

perandole, tutte le modulazioni dialettiche della realtà. La separazione metafisica di spontaneità e consapevolezza è una debolezza ideologica comune a tutta la decadenza borghese. Essa si manifesta non soltanto in coloro che capitano dinanzi alla spontaneità, ma anche nella maggior parte degli epigoni dell'illuminismo, che lottano in favore della coscienza, ma non hanno superato la rigida separazione tra questa e la spontaneità, e quindi non fanno che ripetere la dottrina decadente con segno invertito. Anche qui Lenin avverte l'unità dialettica della vita, respingendo la spontaneità come ideale, come limite invalicabile, ma ammettendola come manifestazione della vita, come parte o momento, rettamente inteso, del movimento generale. Riassumendo gli insegnamenti degli scioperi russi, egli constata la relatività della spontaneità e della consapevolezza, il continuo trapasso dall'una all'altra. « Ciò dimostra che l' "elemento spontaneo" non rappresenta in realtà nient'altro che la forma embrionale della consapevolezza dei fini ».

Con ciò fu definita, per la prima volta nella storia del pensiero sociale, l'azione reciproca reale di queste due categorie. E soltanto questa loro affinità, ad onta della più netta separazione, pone in giusta luce la concezione leniniana dei rapporti tra coscienza e spontaneità. Nella spontaneità, come « forma embrionale della consapevolezza », si manifesta la priorità dell'essere rispetto alla coscienza, per cui l'adeguato rispecchiamento della realtà scaturisce necessariamente dal movimento della realtà stessa. Ma questo movimento non è automatico. L'apertura della coscienza a una vera comprensione del mondo e dei compiti che si pongono all'uomo per la sua trasformazione, non avviene automaticamente, senza un travaglio consapevole, senza che ci si renda conto e del mondo esterno, e di se stessi. A tal fine è indispensabile rompere con la spontaneità. Poiché solo attraverso questa rottura è possibile giungere alla conoscenza delle forze operanti nella società, della loro direzione e delle loro leggi, della possibilità di influire su di esse, e questa conoscenza può diventare il patrimonio spirituale di coloro che lottano per migliorare la realtà.



Occorre aver chiari davanti a sé questi due aspetti del rapporto tra spontaneità e coscienza per poter valutare esattamente la formula di Lenin secondo cui la coscienza rivoluzionaria viene immessa nel proletariato « dall'esterno ». Il senso esatto di questa « formula ostica », come la chiama Lenin stesso, è però altrettanto semplice quanto profondo:

La coscienza politica di classe può essere portata all'operaio *solo dall'esterno*, cioè dall'esterno della lotta economica, dall'esterno della sfera dei rapporti tra operai e padroni. Il campo dal quale soltanto è possibile attingere questa coscienza è il campo dei rapporti di tutte le classi e di tutti gli strati della popolazione con lo Stato e col governo, il campo dei rapporti reciproci di tutte le classi.

Il seme della spontaneità diventa frutto, e la classe in sé (per adottare il linguaggio hegeliano) diventa classe per sé, solo mediante l'opera chiarificatrice di una simile coscienza. Chi la ridesta è il tribuno. L'universalità delle sue conoscenze accelera la trasformazione del seme in fiore, ed egli precede lo sviluppo promuovendolo e stimolandolo. Invece i paladini della spontaneità, cullandosi nella loro beata incoscienza, devono limitarsi a registrare in ritardo il fatto compiuto: essi procedono, come dice Lenin, « alla coda del movimento reale ». La loro attività, per quanto essi tentino di assumere pose convulse o « rivoluzionarie » o « proletarie », resta allo stadio di una sterile, arida, burocratica registrazione. Burocratica nel senso più generale e peggiore della parola: nel senso di remora posta al libero sviluppo della vita. Poiché la spontaneità, che non è in grado di giungere da sola alla propria realizzazione, viene convogliata — una volta sottoposta a questa pseudofissazione nella coscienza, ed elevata a solo ed unico principio — in direzioni false e distorte, che producono fenomeni di degenerazione. Il moto spontaneo del proletariato riceve un contenuto borghese, e la sua fissazione teorica non è apolitica, bensì politica in senso reazionario.

II. *Spirito burocratico e cultura capitalistica.*

Ma che cosa ha a che fare tutto ciò con le sorti della letteratura? È evidente che l'analisi leniniana dei due opposti tipi, tribuno popolare e burocrate, è di enorme portata per la cultura, e che la sua importanza va assai oltre l'occasione contingente che le ha offerto lo spunto, e anche oltre il campo del movimento operaio. Ciò significa che il contrasto di cui si tratta si estende anche ai più profondi problemi della letteratura. Ci si potrà forse replicare: concediamo pure che il contrasto tra tribuno e burocrate deriva dalla divisione sociale del lavoro e dalle lotte di classe del capitalismo; concediamo che la sottomissione di tutti i campi dell'ideologia alla circolazione delle merci e la trasformazione di tutti i prodotti ideologici in merci è, dopo il *Manifesto dei comunisti*, un fatto generalmente noto. Ma perché dovrebbe conseguire che il contrasto delineato da Lenin sia senz'altro applicabile anche agli ultimi, essenziali problemi della letteratura di quest'epoca?

La possibilità di una simile estensione del contrasto è naturalmente già contenuta in Lenin. Le analisi leniniane toccano sempre le questioni fondamentali della cultura sociale, centrano sempre le tendenze di sviluppo più generali e decisive. La genialità storica di Lenin nell'afferrare « il prossimo anello della catena » non ha mai un carattere praticistico o relativistico. In altre parole, essa non si limita né alle caratteristiche particolari del momento cronologico preso in esame, né a quelle della classe su cui si dirige l'interesse puntuale di Lenin. Vede invece l'unità della società sempre sotto forma di uno sviluppo storico animato dalla contraddizione dialettica.

Ma l'unità dialettica, già in Hegel e ancor più in Marx e in Lenin, è l'unità dell'unità e della distinzione. Nell'applicazione estensiva di questo pensiero di Lenin occorre dunque sottolineare, fin da principio, anche questo momento della distinzione. Ciò significa, in concreto, che il problema della coscienza si presenta, per la classe operaia, in modo qualitativamente diverso che per tutte

le altre classi della società capitalistica e per tutte le classi rivoluzionarie che la precedono nella storia. I rapporti della spontaneità della coscienza di classe proletaria, e perfino dell'istinto di classe, col socialismo, costituiscono alcunché di specifico che non si può applicare ad altre classi o ad altri periodi storici.

Da ciò tuttavia non consegue che il contrasto tra spontaneità e consapevolezza, e quindi quello tra burocrate e tribuno, non siano, *mutatis mutandis*, un fenomeno storico-sociale generale. Solo che bisogna sempre considerare fino a che punto questa consapevolezza celi in sé le caratteristiche – messe in luce da Engels – della « falsa coscienza ». Soprattutto in ricerche intorno all'arte – nella quale, come ha mostrato lo stesso Engels, è possibile il trionfo del realismo, cioè un'adeguata comprensione, da parte del grande realista, e nonostante la « falsa coscienza », della realtà nella sua totalità dinamica – una simile applicazione delle constatazioni di Lenin è del tutto indicata, a patto di tener sempre d'occhio la differenza accennata or ora. Ma questa limitazione non significa che ci si debba lasciar spaventare dall'apparenza – socialmente necessaria – della diversità tra singoli fenomeni sociali.

Poiché, in apparenza, tra il burocrate criticato da Lenin e ogni autentico fenomeno letterario c'è un divario tale che l'uno esclude l'altro. Esiste senza dubbio una letteratura industrializzata, ridotta a pura merce, prodotta secondo una *routine* burocratica, ma non abbiamo bisogno di parlarne; la cosa è troppo semplice ed evidente. Per quanto concerne invece la vera letteratura, sembra che il tipo umano, sociale ed artistico dell'autentico scrittore costituisca il polo opposto del burocrate: qui oggettivismo senz'anima, estinzione della soggettività umana, regno dei rapporti più vuoti e formali; là culto sempre crescente dell'io, dell'impressione fissata allo stato puro, dell'oggetto intuito con immediatezza soggettiva non intorbidata dalla riflessione, per quanto cosciente possa essere il lavoro artistico necessario per raggiungere una simile spontaneità.

A questo punto, però, l'attento lettore del *Che fare?*

si rifiuta di continuare, memore dell'efficacissimo passo in cui Lenin dimostra che il terrorista affonda le sue radici spirituali in quella stessa adorazione della pura spontaneità che è propria del burocrate trade-unionista. E, in realtà, il tipo rappresentato da Oscar Wilde diverge forse dal Karenin di Tolstoj più di quel che non diverga Ivan Kaljaev, il fanatico attentatore romantico che i suoi compagni chiamavano « il poeta », da un burocrate fossilizzato e insieme astuto come Leipart? Se, nel secondo caso, è possibile l'affinità polare di due tipi immediatamente antitetici, perché non nel primo? Osserviamo più da vicino questo contrasto.

Così facendo, occorre non schematizzare troppo la divisione capitalistica del lavoro e i suoi riflessi soggettivi nei pensieri e nei sentimenti degli uomini. La concezione di Plechanov, secondo la quale, sulla base economica, si innesta una « psicologia » che fornisce a sua volta la base su cui sorgono le superstrutture ideologiche, è di una linearità che compromette la serietà dell'indagine. Poiché il significato sociale oggettivo di certe reazioni umane immediate (e cristallizzate concettualmente al livello dell'immediatezza) può essere in definitiva il medesimo, anche se tali reazioni appaiono di per se stesse, nella loro immediatezza psicologica, diametralmente opposte.

Lenin ha notevolmente esteso e approfondito la linea marxiana della lotta su due fronti. E l'elaborazione di questa dottrina — che ha già raggiunto un'alta forma di sviluppo nella contrapposizione e nell'accostamento dell'economista e del terrorista nel *Che fare?* — si basa proprio sulla tesi che le deviazioni di destra e di « sinistra » rispetto al marxismo denotano, nell'orientamento politico, lo stesso opportunismo, e tradiscono lo stesso influsso dell'ambiente borghese sul movimento operaio.

Lenin non trascura mai la diversità in seno a questa unità. Non solo la psicologia dei due poli estremi può, nonostante la loro affinità, essere straordinariamente diversa, ma anche gli strati specifici della società borghese che formano, in circostanze determinate, la base sociale di tali correnti, non sono necessariamente le stesse ai due

poli. Ma distinguendo i loro tratti specifici non se ne distrugge l'unità, bensì ci si limita a sottolineare i momenti storico-sociali decisivi di ogni concreta situazione storica in cui tale unità si manifesta.

Così, per ritornare al nostro esempio, l'economismo viene caratterizzato da Lenin come la « spontaneità » del « movimento operaio puro e semplice », mentre nel terrorismo si afferma la « spontaneità della rivolta appassionata degli intellettuali, che non sanno collegare in un tutto il lavoro rivoluzionario e il movimento operaio, o non ne hanno la possibilità ». Sorge così necessariamente una psicologia del tutto diversa, anzi opposta, che peraltro non abolisce affatto l'identità della spontaneità in due tipi così nettamente contrastanti, né l'identità delle cause e delle ripercussioni sociali di tale spontaneità.

Né sono lecite eccessive semplificazioni nell'analisi del burocratismo come fenomeno culturale generale del capitalismo. Il contrasto tra anarchia e meccanizzazione, caratteristico dell'economia del capitalismo, si manifesta in modo assai complesso e tortuoso. La contraddizione fondamentale è notoriamente quella tra produzione sociale e appropriazione privata. Questa contraddizione determina il carattere specifico della divisione capitalistica del lavoro, e cioè il contrasto tra la divisione del lavoro nella singola fabbrica e nell'intera società. Le stesse forze economiche che producono qui l'anarchia, creano là la pianificazione e l'autoritarismo più rigoroso, tanto che Marx poté enunciare la legge che tra queste due divisioni del lavoro intercorre un rapporto inversamente proporzionale.

Questa contraddizione rende assai multiforme e ramificata l'azione esercitata sugli uomini dal funzionamento dell'organizzazione capitalistica. Perciò la spontaneità, il rapporto puramente immediato verso un oggetto immediato, deve riflettere sia l'anarchia dell'insieme (che resta ignoto), sia l'immanenza rigida, conchiusa in sé, autoritaria, meccanica della singola azienda (i cui rapporti oggettivi con l'insieme restano parimenti ignoti). Le due componenti sono sempre mescolate in grado di-

verso, ma la presenza di entrambe può essere accertata quasi senza eccezioni.

Passando ora a considerare il burocrate capitalistico in senso stretto, si comincia ad avvertire come sua principale caratteristica questo aspetto meccanico, automatico. Anche il burocrate di grado elevato – per non parlare del piccolo funzionario (impiegato postale, cassiere ecc.) – è meccanizzato in assai larga misura. Max Weber dice una volta che il capitalismo concepisce il tribunale come un apparecchio automatico in cui si getta in un orifizio il « caso giuridico », perché dall'altro esca prontamente la « soluzione »; ed è chiaro che questa « soluzione » dev'essere qualcosa di razionalmente calcolabile in precedenza. Ci troviamo dunque, in apparenza, di fronte al massimo contrasto con la spontaneità.

Ciò nonostante solo un piatto e miope romanticismo può negare, proprio qui, la spontaneità. Max Weber, nel suo tentativo di definire il burocrate, descrive la più alta ambizione di costui press'a poco in questi termini: se egli deve prendere una disposizione che è in contrasto con le sue convinzioni, si sforza di farlo il meglio possibile, *lege artis*, con tutte le raffinatezze dell'arte protocollare. Il protocollo, che ai suoi occhi appare in sé e per sé staccato dall'insieme dei rapporti sociali, assume una realtà ancor più isolata, che sembra operare in modo autonomo. La stesura dell'atto diventa un compito « artistico » formale.

Così l'impiego capitalistico acquista una « immanenza » che è bensì determinata oggettivamente dall'insieme della società, dall'economia e dalla lotta di classe, ma il cui vero carattere appare completamente cancellato nelle sue ripercussioni spontanee sui singoli interessati. Proprio la cieca dedizione alla spontaneità di una simile « immanenza », cioè la più completa immediatezza nel comportamento del soggetto verso gli oggetti della sua attività e la conseguente conservazione dell'isolamento ermetico del singolo ufficio, nella sua « immanenza », dal processo totale – proprio questo assicura la bontà del funzionamento, in senso capitalistico, e definisce il burocrate ideale della società capitalistica.

Entro questo schema possono naturalmente sorgere i sottotipi piú diversi, dai burocrati del tutto inconsapevoli, che lavorano come « rotelle » di una grande macchina e sono dediti con tutta l'anima (o, meglio, con tutta l'assenza di anima) alla spontaneità dell'organizzazione, fino agli « artisti » e ai « moralisti » del burocratismo.

La parola « arte », applicata a questi casi, è tutt'altro che un paradosso formale. Si pensi per esempio all'intelligente diplomatico Bilibin, il cui modo di lavorare è così descritto da Tolstoj in *Guerra e pace*:

Lavorava uniformemente bene, di qualunque specie fosse il lavoro da svolgere. La questione che lo interessava non era il *perché*, ma il *come*. L'oggetto di un determinato affare diplomatico gli era indifferente, ma trovava una grande soddisfazione nello stilare una circolare, un memorandum, una relazione, con arte, precisione ed eleganza.

Accanto a questo « virtuosismo » che già rasenta le teorie e gli atteggiamenti dell'« arte per l'arte », si situa il *pathos* moralistico del burocratismo. Anche qui dobbiamo limitarci a un esempio caratteristico. Perfino un Kant dà del motto *fiat justitia, pereat mundus* (già burocratico in sé e per sé) la seguente interpretazione grottescamente burocratica:

Anche se la società civile si sciogliesse col consenso di tutti i suoi membri... l'ultimo assassino che ancora si trovasse in prigione dovrebbe prima essere giustiziato, affinché ognuno riceva ciò che meritano le sue azioni...

La meschinità burocratica di simili concezioni kantiane non è passata inosservata, a dire il vero, nemmeno al pensiero borghese. Hegel, sotto l'influsso della Rivoluzione francese, ha sottoposto a una critica implacabile il formalismo della morale e della filosofia giuridica di Kant. I particolari di tale critica non ci interessano, in questo momento, quanto le condizioni storiche che l'hanno occasionata. La Rivoluzione francese (e, in parte, anche il periodo napoleonico) hanno posto infatti così decisamente in primo piano gli interessi generali, nazionali e

popolari, da sopprimere temporaneamente e localmente l'aspetto burocratico dei rapporti degli uomini con la loro attività, perfino nell'apparato statale.

Non è superfluo ricordare questo fatto, poiché esso mostra che, anche nella società borghese, da un lato il concetto di burocrazia è molto più estensivo di quello di ceto dei funzionari, mentre, d'altro lato, non è detto che ogni funzionario debba necessariamente manifestare, nella sua attività, un atteggiamento burocratico. Balzac, il grande storico della società francese, ci offre alcuni notevoli esempi del lavoro entusiastico e rivolto alla sostanza delle cose, al contenuto, al tutto, proprio dei funzionari napoleonici. È vero però che il suo Brideau muore giovane, cadendo sul campo del lavoro. È vero che Roubourdin, all'epoca della Restaurazione, subisce una sconfitta tragicomica nel tentativo di ordinare il contenuto e l'organizzazione del lavoro di un ministero secondo gli interessi pubblici essenziali anziché in base alla spontaneità del meccanismo burocratico. Gli è che la società borghese supera questa « normale » spontaneità solo appunto in periodi di grandi rivolgimenti, e anche allora solo in casi eccezionali, per quanto sintomatici.

Ma sono proprio questi casi eccezionali a mostrare l'invincibilità del burocratismo nella società capitalistica, in cui le forze economiche oggettive della divisione del lavoro lo producono e riproducono incessantemente, sia in grande scala che in forma di virtuosismi individuali di vario stampo; e gli interessi specifici della classe borghese favoriscono con ogni mezzo tale stato di cose.

Ma neppure questa coincidenza degli interessi borghesi di classe con lo spirito burocratico va intesa in senso schematico e lineare. Engels, descrivendo la nascita della magistratura professionale dalla divisione capitalistica del lavoro, rileva espressamente che si apre qui un campo « che, ad onta della sua dipendenza dalla produzione e dal commercio, possiede purtuttavia una particolare capacità di reagire ad essi ». Questa particolare reattività, che è la spontaneità « immanente » a questo campo (o ad altri sorti per analoghi motivi), può condurre, in singoli casi, anche ad aspri conflitti; proprio il burocrate



soggettivamente onesto, che « approfondisce ideologicamente » la spontaneità del proprio campo e il suo atteggiamento spontaneo verso di esso, facendone, con *pathos* moralistico, la sostanza della propria vita, può facilmente entrare in urto con gli interessi di classe della borghesia. Che simili conflitti abbiano un esito tragico, comico, tragicomico, oppure finiscano per insabbiarsi, la loro necessaria (ma necessariamente sporadica) esistenza non cambia nulla al fatto fondamentale che il burocratismo derivante dalla divisione capitalistica del lavoro e la spontaneità « immanente » ai suoi singoli campi particolari costituiscono la più sicura protezione degli interessi generali della borghesia. Il singolo conflitto occorrente nel caso singolo fa soltanto da sfondo alla generale convergenza di burocratismo e interessi borghesi.

La spontaneità trapassa a burocratismo secondo un processo che altro non è se non l'estremo inasprimento dell'assuefazione, che è l'effetto conservatore, socialmente stabilizzante, della spontaneità stessa. Lenin considera l'assuefazione come un fattore sociale così importante da riconoscerle una notevole funzione – certo in senso assai diverso, con opposti contenuti – anche nel processo di formazione del socialismo. Nel capitalismo, il normale funzionamento della società richiede un'assuefazione di tutti gli uomini ai posti loro assegnati dalla spontaneità della divisione del lavoro; un'assuefazione ai doveri che spontaneamente risultano da questi posti assunti entro la divisione sociale del lavoro; un'assuefazione al fatto che l'andamento del processo sociale generale si svolge indipendentemente dalla loro volontà e dai loro desideri e che essi possono contemplarlo solo da spettatori, solo a cose fatte, mentre non è in loro potere determinarne la direzione. Marx, Engels e Lenin hanno ripetutamente mostrato che il diritto del popolo all'autodeterminazione è, nelle democrazie capitalistiche, una mera apparenza, che rientra in questo sistema di assuefazione al normale funzionamento del capitalismo. Fanno eccezione soltanto le epoche di rivoluzioni popolari veramente democratiche. Si ricordi come Engels (nella *Critica del programma di Erfurt*) faccia una netta distinzione tra il periodo ante-

riore e quello posteriore al 1798, chiamando la Terza Repubblica un impero senza imperatore.

Nel capitalismo l'assuefazione significa dunque un ottenebramento generale. Gli uomini concepiscono la spontaneità come naturale e normale, e imparano a reagire alle sue manifestazioni così come si reagisce a un temporale o alla canicola, cioè ad avvenimenti naturali che possono bensì essere sgradevoli, e per cui ci si può eventualmente adirare, ma che bisogna tuttavia prendere così come sono; e così si forma l'assuefazione all'umanità capitalistica. Per l'aspetto ideologico della stabilità del capitalismo questa assuefazione è estremamente importante, poiché impedisce sia la nascita di uno sdegno durevole contro l'ingiustizia e l'umanità, suscettibile di elevarsi fino a indagarne le cause; sia un entusiasmo, superiore alla pura reazione emotiva, per i grandi moti umani che sempre contengono — consapevole o meno — una tendenza alla rivolta contro il sistema capitalistico.

Questa assuefazione ingenera negli uomini della società capitalistica un rapporto spontaneo e meccanicistico, da registrazione burocratica, verso i fenomeni della vita. Né il bene né il male creano nette soluzioni di continuità nella *routine* di un siffatto modo di vivere. Gli scrittori veramente grandi si ribellano continuamente a questa insensibilità. Dickens, per esempio, ci dà, in *Dombey e Figlio*, un'efficacissima descrizione di tale stato di cose. L'impiegato Morlin non ha osservato nulla del cambiamento radicale avvenuto nel carattere di un uomo accanto al quale egli siede quotidianamente nello stesso ufficio. Vergognandosene, egli si lascia sfuggire questa sincera ed amara confessione:

Ma noi continuiamo a vivere giorno per giorno nel nostro modo regolare, consuetudinario, e non notiamo tali cambiamenti o non possiamo seguirli... Noi... non abbiamo agio di osservarli. Noi... non ne abbiamo il coraggio. Queste cose non si insegnano né a scuola né all'università, e non sappiamo come dobbiamo affrontarle. Insomma, siamo così maledettamente uomini d'affari... Le assicuro... che ho buon motivo di credere che il tran-tran quotidiano della vita, che rimane sempre lo stesso, giorno per giorno, è in grado di

conciliare tutti con tutto. Non si vede niente, non si ode niente, non si sa niente: questo è certo. Si prende ogni cosa come naturale, e così si tira avanti fino a far tutto quel che si fa, buono, cattivo, indifferente, per pura abitudine.

La legittima amarezza di Dickens gli fa adoperare qui i piú tetri colori della sua tavolozza. E questa è, in conclusione, la verità dell'assuefazione capitalistica. La cui prassi quotidiana non esclude tuttavia in alcun modo la reazione emotiva, il vuoto eccitamento, la sterile ebbrezza. Anzi: come l'ubriacatura di acquavite del lavoratore che dispera della vita, o l'ubriacatura di champagne del ricco annoiato ed ozioso, fanno parte integrante di questo tetro quadro dell'insensatezza della vita capitalistica, così ne fanno parte anche le ebbrezze e le eccitazioni della politica, della vita pubblica e privata, della letteratura e dell'arte.

Goethe descrive plasticamente tale situazione per uno stadio di sviluppo in cui l'elemento piccolo-borghese era ancora predominante nella borghesia tedesca. Egli fa dire nel *Faust* a un piccolo-borghese:

Nulla di piú gradito, in fede mia,  
non mi so figurar, vuoi nella festa  
solita, o in altro santo  
giorno, che il far di guerra  
lunghe parole; intanto  
che laggiú nella terra  
lontana di Turchia  
le genti si fracassano la testa.  
Ti avvicini al balcone, un bicchieretto  
sorseggi...<sup>1</sup>.

Da allora lo stile e la tecnica dell'eccitazione nel capitalismo hanno subito mutamenti radicali. Ma la sua funzione sociale nel processo di assuefazione è rimasta uguale: i filistei, gli uomini irrigiditi a burocrati della loro propria vita, hanno trovato « naturali », per lunghi anni, i milioni di vittime della prima guerra imperialistica, anche se tra di esse c'erano i loro figli e fratelli; le

<sup>1</sup> [Trad. A. MAFFEI].

eccitazioni dei bollettini di guerra non facevano altro che rafforzare l'assuefazione.

Tale stato di cose può essere illustrato nel modo migliore con un esempio del contrario. Quando la sorte di un singolo individuo, il capitano Dreyfus, ingiustamente condannato, cominciò a non apparire più, prima ad un'avanguardia intellettuale, poi a vaste masse, come un fatto di ordinaria amministrazione, si ebbe in Francia una crisi dello stato. Il fatto è che l'agitazione e l'eccitazione sono opposti che si escludono a vicenda, benché talvolta le loro manifestazioni esteriori si assomiglino molto. Ma la prima si rivolge contro l'assuefazione burocratica alla spontaneità capitalistica e fa appello al desiderio di rendersi conto del processo d'insieme, mentre la seconda, dopo una sterile ubriacatura, riconduce all'assuefazione quotidiana, e appoggia e rafforza la spontaneità capitalistica mediante le distrazioni che è in grado di offrire.

### III. *Tragedia e tragicommedia dell'artista nel capitalismo.*

Assuefazione ornata di eccitazione, mortificazione resa sapida dall'ebbrezza: ecco ciò che gli interessi di classe della borghesia richiedono all'arte e alla letteratura. Lo scrittore specializzato nell'arte di creare la tensione e l'interesse, d'inebriare e tranquillizzare, è un prodotto della divisione capitalistica del lavoro. Gli interessi di classe della borghesia affrettano e rafforzano questo processo: che tuttavia non si svolge senza incontrare resistenze, per quanto grande sia l'azione dei fattori oggettivi — economico-sociali — determinanti. Engels ha mostrato come la grandezza degli uomini del Rinascimento, di un Leonardo o di un Michelangelo, derivasse proprio dal fatto che non erano ancora sottoposti alla divisione capitalistica del lavoro. Questo vantaggio di operare in uno stadio ancora poco sviluppato del capitalismo va sempre più perduto di anno in anno, in forza di una necessità oggettiva, per gli ideologi dell'età moderna. Ma i grandi uomini dell'età postrinascimentale intuiscono che

la preservazione dello sviluppo universale della personalità, dell'intima e molteplice connessione con la vita popolare, di un'attività che abbracci i campi piú svariati (cioè, in una parola, la volontà di non arrendersi alle esigenze della divisione capitalistica del lavoro), è di interesse vitale per la cultura. Come le vere rivoluzioni popolari, soprattutto quella del 1793-94, lottarono, contro la volontà della borghesia, per ottenere la democrazia borghese, così il progresso ideologico degli ultimi secoli si sviluppa in un'incessante contesa con le condizioni oggettive e le esigenze soggettive del dominio della borghesia.

Swift e Voltaire, Diderot e Rousseau, Lessing e Goethe hanno strappato all'irrompente marea della barbarie borghese splendide isole di umana civiltà. Ma il processo sociale non può essere arrestato. Anche questi eroici e geniali sforzi, questi successi individuali, devono restare isolati. Il capitalismo, vittorioso in economia, travolge sempre piú la resistenza degli autentici alfiere della civiltà. A mano a mano che l'economia mercantile si va generalizzando, anche tutti i beni della cultura divengono merci, e i loro produttori, specialisti sottoposti alla divisione capitalistica del lavoro.

Questo sviluppo nel senso della mercantilizzazione sembra a prima vista, ad onta dei tratti comuni già emersi sinora, il perfetto opposto della via, precedentemente delineata, che conduce al burocratismo. Poiché, in quest'ultimo, si osserva una crescente astrazione dall'impressione immediata, un progressivo inaridirsi negli schemi di un pensiero formale (ad onta, o piuttosto proprio a causa della spontaneità), mentre, in quello sviluppo, si constata invece un'insistenza sempre piú esclusiva sull'impressione, un rifiuto di tutto ciò che oltrepassa l'impressione. Lo scrittore diviene uno specialista dell'impressione, un virtuoso dell'immediatezza, un sismografo dell'anima.

È vero che l'arte moderna annovera tendenze che attenuano questa netta contrapposizione. A cominciare dal naturalismo, assistiamo a un costante affiorare di indirizzi che vogliono fare della letteratura una « scienza »,

eliminando la soggettività dello scrittore. È sintomatico che i fondatori del naturalismo tedesco criticchino in Zola l'elemento soggettivo e cerchino di correggere e di superare lo scrittore francese attraverso l'eliminazione di questo elemento. Da parte sua, la « nuova oggettività » (*neue Sachlichkeit*), la letteratura « del montaggio » o letteratura « di fatti », tiene nel massimo disprezzo il soggettivismo impressionistico dei naturalisti precedenti, che si lascia effettivamente molto indietro nella tendenza a fissare i crudi fatti empirici e a commentarli in arido tono protocollare. Vengono così esaltate, come caratteri distintivi dello scrittore moderno, le peggiori qualità delle « scienze particolari » della decadenza ideologica: un empirismo strisciante, uno specialismo burocratico, un distacco, un'estraniamento completa dal vivente tessuto della totalità.

Ma questa è pur sempre una corrente secondaria. Che è interessante perché mostra la coincidenza degli opposti, culto dell'impressione e « scienza » burocratizzata, in seno alla letteratura stessa. Ma non è necessario ricorrere a questo esempio per individuare gli effetti feticizzanti dell'universale mercantilizzazione della letteratura anche là dove si accentua e si magnifica la soggettività. L'esperienza vissuta, la « nota personale », è divenuta quel valore d'uso che è assolutamente indispensabile perché l'opera letteraria possa adire a un mercato e acquistare un valore di scambio.

Nella letteratura autocritica della decadenza – vedremo poi che una certa dose di autocritica è un tratto essenziale della decadenza stessa – ricompare ad ogni momento il paragone con la prostituzione. Senza entrare in merito alle origini sentimentali, sterili perché praticamente inefficaci, dello spirito di autoflagellazione che qui si manifesta, e rinunciando quindi a sottolineare il giudizio di valore implicito nel paragone, occorre dire che esso è economicamente corretto: in entrambi i casi si tratta del fatto che la più gelosa soggettività dell'uomo viene ridotta a merce.

Il paragone appare anche nello spiritoso atto unico *Letteratura* di Arthur Schnitzler, ed è effettivamente

comprovato in modo chiaro e persuasivo dall'azione della commedia. Questa si aggira intorno a uno scrittore e a una scrittrice che hanno vissuto insieme un romanzo d'amore. Naturalmente, ognuno dei due si giova della propria esperienza per fare un romanzo, e — naturalmente — tutti e due utilizzano all'uopo i « documenti autentici » e « vissuti » del loro amore. Avviene così che entrambi i romanzi contengano, tra la sorpresa e l'indignazione reciproca, il carteggio amoroso al completo. L'uomo è fuori di sé dallo sdegno perché la donna ha fatto una prima stesura di ogni lettera d'amore, conservando la minuta per farne uso più tardi. La donna, per conto suo, è altrettanto indignata del fatto che l'amante ha ricopiato le proprie lettere, una volta scritte, e ha conservato anch'egli le copie per utilizzarle a fini letterari.

Questo è senz'altro un caso grottescamente esasperato di prostituzione dell'esperienza vissuta. Ma il grottesco è sempre soltanto l'esagerazione fantastica di qualcosa che effettivamente si riscontra nella realtà. E le intime contraddizioni proprie degli scrittori decadenti che si fondano sull'esperienza vissuta, sono rese qui con fedeltà.

Emergono così in primo piano, in modo estremamente perentorio, i tratti che accomunano l'esteta e il burocrate. Si pensi all'*Anna Karenina* di Tolstoj. Il burocrate Karenin si è accorto dell'incipiente amore di sua moglie per Vronskij. Egli si appresta a rivolgerle ammonimenti e rimostanze. Ecco come Tolstoj descrive il processo che si svolge in lui:

E nella testa di Aleksej Aleksandrovič si disegnò in ordine perfetto quel che doveva dire a sua moglie. Mentre meditava ciò che avrebbe detto, gli rincresceva di dover impiegare il suo tempo e la sua intelligenza così in sordina, per uso domestico; tuttavia la forma e l'argomentazione del discorso da tenere gli si formarono in testa con la chiarezza e la precisione di un rapporto amministrativo.

In entrambi i casi l'immeschinimento dell'uomo ha gli stessi fondamenti sociali: il distacco dal processo d'insieme della società, il feticistico isolamento di un singolo

campo d'attività, nonché quella dedizione alla spontaneità, cristallizzata in forma di « visione del mondo », che un siffatto isolamento necessariamente produce. L'apparecchio automatico menzionato da Max Weber ha anche qui il posto che gli compete, solo che questa volta non ne escono più, appena introdotta la moneta, sentenze o decisioni, bensì « esperienze vissute ». La danza macabra della razionalità della circolazione delle merci si arricchisce qui di una nuova sfumatura. Si crea un emporio di impressioni pure e immediate, un bazar di « verità ultime », una svendita della personalità umana a prezzi enormemente ribassati.

Questa grottesca comicità è propria dell'atto finale. Ma i drammi satireschi del tipo che abbiamo visto or ora in Schnitzler sono stati preceduti da un intero ciclo di vere tragedie. Abbiamo già parlato della resistenza opposta dai veri, grandi rappresentanti della letteratura alle ripercussioni negative della divisione capitalistica del lavoro nel campo della cultura. Se tale resistenza, dal punto di vista sociale, è generalmente votata all'insuccesso, ciò non è dovuto soltanto al fatto che la soggezione della società intera alla divisione capitalistica del lavoro ha portato con sé per molto tempo uno sviluppo fino allora inconcepibile delle forze produttive, e non poteva quindi non essere irresistibile, a causa del suo carattere economicamente progressivo, per quanto rovinose potessero essere le sue ripercussioni sulla cultura. Ciò avrebbe dovuto provocare soltanto una rarefazione di questa resistenza, una diminuzione del suo impeto. Ebbe invece luogo una modificazione qualitativa, di contenuto.

Il motivo decisamente nuovo è la trasformazione del rapporto del grande artista con la cultura del suo tempo e con le basi sociali e l'orientamento di tale cultura. Insomma, la posizione dell'artista nei confronti della classe borghese è diventata problematica. Con l'instabilità di questa base la lotta contro gli effetti della divisione capitalistica del lavoro sulla cultura ha assunto un carattere nuovo, diverso, tragicamente disperato. Poiché il mutato rapporto dell'artista con la propria classe assume la forma di un mutamento del rapporto tra arte e vita.



Che cosa vogliamo dire quando diciamo di vedere nel grande scrittore il tipo del tribuno in opposizione a quello del burocrate? Non intendiamo affatto sempre e necessariamente una presa di posizione politica verso le questioni all'ordine del giorno, e meno che mai l'adesione ad uno dei partiti in lotta in un dato periodo, del quale partito si proclamerebbero, in forma letteraria, le direttive. Questo non si riscontra proprio in molti scrittori tra i piú grandi. Anzi, il loro tribunato, la loro « partiticitá », nel senso leniniano della parola, può spesso manifestarsi proprio nel ripudio delle divisioni politiche esistenti. Ciò accade quando questo ripudio poggia sul fatto che un Lessing in Germania o un Shelley in Inghilterra non riconoscono la vocazione di nessuno tra i partiti, i raggruppamenti o le correnti esistenti a rappresentare la grande causa del popolo, della nazione, della libertà, cui essi hanno dedicato la vita e l'opera loro. Ciò che importa è questa dedizione, la sua profondità ideologica e artistica, la saldezza dei legami che la radicano nei desideri e nelle speranze, nelle gioie e nei dolori del popolo lavoratore.

Ed è già nota l'antitesi tra i ristretti interessi di classe della borghesia e la cultura sorta sulla base economica e sociale dello sviluppo delle forze produttive ad opera del capitalismo. Quanto piú si afferma questo sviluppo, tanto piú netta diventa la divergenza tra gli interessi di classe della borghesia e le esigenze vitali della cultura, anche se è cultura borghese. Se i fondamenti sociali della cultura sono sempre stati pregni di conflitti, ora essa entra nello stadio del dissidio tragico.

Il punto archimedeo su cui i grandi scrittori hanno fatto leva per sollevare il mondo, il punto di vista che ha permesso loro di riflettere con un realismo vasto e fedele, profondo e grandioso, la verità della società borghese e le varie tappe dello sviluppo dell'umanità, ha sempre avuto qualcosa di utopistico. La tragica saggezza che ha permesso a un Shakespeare di criticare con la stessa equità tanto il feudalesimo in declino quanto il travagliato nascere del capitalismo, additando in quello la tragica fastosità, in questo le forze demoniache guazzan-

ti nel sangue e nel sudiciume, ha profonde radici nella vita popolare del suo tempo; essa è socialmente determinata dai contrasti che fanno procedere innanzi l'umanità per vie difficili e tortuose, attraverso infinite sofferenze di popolo, distruzioni di intere civiltà e di fiorenti e vigorosi strati popolari. Ma il punto di vista dal quale queste tragedie dell'umanità possono essere viste e rappresentate nella giusta luce, ha anche in Shakespeare un carattere utopistico; vero come aspirazione popolare, come appassionato impulso verso l'umana civiltà, è tuttavia inficiato dalla mancanza di realizzabilità.

Questo punto archimedeo può essere, dal punto di vista sociale e politico, illusorio, ma in un secondo tempo acquista realtà, poiché permette una rappresentazione completa e universale della vita, una popolarità più autentica. In altre parole: esso è stato indispensabile alla creazione artistica, ma ad opera compiuta ci fa quasi l'effetto di un espediente, e perfino di un corpo estraneo rispetto al realismo della rappresentazione. Questa dialettica – che scaturisce dalle contraddizioni dello sviluppo sociale medesimo – tra il vero e il falso, il realistico e l'utopistico, per cui, onde impadronirsi saldamente della verità storica e dell'eterno morale, occorre passare attraverso un'illusione storicamente necessaria: questa dialettica costituisce la base della « vittoria del realismo » di cui parla Engels.

La possibilità di trovare questo punto archimedeo diventa sempre più problematica nel corso della storia. Goethe, Walter Scott, Balzac, Tolstoj devono l'immortalità dell'opera loro a una simile dialettica (che ha naturalmente, in ognuno di loro, forme e contenuti concreti, storici e sociali, assai diversi); ma già in essi si può osservare come questa base diventi sempre più problematica, come le contraddizioni siano sempre più difficilmente risolvibili.

Viene allora il momento in cui il punto archimedeo assume una funzione qualitativamente opposta alla precedente: esso cessa di offrire un ampio panorama dell'intera vita sociale dell'umanità; nei suoi tratti utopistici prevale ora l'astrazione, l'estraneità alla vita; dalle con-

traddizioni fra il punto di partenza utopistico e la tendenza a riflettere integralmente la realtà esce sempre più raramente una « vittoria del realismo »; l'utopia, spesso accompagnata da tendenze reazionarie, si insinua in forme sempre più gravi e perturbanti nella rappresentazione stessa.

Il segreto dei punti archimедici consiste in ciò, che, negli scrittori che si sono elevati a tale altezza, l'intatto amore per il popolo e per la vita, la fede nel progresso dell'umanità, l'intima adesione ai problemi del proprio tempo, non sono annullati dall'intrepida, impavida espressione di tutto ciò che è, dalla critica più radicale dell'inumanità della vita capitalistica. Tener gli occhi aperti su tutto, eppure amare la vita: in ogni società classista questo è un paradosso, una contraddizione dialettica, che tuttavia poté esercitare per lungo tempo un fecondo influsso creativo. Solo allorché tale contraddizione si approfondisce fino a trasformarsi in un aut-aut senza uscita, gli scrittori si trovano di fronte a un tragico dilemma, e si apre il periodo della tragedia dell'arte.

Poiché solo la feconda interazione dei due fattori contraddittori, l'accettazione e la condanna, impedisce che il travaglio dell'artista sull'opera, l'elaborazione dei mezzi estetici in vista della perfezione classica, degeneri in « specialismo ». Solo l'amore per la vita conferisce alla spregiudicata veracità dell'artista, in tutto ciò che accoglie ed esprime, orizzonti vasti e profondi. Ma quando subentra una situazione sociale in cui l'artista è costretto a odiare e a disprezzare la vita, o addirittura comincia a rivolgere ad essa uno sguardo indifferente, allora la verità delle migliori osservazioni si impoverisce; superficie ed essenza della vita umana divergono l'una dall'altra, poiché la prima si svuota e può essere ravvivata solo mediante aggiunte estranee alla sostanza, mentre la seconda si astraе dalla vita e diviene triviale o si riempie di una falsa profondità puramente soggettiva. (Onde dissipare ogni equivoco, occorrerà rilevare espressamente che l'odio sprezzante di cui Ščedrin o Swift hanno coperto l'ordinamento sociale dei tempi loro è di natura affatto diversa. Tutti e due - in modo assai diverso a

seconda del periodo storico – seppero amare l'umanità e la vita pur in quest'odio e proprio attraverso di esso).

C'è un altro aspetto della questione: quando si giunge a questo rilassamento, quando la società spegne l'amore per la vita, l'arte acquista una sciagurata autonomia rispetto alla vita; arte e vita si separano e si affrontano ostilmente. L'autonomia è per l'arte l'atmosfera indispensabile alla sua esistenza. Ma c'è autonomia e autonomia. C'è quella che è un momento della vita, che è l'esaltazione della sua ricchezza e della sua contraddittoria unità, e quella che è un irrigidirsi, uno sterile ripiegare su se stessi, un appartarsi dalla mobile connessione del tutto.

Proprio qui si può degnamente apprezzare la profondità della definizione leniniana del rapporto fra spontaneità e consapevolezza, per cui la prima è una forma germinale della seconda. Senza una schietta, immediata commozione per la vita, sia nella sua superficie che nella sua profondità, senza una spontanea passione creativa, non c'è arte possibile. Per l'arte si tratta, in concreto, di questo: da una parte (in rapporto alla scossa immediata che lo scrittore riceve dalla vita) ci si domanda: che cosa darà questo germe? D'altra parte (in rapporto alla passione, altrettanto spontanea, per la bellezza e la perfezione formale) ci si domanda: questa forma è l'espressione di che cosa? Questa bellezza è la perfezione di che cosa?

Il rapporto tra intuizione della vita e visione formale è avvolto, per le moderne riflessioni sull'arte, in una mistica penombra irrazionale. Ma l'obiezione che si muove al tentativo di far luce, e cioè che la teoria e la storia dell'arte non sono in grado di scoprire le ragioni per cui Leonardo da Vinci è stato ispirato proprio dal modello di Monna Lisa, non è più intelligente e probatoria della sciocca richiesta rivolta ad Hegel dal giustamente dimenticato professor Krug: se Hegel aveva la pretesa di istituire un sistema della dialettica, che si provasse un po' a « dedurre dialetticamente » la penna dello stesso professor Krug.

Il momento della casualità è infatti insopprimibile in ogni fatto particolare e specifico, poiché è un momento del processo reale. Il compito della teoria può essere soltanto quello di rivelare le leggi generali della dialettica tra casualità e necessità e di analizzare concretamente il loro modo di manifestarsi nei casi singoli. Nel nostro caso si tratta quindi dei rapporti generali tra la spontaneità – sia nell'esperienza della vita che nella visione formale – e il lavoro consapevole dell'artista (in cui è compreso anche il travaglio inteso ad elaborare la propria concezione del mondo). Ora, poiché sia i due tipi di spontaneità, sia lo sviluppo e l'elaborazione consapevole dei germi ivi contenuti, implicano – oggettivamente, indipendentemente dall'idea che se ne fa l'artista – un rispecchiamento della verità, dipende dalle tendenze della vita sociale stessa che le tendenze in questione convergano o divergano nell'artista.

Che cosa significa l'opera di elaborazione formale per l'artista che sa ancora amare la vita, che è ancora avvinto agli uomini da un fraterno legame? Questo problema è ben lumeggiato da Tolstoj quando egli descrive, nell'*Anna Karenina*, la tecnica del pittore Michajlov. Questi apporta al suo quadro modifiche e correzioni puramente artistiche, formali.

Ma introducendo tali correzioni egli non cambiava nulla nell'essenza della figura, anzi si limitava a togliere ciò che ancora velava questa essenza. Faceva cadere, per così dire, i veli attraverso i quali era chiaramente visibile la forma; ogni pennellata faceva risaltare ancor più nettamente l'apparizione in tutta la sua energica potenza... In tutto ciò che dipingeva e aveva dipinto egli scorgeva i difetti, che gli facevano addirittura male agli occhi, e che derivavano dalla scarsa cautela con cui aveva tolto i veli...

E Tolstoj oppone questo rapporto del lavoro artistico con la vita alla concezione dominante nei tempi moderni, per cui il talento è « un dono innato, completamente indipendente dallo spirito e dal cuore, quasi fisico ».

Il fatto che Tolstoj, il quale menziona tali antitesi anche nei suoi scritti di estetica, pervenga poi a false conclusioni nella loro motivazione filosofica e sociale, non

cambia nulla alla verità sostanziale del contrasto stesso. Una simile (o talvolta anche maggiore) mancanza di consapevolezza delle radici sociali di questo fenomeno non diminuisce in alcun modo il valore della testimonianza in proposito di altri artisti moderni che amano la verità senza riserve.

Anzi, quanto più immediata è la sensibilità di tali scrittori per l'ostile dissidio tra arte e vita, tanto più plasticamente possono mettere a nudo, in base ad esso, tendenze fondamentali della società moderna – sia pure a condizione di non soggiacere supinamente all'immediatezza di questa esperienza e di sapersi rendere conto sul piano umano e artistico della contraddizione che vi è insita. Prendiamo un esempio semplicissimo. Nell'interessante romanzo *Il giglio rosso*, Anatole France descrive l'amore tra un artista e una signora dell'aristocrazia. Qui ci interessa solo un piccolo episodio. La donna domanda una volta all'amante perché non voglia scolpire il suo busto, ed egli risponde: « Perché? Perché sono un mediocre scultore... Per creare una figura che possa vivere occorre trattare il modello come materia morta a cui si strappa la bellezza: che si sprema, si violenta per estrarne l'essenza ». Poiché egli la ama, tutto in lei è essenziale ai suoi occhi, e perciò egli, ritraendola da artista, si atterrebbe pedissequamente ai particolari senza mai pervenire a una composizione d'insieme.

Immaginiamoci di voler spiegare questa concezione a un Raffaello o a un Tiziano, e vedremo subito che sarebbe impossibile trovare un linguaggio comune tra gli artisti del Rinascimento e quelli del nostro tempo. Per i primi, l'autonomia relativa del processo creativo e della ricerca formale non si è ancora separata dal contesto della vita, anzi significa per essi, dal punto di vista soggettivo, la massima esaltazione del loro sentimento della vita, del loro amore per essa. Ciò corrisponde esattamente alla circostanza oggettiva per cui l'opera d'arte è un rispecchiamento, più intenso e concentrato, della vita stessa. Ancora Goethe, che ha profondamente sentito e descritto la tragedia, ormai minacciosamente vicina, dell'artista nel mondo capitalistico, ha eretto (per esempio

nelle *Elegie romane*) un monumento imperituro a questa antica unità dell'arte con la vita.

Il rapporto dell'artista di valore verso il suo modello è solo un caso particolarmente tangibile e incisivo del mutato rapporto tra arte e vita. In Flaubert e in Balzac questa serie di problemi è al centro della loro estetica della disperazione, di una filosofia dell'arte scaturita dall'odio e dal disprezzo per la società borghese già formata. Analogo è il caso di Henrik Ibsen: alla fine di una lunga vita consacrata alla lotta contro l'avvilimento e l'influsso avvilito esercitato da questa società (lotta che, venendo meno a poco a poco ogni speranza, finì per diventare un'autocritica dell'esistenza dello scrittore), egli, per dare espressione alla sua autoaccusa, ricorse nuovamente alla tragedia dell'artista e del modello. Quel che in Anatole France era soltanto un episodio, per quanto importante e sintomatico, diviene qui il centro del conflitto tragico: se l'artista vuol essere sincero e fedele a se stesso, se vuole seguire fino in fondo la strada che gli detta la propria arte, occorre che egli uccida ogni vita in sé e intorno a sé. Il pentimento, il risveglio del senso dell'umanità, ha luogo, con tragica fatalità, in ritardo. Poiché essere umani avrebbe significato rinunciare all'arte, a vivere fino in fondo le ragioni dell'artista. « L'homme n'est rien, l'œuvre est tout », aveva già proclamato Flaubert.

Questo « epilogo drammatico » ibseniano compendia tragicamente un conflitto che è andato maturando ed è divenuto sempre più insolubile nel corso dell'Ottocento. Diderot e Goethe l'hanno già vissuto. Nel *Nipote di Rameau*, questi racconta al Diderot del dialogo la storia di un ebreo rinnegato che deruba « artisticamente » un correligionario per poi consegnarlo alle torture dell'Inquisizione. Rameau ammira quest'« arte », e ordisce il proprio racconto in modo da far apparire il rapporto tra ingannatore e ingannato come ovvia conseguenza della superiorità dell'energia e dell'intelligenza del più forte su quelle del più debole. Ebbene, questo racconto non è altro che una novella moderna secondo tutte le regole dell'arte per l'arte. (Basti pensare ad Oscar Wilde, *Pen-*

na, pennello e veleno, e ai varî Karenin, Bilibin e compagnia). Il Diderot del dialogo replica con un'indignazione ancora genuina: « Non so che cosa mi fa piú orrore, se la scelleraggine del vostro rinnegato o il tono con cui ne parlate ». Ma l'opinione di Diderot è veramente tutta qui? Poiché è lui che ha scritto il dialogo e ha creato la figura di Rameau, e Hegel vede a ragione nella « coscienza lacerata » di Rameau il vero Spirito, la vera dialettica della realtà, in confronto alla « incolta mancanza di idee » rappresentata nel dialogo dalla « coscienza onesta », cioè dal personaggio di Diderot.

Resta pur sempre il fatto che in Rameau parla un depravato, un relitto sociale. Ma Goethe vede già chiaramente (e rappresenta tragicamente nel *Tasso*) che la passione esclusiva dell'arte tende a separare l'artista da ogni umano consorzio. E una gran parte della sua opera è consacrata alla lotta contro questa tendenza. Lo stesso Tasso è una « esasperazione di Werther »; in tutto il *Wilhelm Meister*, e anche nel *Faust*, è implicito il tentativo di superare il destino del Tasso in modo tuttavia da salvaguardare l'arte e l'atteggiamento proprio dell'artista verso la sua opera e verso la vita. Abbiamo dunque in Diderot, il tipo, già perfettamente definito, dell'estraniamento dell'arte dalla vita, ma solo come una spiritosa eccezione, moralmente riprovevole. In Goethe troviamo invece descritto il tragico processo di estraniamento e l'incessante lotta per venirne a capo. I capolavori di Goethe fanno perno sulla restaurazione dell'universalismo, già gravemente minacciato, e sulla possibilità di conciliare, mediante l'azione, lo sviluppo armonico della personalità con la società borghese. È importante e caratteristico che l'arte diventi, nel *Wilhelm Meister* (come l'erudizione nel *Faust*), un momento superato. Goethe cerca, scavando in estensione e in profondità, le radici sociali della tragedia del suo Tasso, e trova, sempre in un'estensione e in una profondità che sono la misura stessa dell'opera goethiana, una soluzione conciliativa, benché improntata a un senso di rassegnazione. Ma tale soluzione non elide, anzi conferma e sottolinea la tragicità del destino del Tasso.



Si impone qui la constatazione che Goethe esamina questo conflitto con occhio assai piú profondo di coloro che ne furono vittime verso la metà e la fine del secolo: Baudelaire, Flaubert o Ibsen. Questi ultimi vivono la tragedia dell'artista e la esprimono in forma di confessione. Ma la vera tragedia moderna, quella dell'arte, resta loro per lo piú sconosciuta, e solo qua e là ne intravedono i contorni. Il loro interesse per il problema dell'estraniamento dell'arte dalla vita si concentra sul problema umano della solitudine in cui l'artista è venuto a trovarsi; mentre il fatto che l'arte stessa attraversi una grave crisi è da essi a malapena avvertito.

Invece Goethe si rivela pienamente consapevole proprio di questo aspetto della questione. Essendo in grado di salvaguardare l'integrità del multiforme sviluppo della sua personalità meglio delle tragiche figure dell'epoca successiva, egli può esaminare freddamente le vittime individuali del conflitto che si sta preparando; le sue preoccupazioni e le sue speranze si accentrano tutte intorno al destino dell'arte stessa. Egli avverte il processo oggettivo dell'estraniamento e sa esattamente che l'uomo ha adito al macrocosmo del mondo solo attraverso il microcosmo della propria vita; sa che il grado di compiutezza, fedeltà e vivacità dei riflessi artistici e scientifici del macrocosmo dipende dalla conformazione immediata delle esperienze microcosmiche e dal modo in cui vengono rese consapevoli sul piano artistico e scientifico. Quindi egli si accosta al problema « dall'esterno », o, in altre parole, sceglie il suo punto di vista al di fuori dell'immediato rapporto dello scrittore verso il contenuto di vita che gli si presenta. Questa profondità di visuale gli permette di fare previsioni veramente profetiche sull'ulteriore evoluzione dell'arte. Afferma per esempio:

Ogni esistente è un analogo di tutto ciò che esiste: perciò l'essere ci appare sempre contemporaneamente separato e collegato. Se si segue troppo l'analogia, tutto coincide nell'identità: se la si evita, tutto si sparpaglia all'infinito. In entrambi i casi la capacità di osservazione ristagna, nell'uno perché troppo viva, nell'altro perché spenta.

Questa previsione si è completamente avverata tra la fine dell'Ottocento e il principio del Novecento. Gli scrittori piú significativi che si sono profondamente calati nella problematica del tempo hanno dovuto impostare il problema di Flaubert e di Ibsen in forma goethiana — ma approfondita in senso tragico —; hanno dovuto cioè allargare la tragedia dell'artista a tragedia dell'arte stessa. Piú chiaramente che nei loro predecessori appare perciò in essi, dietro gli spunti immediati (per esempio la tragedia del modello) e gli sfondi astratti alla Flaubert, il nocciolo sociale e umano della questione: i rapporti con la società borghese e la sua cultura.

La grande rivolta che impregna il romanzo ciclico *Jean Cristophe* non accusa la « vita », sibbene la società borghese dell'epoca imperialistica. Rolland affronta il problema dell'arte « dall'esterno », come Goethe; rinnova l'accusa mossa da Balzac nelle *Illusioni perdute* alla trasformazione dell'arte, e quindi dell'esperienza artistica, in merce; delinea la solitudine dell'artista, in connessione a questa universalità del mercato, come necessaria ritirata e altrettanto necessaria espulsione dalla società. Quella vita che si è fatta ostile all'arte cessa di apparire astratta, e nella stessa misura la lotta dell'artista per la propria preservazione interiore ed esteriore si trasforma nel tentativo eroicamente disperato e impavido di salvare l'arte stessa in procinto di affondare nei flutti dell'economia capitalistica di mercato.

La nota novella *Tonio Kröger* è, considerata esteriormente, piú circoscritta e meno combattiva. Ma la lotta che vi si conduce è sostanzialmente la stessa. Il dissidio tra arte e vita è anche qui un fatto compiuto. Ma l'eroe tragico di questa novella, Tonio Kröger, sa già che senza amore per la vita non vi è arte possibile, e che il suo (assai problematico) spirito borghese e il suo amore per la vita sono la stessa cosa. L'uno e l'altro sono in egual modo tragicamente disperati nelle condizioni sociali della Germania imperialistica. La vita — e qui la novella è in aperta polemica contro il demonismo stilizzato della decadenza — appare a Tonio Kröger in forma di semplici ragazze e di giovinetti senza problemi. Lo scrittore,

escluso dalla loro schietta comunità, si forma e si evolve struggendosi in questa nostalgia della vita e nella sua inappagabilità. E sa — e ancor meglio lo sa l'autore — che questa nostalgia inappagata e, perché inappagabile, sempre risorgente, questa ferita tenuta appositamente aperta, è una nuova forma particolare di adesione alla vita, e alla vita popolare, ad onta di tutti gli ostacoli e impedimenti che il capitalismo imperialistico oppone a tale adesione; sa che il rinnovamento e la vitalità dell'arte sono possibili solo a patto che l'artista non permetta alla spontaneità sociale dell'antagonismo tra arte e vita di esplicarsi liberamente in sé e nella propria opera.

Questa novella di Mann e altre analoghe ci interessano però anche per un altro aspetto, cioè per i personaggi antitetici a quello di Tonio Kröger. Questi tipi, brillantemente delineati, di artisti moderni, si trovano nella sua stessa situazione, senza però condividere la sua genuina nostalgia per la vita, per un umano consorzio, né il suo rimpianto per l'irrealizzabilità di tale nostalgia. Orgogliosamente avviluppati nella loro solitudine, si adagiano nell'ostilità alla vita come in un naturale e necessario soggiorno, e lasciano sorgere in sé tutte le sensazioni e le idee che da tale situazione spontaneamente scaturiscono e ad essa immediatamente si adeguano. La loro originalità consiste però nel fatto che ciò ne fa delle figure comiche. La comicità della vita letteraria moderna è stata certamente rappresentata anche da altri, e abbiamo ora ora ricordato la commedia di Schnitzler. Ma in Schnitzler la satira investe soltanto la caricatura di questo tipo, il suo esponente più inaridito, commercializzato e burocratizzato, e Schnitzler stesso può concepire il vero tipo dell'esteta moderno come una figura tragica e sublime. Mentre nelle novelle di Thomas Mann la comicità investe questo tipo genuino, la sua « sublimità » e la sua « tragicità », descrivendo il legittimo trionfo della vita anche più semplice e ordinaria sulla sterilità piena di vento. Né la critica risparmia la parte vincente, lueggiando implacabilmente la sua vacuità, povertà di spirito, inumanità e inciviltà. Ma il trionfo anche di *questa* vita nella tragicommedia satiresca dell'arte moderna schiude la pro-

spettiva e l'accesso a quella vita vera, che trionfa a buon diritto, e col reale peso delle sue forze, sui conflitti della decadenza e sui tipi da questa prodotti.

Questa differenza deve essere tenuta presente, anche perché la lacerazione autocritica è una delle caratteristiche essenziali dello stadio di sviluppo del problema che stiamo trattando in questo momento. L'estraniamento dell'arte dalla vita è arrivata, in questo stadio, a un punto tale, e i suoi deleteri effetti sono emersi in così chiara luce, che non è possibile a uno scrittore di una certa serietà mantenere su di essa un silenzio completo. Tanto più che le grandi, tragiche figure di trapasso proprie di quest'epoca hanno goduto della massima venerazione o sono state addirittura esaltate ad esempio, di modo che, talvolta, disperarsi per la solitudine e per l'estraniamento dalla vita significa semplicemente dar prova di *bon ton*. Autolacerazione e autocompiacimento sono qui dunque facilmente conciliabili.

Tuttavia, anche in casi da prendere maggiormente sul serio, il valore di una simile autocritica è alquanto problematico. Poiché essa resta sterile, si mantiene nei limiti della spontaneità imperialistica, e anzi la consolida, conferendo allo scrittore l'aureola di un'apparente consapevolezza, di un'apparente capacità di critica. Hugo von Hofmannstahl ha offerto in un racconto di carattere saggistico il prototipo di tale falsa autocritica. Il racconto si presenta come una lettera scritta da Lord Chandos a Bacone da Verulamio per spiegargli il suo strano stato d'animo (cioè lo stato d'animo dei decadenti del principio del Novecento). Egli racconta come sia sempre meno capace di cogliere l'ordine delle cose, come non possa più tollerare ogni generalizzazione astratta e si separi nel suo intimo dalla comunità degli uomini per cadere in preda a uno stato di apatica indifferenza. Solo alcune impressioni assolutamente futili e casuali — dei topi avvelenati, un inaffiatoio posto sotto un noce, e simili — lo strappano, a guisa d'ebbrezza, alla sua morte spirituale. Allora egli prova un brivido ultraterreno, al di là delle parole e dei concetti, per ricadere quindi, fino alla prossima ebbrezza, nel suo stato crepuscolare.

Hofmannstahl descrive qui il suo Lord Chandos come un condannato che sa della sua condanna. Ma questa consapevolezza non è sincera, perché ci si continua a chiedere se queste ebbrezze non rappresentino per caso qualcosa di assai più sublime delle normali esperienze e sensazioni della « vita solita ». Ed effettivamente, scorrendo gli scritti critici di Hofmannstahl, vediamo che i rapimenti alla Chandos vi sono descritti come le più alte impressioni che possano suscitare l'arte in generale e l'arte moderna in particolare (le novelle di Wassermann, i quadri di Van Gogh). Grazie a questa « critica » il tipo del decadente viene dunque esaltato come massimo rappresentante della più sottile raffinatezza.

« Troppo viva » e « spenta »: con queste parole Goethe caratterizzava la moderna degenerazione dell'arte. Non facciamo certo violenza allo spirito della critica goethiana se aggiungiamo che questi antipodi coesistono nell'arte della decadenza e trapassano continuamente l'uno nell'altro. Il Lord Chandos di Hofmannstahl e i suoi pari non possono essere meglio caratterizzati che con queste parole di Goethe.

E con questo siamo ritornati alla nostra precedente definizione: ebbrezza e insensibilità sono i sintomi psicologici più generali dell'assuefazione alla terribile inumanità del capitalismo moribondo; sono ciò che gli interessi di classe della borghesia richiedono all'arte. La sterile ebbrezza non è soltanto un fenomeno complementare all'ottusità dell'assuefazione, ma ne rafforza gli aspetti peggiori. Tanto più, quanto più si atteggia a sublimità e raffinatezza, quanto più pretende di essere critica. Così quest'arte di decadenza, quale che si possa essere l'intento del singolo artista, sfocia tutta nel fiume le cui acque dovrebbero proteggere le pericolanti fortezze dell'imperialismo dalla sollevazione dei lavoratori. Nei germi spontanei da cui sorge l'arte di questa specie, può talvolta contenersi una sincera volontà d'opposizione. Ma quando si resta prigionieri della spontaneità e la si esalta nella teoria e nella critica, nessun'altra soluzione è possibile al di fuori della monotona e sterile altalena tra ebbrezza e insensibilità.

Qui l'ingegno e l'acutezza giovano a poco. Pochi scrittori hanno smascherato con l'acutezza di André Gide le « monete false » dei moderni ideologi della decadenza. Ma questa acutezza non gli ha impedito di finire egli stesso tra i falsi monetari.

#### IV. *L'attualità dell'impostazione leniniana.*

La vittoria del socialismo segna la fine del periodo tragico anche per l'arte. L'ostile dissidio tra arte e vita viene a cessare là dove sono aboliti lo sfruttamento e l'oppressione del popolo lavoratore, dove il popolo organizza la vita sociale secondo i propri interessi economici e culturali, cioè secondo gli interessi di tutti ad eccezione di un pugno di sfruttatori.

La vittoria del socialismo instaura la feconda azione reciproca tra l'artista e la vita innalzandola a un livello mai raggiunto sinora. Cessa l'anormale soluzione di continuità nei rapporti tra lo scrittore e il pubblico: lo scrittore è tornato a condividere i più profondi sentimenti del popolo, a combattere al suo fianco le sue più impegnative battaglie. I bisogni della società di fronte all'arte depongono l'aspetto di estraneità e ostilità all'arte che presentano in clima di capitalismo. Perseguendo i fini veri e reali dell'arte, l'artista adempie al contempo importanti compiti sociali. In quanto egli si fa, nelle sue opere, il portavoce del progresso umano, vita, arte e pensiero si uniscono in una profonda unità organica. E in quanto annuncia la concreta possibilità di risolvere tutti i conflitti finora esistenti della vita sociale dell'uomo, egli non impone alla materia artistica e alla forma letteraria esigenze estranee, ma non fa che trarre realisticamente le conseguenze di ciò che accade ogni giorno nella realtà stessa.

È sorta dunque una situazione radicalmente nuova anche per i rapporti dell'artista con la vita, e quindi con l'arte.

Ma le esperienze della storia dell'arte nell'ultimo secolo, gli insegnamenti che abbiamo cercato di ricavare

da questa storia con l'ausilio delle geniali osservazioni di Lenin, hanno perciò perduto ogni attualità? Appartengono già al passato? Hanno conservato per noi un interesse puramente storico?

Crediamo di no. Non dimentichiamo, prima di ogni altra cosa, che ogni trasformazione sociale implica in un primo tempo, per l'ideologia che sorge sul suo terreno, soltanto una possibilità, una modificazione dell'orientamento, del modo e dell'intensità d'azione delle forze sociali. Il trapasso dalla possibilità alla realtà non è mai un effetto automatico dei momenti sociali, bensì un effetto — basato sulla modificazione di questi momenti — dell'attività consapevole degli uomini.

L'autocritica bolscevica, che è un tratto fondamentale del periodo leniniano-staliniano, consiste proprio nel confronto tra ciò che è stato effettivamente realizzato e ciò che è oggettivamente possibile in base alla situazione sociale. L'asprezza e la spregiudicatezza di tale autocritica sono pertanto un indizio di forza e di sicurezza. Essa mette in luce manchevolezze che sono senza dubbio prodotti necessari dell'evoluzione precedente, ma, essendo residui di un mondo sociale in parte già scomparso e in parte condannato a scomparire, non solo devono, ma possono essere superate. La novità potenziale immanente ai fatti e alle forze sociali non è soltanto il criterio di misura di ciò che è già stato ottenuto, ma al tempo stesso l'incentivo a ottenere dell'altro. Quanto più aspra è l'autocritica, tanto più grande è la fiducia e la legittima impazienza.

Questa dialettica tra possibilità e realtà definisce dunque la valutazione della letteratura sovietica dal punto di vista dei nostri problemi. Dobbiamo quindi concentrare la nostra attenzione sul significato sociale assunto nell'Unione Sovietica dal fenomeno del burocratismo. E finché non possiamo affermare che la burocrazia è scomparsa dalla realtà sociale senza lasciar tracce, fino a quel momento siamo tenuti a esaminare accuratamente e a combattere implacabilmente le sue ripercussioni nei campi più svariati, tra cui la letteratura e l'arte.

Naturalmente il burocratismo significa qualcosa di as-

sai diverso nella società socialista e in quella capitalistica, e assai diversi sono quindi anche i fenomeni letterari corrispondenti. Anzi, siccome le azioni e reazioni sono, in campo ideologico, estremamente complicate, dobbiamo attenderci *a priori* differenze rilevanti. Ma finché il fenomeno sociale del burocratismo continua a sussistere, anche le sue ripercussioni e azioni ideologiche non possono smettere di essere attuali. Ora il burocratismo esiste anche nella nostra società socialista. Lenin ha aperto la lotta contro di esso fin dal 1918, e chi dicesse che questa lotta si è già conclusa con la completa disfatta del nemico, non valuterebbe la situazione in tutta la sua complessità. Basterà ricordare la critica alla burocrazia svolta da Stalin e Kaganovič al XVII Congresso del PC (b) dell'URSS. Sia Lenin che Stalin considerano il sopravvivere della burocrazia come una perniciosa eredità del capitalismo, nonché dell'arretratezza economica e culturale della Russia prerivoluzionaria. L'annientamento del burocratismo rientra dunque nel programma staliniano per la liquidazione dei residui economici e ideologici della società capitalistica.

Questa lotta, questo programma, mostrano già quale sia la differenza fondamentale: nel capitalismo la burocrazia è un elemento importante e indispensabile alla società, mentre nel socialismo è un corpo estraneo che va eliminato. Nella società capitalistica la resistenza ideologica contro lo « spirito » burocratico è un aspetto del fenomeno generale per cui tutto ciò che vi è di progressivo e di valido nel campo della cultura può affermarsi solo contrapponendosi alla corrente della spontaneità burocratica. La contraddizione emergente da tale situazione costituisce un tratto essenziale della società capitalistica e ne è inscindibile.

Le cose stanno ben diversamente nel socialismo. È vero che i residui capitalistici hanno anche nella società socialista una loro funestissima spontaneità. E la loro pericolosità viene ancora accresciuta dall'influsso dell'accerchiamento capitalistico dell'Unione Sovietica e dalla metodica attività dei nemici del socialismo. Questo pericolo non deve essere inteso in senso troppo angusto.



Non si tratta soltanto della possibilità che elementi dubbi o esitanti vengano corrotti, traviati e reclutati. Il mero sopravvivere del burocratismo in un'istituzione sovietica costituisce oggettivamente, anche se i singoli burocrati sono soggettivamente onesti, un aiuto alle potenze avversarie. Ciò, in primo luogo, perché ogni burocratismo crea oggettivamente un baluardo dietro il quale i nemici possono nascondersi comodamente e manovrare con facilità; e, in secondo luogo, perché il disbrigo burocratico di qualsiasi problema — anche se non c'è nessuna cattiva intenzione — frena lo sviluppo economico e culturale del socialismo.

Nel suo rapporto contro la « Funzionalità », L. M. Kaganovič ha ripetutamente insistito sul fatto che il capitalismo ignora l'organizzazione dell'economia del paese come tutto unitario.

Invece questa organizzazione è una delle questioni fondamentali per la costruzione del socialismo. Ora è caratteristico del burocrate, come abbiamo visto, che la sua attività non sia in alcun rapporto con la mobile unità del tutto. (Contano qui, naturalmente, i fatti, e non le parole. A parole il burocrate dell'Unione Sovietica si professerà entusiasta della pianificazione di tutta l'economia). Anche in caso di onestà soggettiva, egli compie atti che non possono in alcun modo servire a questa organizzazione unitaria del tutto, ma devono necessariamente ingenerare disordine, disorganizzazione, distacco dagli interessi del popolo.

Nel socialismo la burocrazia è un corpo estraneo. Ciò significa in primo luogo che ha soltanto effetti dannosi, mentre nel capitalismo è qualcosa di utile (anche se questa utilità è contraddittoria e relativa) o comunque qualcosa di indispensabile. Difatti, nel capitalismo, non soltanto lo spontaneo funzionamento dell'economia riproduce il burocratismo in grado sempre più elevato, ma avviene anche che la classe capitalistica dominante, il suo Stato e il suo apparato ideologico, favoriscano coscientemente la sua diffusione e il suo rigoglio. Invece, nel socialismo, lo sviluppo stesso dell'economia, il risveglio delle masse alla vita culturale e il sempre maggiore espandersi

della democrazia provocano una reazione al burocratismo, e lo Stato, il Partito comunista e le organizzazioni sociali lottano consapevolmente per liquidarlo.

La questione della reazione spontanea, immediata, delle masse alla realtà sociale deve parimenti essere considerata, nelle condizioni dell'avvento del socialismo, da un nuovo punto di vista. È fuor di dubbio che la vita costruita su basi socialiste deve esercitare un'azione spontanea sulle masse, e che questa azione è vasta e intensa. A ciò si ricollega il problema leniniano dell'assuefazione sociale.

Nei suoi rilievi sulle condizioni economiche dell'estinzione dello Stato nella società socialista, Lenin osserva che, « una volta liberati dalla schiavitù capitalistica, dagli innumerevoli orrori, barbarie, assurdità, ignominie dello sfruttamento capitalistico, gli uomini si abitueranno a poco a poco a osservare le regole elementari della convivenza sociale, da tutti conosciute da secoli, ripetute da millenni in tutti i comandamenti, a osservarle senza violenza, senza costrizione, senza sottomissione, senza quello speciale apparato di costrizione che si chiama Stato ».

Lenin sottolinea che l'espressione di Marx ed Engels « estinzione dello Stato » mette in evidenza proprio l'aspetto elementare del processo. « Solo l'abitudine può esercitare, ed eserciterà senza dubbio, un'azione siffatta », quando la vita sociale sia costituita in modo tale che « non vi sia nulla che li [gli uomini; G. L.] indigni, che li induca alla protesta e alla rivolta e crei la necessità dell'oppressione ».

Questa elementare forza educativa della società socialista non sarà mai certo tenuta in eccessiva considerazione. Ma proprio le continue ripercussioni nefaste – e opportunistiche – di un modo non dialettico di concepirla, mostrano fino a che punto la vecchia dottrina leniniana dei rapporti tra attività cosciente e spontaneità acquisti una nuova attualità. Concretizzando e sviluppando questa dottrina in maniera tanto profonda quanto originale, Stalin la applica, nel discorso al XVII Congresso del PC (b) dell'URSS, al problema dell'estinzione dello Stato, indicando chiaramente come concepire questa tendenza

come un « processo spontaneo » porti alla spensieratezza, all'inerzia e al disarmo di fronte al nemico. I seguaci di tale teoria della spontaneità, rinnovata in senso « socialista », credono « che perciò si possano deporre le armi e andare tranquillamente a dormire in attesa dell'avvento della società senza classi ». Stalin mostra « che la società senza classi non può, per così dire, arrivare da sola. Bisogna conquistarla e costruirla con gli sforzi di tutti i lavoratori: rafforzando gli organi della dittatura del proletariato, sviluppando la lotta di classe, eliminando le classi, liquidando i residui delle classi capitalistiche, lottando contro i nemici esterni e interni ».

Vediamo dunque che il rapporto dialettico tra spontaneità e consapevolezza fissato da Lenin conserva la sua validità anche nelle circostanze, profondamente cambiate, proprie della società socialista. Anche qui la spontaneità è solo la forma germinale della consapevolezza. Anche qui la coscienza socialista, l'attività del socialismo consapevole dei suoi fini, deve intervenire affinché da questo germe si sviluppi il fiore. « Da sole », per pura spontaneità, le possibilità insite nella vita socialista possono degenerare, tralignare, dare adito a confusioni.

Certo, l'ambiente in cui si svolge questa lotta è radicalmente cambiato: non è più soltanto la classe operaia ad essere spontaneamente propensa al socialismo. Anzi, l'economia promuove in tutti gli strati del popolo lavoratore una propensione al socialismo, la disposizione ad essere rieducati e trasformati in senso socialista, un'« assuefazione » alle condizioni di una vita veramente umana. Tuttavia, anche qui, la trasformazione di queste possibilità in realtà deve passare attraverso la consapevolezza socialista.

Tutto ciò mostra assai chiaramente come l'impostazione leniniana conservi ai nostri giorni una generale attualità. Ed è altrettanto evidente che, nella situazione testè descritta, anche i settori ideologici in senso stretto non possono andare esenti da residui capitalistici, e quindi anche dal burocratismo. Basterà ricordare il giudizio contenuto nell'ultima decisione del Comitato Centrale del PC (b) dell'URSS sulla propaganda di partito. Que-

sta decisione addita un grave ritardo di una parte di coloro che lavorano nel campo della teoria « nel loro timore davanti al compito di affrontare audacemente questioni teoriche di attualità, nella diffusione di sottigliezze e sofismi verbali, nella volgarizzazione e trivializzazione di alcuni principî del marxismo-leninismo, nel ritardo del pensiero teorico, nell'insufficiente generalizzazione teorica delle grandiose esperienze pratiche raccolte dal partito in tutti i settori della costruzione socialista ». Che altro significa questa critica, se non che una parte dei lavoratori impegnati sul fronte della teoria è rappresentata – nel senso del *Che fare?* leniniano – non da tribuni popolari, ma da burocrati?

Tali constatazioni si riferiscono anche alla letteratura? Sarebbe ridicolo voler scovare tendenze « burocratiche » nell'attività di una vasta cerchia di ottimi scrittori sovietici. Presa nel suo insieme, la letteratura socialista è una delle più forti avanguardie della vera cultura socialista, della lotta contro i residui del capitalismo. E anche nel caso di scrittori cui è lecito rivolgere una critica ispirata al passo or ora citato, non è ammissibile applicare meccanicamente alla letteratura, senza considerarne le peculiarità, una critica che concerne altri campi ideologici. Naturalmente, esistono anche in letteratura residui capitalistici, ma le loro forme sono peculiari e complesse, e di rado i loro sintomi si tradiscono immediatamente e direttamente.

Date le condizioni del socialismo, dobbiamo cercare l'origine delle deficienze nei residui del capitalismo. Si pensi alla discussione sul formalismo e sul naturalismo avvenuta nell'anno 1936. È fuori di questione che ambedue questi indirizzi letterari sono residui del capitalismo; bisogna anzi dire, se non si vuol trivializzare e deformare la storia letteraria al modo della sociologia volgare, che sono residui della decadenza ideologica del capitalismo. Se tuttavia essi godettero talvolta nella letteratura sovietica una diffusione relativamente ampia, ciò indica che le loro radici sociali sono affini a quelle che Lenin e Stalin hanno messo a nudo nel fenomeno del burocratismo.

Questi stili letterari sono sorti sul terreno della deca-

denza capitalistica, sono nati da un'ideologia che ha perso la volontà e la capacità di cogliere e di rendere fedelmente l'insieme della società nel suo movimento. Tutti i mezzi espressivi utilizzati in questo tipo di letteratura sono surrogati che restano necessariamente alla superficie.

Ora il socialismo costituisce l'effettivo superamento di tutte le radici economiche e sociali di questa decadenza. Pertanto, se l'accerchiamento ideologico da parte del capitalismo fa penetrare nella letteratura del socialismo forme di espressione proprie della decadenza borghese, ciò risale in primo luogo ai residui dell'arretratezza culturale preesistente, ereditata dallo zarismo. Come certi provinciali di mezza cultura usano imitare pedissequamente anche le più cervellotiche mode della metropoli, così una parte dei nostri scrittori ha assimilato le « conquiste » letterarie dell'occidente imperialistico. Sia il modo in cui avviene tale assimilazione, sia l'influsso che essa talora esercita, indicano che l'arretratezza della cultura letteraria delle masse non è ancora completamente superata, così come la burocratizzazione dei nostri apparati dirigenti negli anni posteriori al 1920 dimostrava, al dire di Lenin, come le masse popolari non fossero ancora allenate all'esercizio della democrazia e mancassero della capacità di governare e di amministrare effettivamente le proprie faccende.

Ma l'affinità col burocratismo diventa ancor più evidente se consideriamo la questione sotto l'aspetto estetico. Abbiamo visto che l'indifferenza verso il contenuto è un tratto essenziale del rapporto burocratico con la vita. Il burocrate vive in un mondo di forme « dotato di leggi proprie », nella cui spontaneità egli si adagia.

L'autore di queste righe ha spiegato qui e altrove quanto siano problematici i mezzi espressivi della borghesia decadente. Tuttavia essi sono in certo qual modo adeguati ai sentimenti ristretti, striminziti e spesso infinti che servono ad esprimere. Ma solo uno scrittore che abbia – sia verso le forme che verso i contenuti della nuova vita – un atteggiamento profondamente burocratizzato, intimamente indifferente e rivolto solo all'aspetto esteriore della forma, può proporsi di configurare il

sorgere della nuova società socialista e la nascita del nuovo uomo socialista coi mezzi espressivi propri della decadenza.

Perciò il formalismo e il naturalismo, là dove hanno fatto la loro apparizione nella letteratura socialista, devono trovarsi a un livello più basso di quello dei loro modelli borghesi. Ogni forma artistica concreta corrisponde infatti a un contenuto determinato, e il suo carattere dipende, da un lato, dall'ampiezza e dalla profondità con cui viene rispecchiata la realtà oggettiva di un dato periodo, e, dall'altro, dai sentimenti, dai pensieri, dalle esperienze che essa intende esprimere. I moderni pregiudizi circa la pretesa autonomia delle forme espressive da tali fondamenti intuitivi e ideologici (che sono naturalmente, in ultima istanza, fondamenti sociali), sono appunto nient'altro che pregiudizi, sia che vengano proclamati con oggettività pseudoscientifica, sia che servano a interpretare certi mezzi letterari, come quelli del naturalismo, dell'impressionismo e dell'espressionismo, come « forme eterne » della soggettività umana in generale.

Questa autoillusione dei letterati moderni non ha nulla a che vedere con la vera oggettività delle forme letterarie, che implica proprio la necessità di mutamenti storici delle forme espressive concrete. Da questo punto di vista, ogni forma data appare in stretto nesso dialettico con le variazioni del contenuto storico che è destinata ad esprimere. La vera oggettività delle forme artistiche consiste nell'accordo col contenuto, nell'universale ed esatto rispecchiamento dei lineamenti generali, ricorrenti secondo leggi precise, della stessa realtà oggettiva.

La decadenza moderna è problematica appunto perché non possiede né la volontà, né la capacità, di riflettere la realtà in questo modo profondo e universale. E se accade talvolta che nel quadro generale di questa problematica faccia capolino qualcosa di umanamente commovente, qualcosa di simile a un vero valore artistico, ciò nasce dall'accordo tra la forma espressiva e il fondamento dell'esperienza vissuta. E vi è talvolta qualcosa di toccante

nell'ansioso disorientamento di fronte all'incomprensibile inumanità del tardo capitalismo, riscontrabile in certe opere naturalistiche che, nel balbettio del loro linguaggio banale e quotidiano, nella loro composizione priva di intreccio, nell'ottusa e sbilenca umanità delle loro figure, interpretano questo disorientamento in modo talora patetico. Anche il cieco e disordinato esplodere della rivolta contro gli aspetti piú brutali di tale inumanità può occasionalmente raggiungere un *pathos* per cui il nudo fatto, il « documento » non elaborato artisticamente, non collegato alla totalità e alle sue leggi, dove i destini umani sono rappresentati in forma puramente astratta, sembra tuttavia sufficiente a smascherare da solo l'assurdità del capitalismo. E un simile sentimento di patetica disperazione può sorgere perfino da « montaggi » ispirati a un profondo pessimismo di fronte a un'esistenza rotta e senza costrutto, di fronte a quella montagna di cocci eterogenei che è la vita vissuta dallo scrittore nell'imperialismo.

Occorre tuttavia respingere decisamente la pretesa che queste correnti possano creare su basi siffatte una vera immagine del mondo, e quindi vere opere d'arte. Là dove esse esercitano una certa azione, la esercitano — inconsapevolmente e involontariamente — nella loro qualità di documenti della distruzione di ogni umanità ad opera del capitalismo, che nei contorcimenti dell'agonia diffonde la peste della corruzione. Ma proprio questa estrema giustizia verso i prodotti della decadenza letteraria, esige la condanna piú recisa del loro influsso sugli scrittori del socialismo. Non si possono utilizzare queste forme d'espressione proprie dello sfacelo per configurare la nascita di un mondo nuovo e di uomini nuovi; né si può ricorrere a quella povera, tenue e problematica poesia della desolazione, che può attingere una genuinità soggettiva solo dalla profondità della disperazione stessa, per intonare l'inno di rinascita dell'umanità e dell'umanità. Nei casi in cui, per avventura, si effettua un tentativo simile, ci si stupisce in un primo tempo della barbarica arretratezza culturale in cui si manifesta questa grossolana incongruenza tra contenuto e forma. Ma se si

definisce concettualmente questo stupore, non si può non constatare un duplice burocratismo, artistico ed umano. I naturalisti e i formalisti della letteratura sovietica, seguendo con spirito acritico la spontaneità di un tipo di letterato divenuto anormale nel socialismo, accolgono queste forme dalla letteratura occidentale senza tenere il minimo conto dei loro fondamenti esistenziali. Così essi elaborano la concezione della « maestria » come « dominio della tecnica », indipendente dalla realtà, dal contenuto, dalla concezione del mondo; come, per riprendere l'espressione di Tolstoj già citata più sopra, « un dono indipendente dallo spirito e dal cuore, quasi fisico ». Quanto più sottile è il virtuosismo di questa « maestria », tanto più burocratico è l'atteggiamento di tali scrittori verso le forme letterarie, ed essi si trasformano in Bilibin della letteratura.

Questo atteggiamento burocratico verso il contenuto è un fenomeno la cui diffusione si estende al di là dei seguaci del naturalismo e del formalismo. Gli imitatori della decadenza occidentale battono in ritirata. Vi fu un'epoca in cui essi si occupavano quasi esclusivamente di trasportare nella realtà sovietica i « problemi » psicologici della decadenza borghese. Lo sviluppo del socialismo fece scomparire questa specie di « letteratura » (e certe ricadute non contano). Ma gli artisti che non hanno ancora completamente superato nel loro intimo i residui della decadenza hanno trovato nuove forme di antirealismo. Una delle forme di questo antirealismo è l'« ottimismo » formale, vuoto e burocratico, rappresentato da singole opere che, a prima vista, sembrano socialiste, mentre in realtà sono aride, prive di idee, inefficaci ed inutili sia dal punto di vista estetico che da quello propagandistico.

L'ottimismo senza virgolette che pervade l'opera dei grandi maestri e tribuni del socialismo, scaturisce da una conoscenza estensiva della dialettica di tutto lo sviluppo dell'umanità. Ancora in mezzo agli orrori del mondo capitalistico essi hanno preconizzato l'irresistibile vittoria finale dell'emancipazione umana, e questa previsione, basata su di una profonda conoscenza, illumina le tetre



descrizioni dell'inferno capitalistico fornite da Marx e da Engels per l'Inghilterra, da Lenin e da Stalin per la Russia zarista. Questo ottimismo senza virgolette tenne alta, negli scritti e discorsi di Lenin e di Stalin, la fiaccola della speranza in un esito migliore nei momenti piú difficili della Repubblica Sovietica gravemente minacciata. Ma questo stesso ottimismo fa sí che Lenin e Stalin vedano nel socialismo l'arma, l'oggetto e la meta di una seria lotta, del difficile e pericoloso processo da cui nasce il nuovo. Considerare impavidamente le minacce interne ed esterne; scoprire gli ostacoli e gli impedimenti; conoscere a fondo le contraddizioni dialettiche, che, per vie ineguali, portano alla definitiva liberazione dell'umanità: questo è l'ottimismo dei tribuni della rivoluzione socialista.

E questo è pure il cammino seguito dal suo piú grande tribuno letterario, Maksim Gor'kij, e dai suoi degni continuatori nella letteratura sovietica. L'«ottimismo» burocratico, invece, fa sparire il processo coi suoi contrasti e le sue difficoltà. Per esso non ci sono che risultati, che costituiscono, senza eccezione, vittorie ottenute senza lotta e senza fatica. E per esso non esistono la resistenza opposta dal nemico esterno e quella all'interno dell'uomo stesso, che ostacola e talora impedisce l'avvento dell'uomo socialista. Questa resistenza appare in scena solo in forma di cattivo fantoccio, che il gioppino dell'«ottimismo» burocratico regolarmente elimina con una legnata ben aggiustata.

Cosí, nel mondo dei protocolli, non vi sono vere resistenze per il burocrate: tutto va a posto dolcemente e senza attriti sui consunti binari dei precedenti e delle rubriche già predisposte.

La lotta contro il persistere di tali tendenze alla burocratizzazione dell'arte può essere condotta con successo solo «dall'esterno», cioè al di fuori dell'atteggiamento immediato dell'artista verso la propria materia. Poiché le radici del fenomeno stanno nell'esistenza sociale di singoli artisti, nei residui di quella divisione capitalistica del lavoro che, come abbiamo visto, provocano la scissione dell'artista dalla vita sociale, la falsa «specializzazione dell'attività artistica». Le basi di questa divisione

del lavoro sono state scosse dal trionfo del socialismo, ma ciò non significa ancora che i suoi residui nell'essere e nella coscienza siano stati liquidati integralmente e dappertutto.

La costruzione del socialismo in un solo paese esige sforzi enormi. L'universale appropriazione della cultura, la conquista di tutti i suoi campi, non è un processo semplice e lineare. Occorre necessariamente passare attraverso la specializzazione. Ma il compito è appunto quello di portare ogni vera conquista di un settore particolare in vivo contatto con l'evoluzione dell'intera società. Poiché là dove questo contatto viene a mancare o a irrigidirsi, sorge necessariamente la deformazione burocratica propria della specializzazione. Intorno alla posizione dell'artista nel comunismo Marx afferma quanto segue:

La concentrazione esclusiva del talento artistico nel singolo e la sua conseguente soppressione nella grande massa è un effetto della divisione del lavoro... In una organizzazione comunista della società viene comunque a cadere... la sussunzione dell'individuo a un'arte determinata, che fa sì che egli sia esclusivamente pittore o scultore ecc... In una società comunista non ci sono pittori, ma tutt'al più uomini che, fra l'altro, sanno anche dipingere.

Il nostro sviluppo socialista non è ancora arrivato a questo punto. Ma una chiara visione delle prospettive di questo sviluppo può offrire un'importante direttiva anche per il giorno d'oggi. L'universalità dell'uomo comunista, lo scuotimento del giogo della divisione del lavoro, non implica alcun diletterismo, bensì anzi il massimo dispiegamento di tutte le facoltà, comprese naturalmente quelle a carattere oggettivo, di dedizione a un dato lavoro. Oggi si tratta di riunire in feconda armonia questi due poli ancora contraddittoriamente opposti uno all'altro: il completo dominio dei settori particolari che ci sono assegnati, e la connessione vivente e multiforme, atta a fecondare il lavoro singolo, con l'evoluzione della società intera.

Il retaggio dei classici, l'esempio di un Leonardo e di un Michelangelo, di un Diderot e di un Goethe, serve

qui da indispensabile bussola: ciò che nella società clas-sista era reso possibile da uno stadio primitivo della divi-sione del lavoro, deve poter essere pienamente raggiunto nel periodo della sua trasformazione ad opera del socia-lismo.

Ma il monito piú attuale ed efficace è l'ideale leninia-no del tribunato, che esprime nel modo piú chiaro il rapporto concreto con le esigenze del giorno. Maksim Gor'kij ha seguito questa via tracciata da Lenin. I suoi scritti mostrano nella maniera piú evidente quanto poco « esclusivamente scrittore » debba essere un grande scrit-tore; come in questi l'elemento politico si trasformi in elemento umano e l'umano in politico, e dallo scambie-vole influsso di entrambi sorga una grande letteratura unitaria. E mostrano quanto sia fecondo (proprio in sen-so estetico) per un vero scrittore affrontare i problemi della letteratura anche « dall'esterno ». Così sempre si sforzano di operare gli artisti veramente grandi; coloro che amarono e studiarono la vita, che intesero il vero significato dei fenomeni immediati, percepibili coi sen-si, e che trovarono nuovi mezzi artistici per rispecchia-re esattamente nell'arte i nuovi aspetti e sviluppi della vita.

Queste ultime considerazioni intendevano soprattutto provare l'ancor viva attualità del contrasto fra i tipi del tribuno e del burocrate per la letteratura socialista con-temporanea. Ma la base di tale dimostrazione è pur sempre costituita dalla società capitalistica, il cui accer-chiamento e i cui residui hanno permesso a un certo in-flusso burocratico di sopravvivere, talvolta, anche nella letteratura sovietica.

Ora non occorre certo addentrarsi in un'ampia discus-sione per convenire che la lotta degli scrittori progres-sisti contro la barbarie reazionaria e decadente viene combattuta sotto il capitalismo in condizioni ben piú dif-ficili; che qui la spontaneità dell'economia capitalistica produce e riproduce ininterrottamente il burocratismo; che qui la borghesia reazionaria promuove con tutti i mezzi, anche in letteratura, lo sviluppo dello spirito bu-rocratico di ogni tipo.

La rivolta degli scrittori progressisti contro la barbarie dell'imperialismo e per la difesa della cultura va incontro ai piú profondi interessi vitali della letteratura, nella misura in cui cerca di strapparla al suo isolamento burocratico ed estetizzante e di trasformare lo scrittore in tribuno. Solo sotto questa egida, l'egida del tribunato popolare, la letteratura progressista potrà riconquistare il popolo alla letteratura e la letteratura al popolo, battendo, mediante tale riconquista, il nemico capitalistico della cultura sul terreno ideologico e contribuendo quindi a preparare la sua sconfitta sul terreno politico.

(1940).

## Parte seconda

## NARRARE O DESCRIVERE?

### *Contributo alla discussione sul naturalismo e il formalismo*

« Essere radicali significa afferrare la cosa alla radice. Ma per l'uomo la radice è l'uomo stesso ».

MARX

#### I.

Entriamo subito *in medias res*. In due famosi romanzi moderni, *Nanà* di Zola e *Anna Karenina* di Tolstoj, si trova la descrizione di una corsa di cavalli. Come affrontano questo compito i due scrittori?

La descrizione della corsa è uno splendido esempio del virtuosismo letterario di Zola. Tutto ciò che può generalmente occorrere in una corsa viene descritto esattamente, plasticamente, sensibilmente. La descrizione di Zola è una piccola monografia sulla moderna corsa al trotto, che viene seguita in tutte le sue fasi, dalla sella-tura dei cavalli fino al passaggio del traguardo, con eguale insistenza. La tribuna degli spettatori appare nella pompa di colori di una rassegna di moda parigina sotto il secondo impero. Anche ciò che accade dietro le quinte viene esattamente rappresentato sotto tutti i rapporti: la corsa termina con una grande sorpresa, e Zola non si limita a descrivere questa sorpresa, ma smaschera anche l'imbroglio che l'ha causata. Tuttavia questa descrizione, con tutto il suo virtuosismo, nell'insieme del romanzo non è che una digressione. Gli avvenimenti della corsa sono collegati solo assai debolmente all'intreccio, e se ne potrebbe facilmente fare a meno, dato che il punto di raccordo consiste soltanto nel fatto che uno tra i molti

fuggevoli amanti di Nanà è rovinato dalla scoperta dell'imbroglio.

Un'altra connessione col tema centrale è ancora piú debole, tanto che non si può nemmeno dire che sia un elemento dell'intreccio, ma appunto per questo è ancora piú sintomatica per lo studio del metodo della composizione. Il cavallo vincitore, che determina la sorpresa, si chiama anch'esso Nanà. E Zola non trascura di sottolineare apertamente questa tenue e casuale coincidenza. La vittoria dell'omonimo della mondana Nanà è un simbolo dei trionfi di costei nel mondo e nel *demi-monde* parigino.

La corsa di cavalli dell'*Anna Karenina* è il punto cruciale di un grande dramma. La caduta di Vronskij significa una svolta nella vita di Anna. Poco prima della corsa Anna si è accorta di essere incinta, e, dopo una dolorosa esitazione, si è decisa a comunicare la sua gravidanza a Vronskij. L'emozione per la caduta di Vronskij provoca il colloquio decisivo col marito. Tutti i rapporti tra i principali personaggi del romanzo entrano in una fase decisamente nuova in seguito alla corsa. Questa non è dunque un « quadro », sibbene una serie di scene altamente drammatiche che segna una svolta nell'insieme dell'intreccio.

I compiti completamente diversi a cui assolvono le scene dei due romanzi si riflettono in tutta l'esposizione. In Zola la corsa è descritta dal punto di vista dello spettatore; in Tolstoj è narrata dal punto di vista del partecipante.

Il racconto della corsa di Vronskij forma il vero oggetto di Tolstoj, che sottolinea l'importanza nient'affatto episodica e casuale di questa corsa nella vita del suo ambizioso ufficiale. Questi è intralciato nella sua carriera militare da una serie di circostanze, e in prima linea dalla sua relazione con Anna. La vittoria nella corsa, in presenza della corte e di tutta la società aristocratica, è tra le poche possibilità di soddisfare la propria ambizione che ancora gli restino aperte. Tutti i preparativi e le fasi della corsa sono quindi momenti di un'azione importante e vengono raccontati nel loro drammatico succedersi.

La caduta di Vronskij è il vertice di questa fase drammatica della sua vita, e qui si interrompe il racconto della corsa, mentre il fatto che il suo rivale lo supera può essere accennato di sfuggita, in una sola frase.

Ma con ciò l'analisi della concentrazione epica di questa scena è ben lungi dall'essere esaurita. Tolstoj non descrive una « cosa », ma narra vicende umane. Perciò l'andamento dei fatti viene narrato due volte, in modo genuinamente epico, e non descritto attraverso immagini. Nel primo racconto, in cui Vronskij, che partecipava alla corsa, era la figura centrale, era necessario esporre con precisione e competenza tutto l'essenziale della preparazione della corsa e della corsa stessa. Ora invece le figure principali sono Anna e Karenin. L'eccezionale arte epica di Tolstoj si rivela nel fatto che egli non fa seguire immediatamente al primo il secondo racconto della corsa, ma comincia col narrare tutta la giornata precedente di Karenin e i suoi rapporti con Anna, per fare poi del racconto della corsa stessa il vertice della giornata. La corsa diviene ora un dramma psicologico. Anna segue soltanto Vronskij e non vede nulla dell'andamento della corsa e delle vicende degli altri. Karenin osserva soltanto Anna e le sue reazioni a ciò che accade a Vronskij. Così la tensione di questa scena, quasi senza parole, prepara l'esplosione di Anna quando, tornando verso casa, confessa a Karenin la sua relazione con Vronskij.

Il lettore o lo scrittore cresciuto alla scuola dei « moderni » potrebbe a questo punto obiettare: ammesso che abbiamo a che fare con due diversi metodi di rappresentazione artistica, non è proprio il fatto di riallacciare la corsa a importanti vicende umane dei personaggi principali a fare della corsa stessa un elemento accidentale, una semplice occasione per la catastrofe del dramma? E non è invece proprio la completezza conclusa e monografica della descrizione zoliana a dare il quadro esatto di un fenomeno sociale?

E allora chiediamoci: che cos'è che si può chiamare accidentale nella rappresentazione artistica? Senza elementi accidentali tutto è morto e astratto. Nessuno scrit-



tore può configurare alcunché di vivo se evita completamente gli elementi accidentali, ma d'altra parte deve superare nella rappresentazione la casualità nuda e cruda, elevandola sul piano della necessità.

È la completezza della descrizione oggettiva a rendere qualcosa artisticamente « necessario »? O non è piuttosto il necessario rapporto dei personaggi con le cose e gli avvenimenti in cui si esprime il loro destino, e attraverso i quali essi agiscono e patiscono? Già il legame tra l'ambizione di Vronskij e la sua partecipazione alla corsa dà una necessità artistica ben diversa da quella che poteva offrire la compiutezza della descrizione zoliana. L'assistere o il partecipare a una corsa di cavalli può essere, oggettivamente, soltanto un episodio. Tolstoj ha collegato il più strettamente possibile questo episodio a un dramma di importanza vitale. Da un lato la corsa è certamente soltanto un'occasione per fare esplodere il conflitto, ma questa occasione, essendo collegata all'ambizione sociale di Vronskij — che è un importante componente della tragedia che scoppia più tardi — non ha nulla di casuale.

La letteratura annovera esempi in cui il contrasto dei due metodi in rapporto alla necessità o casualità della rappresentazione dei loro oggetti appare forse in forma ancora più chiara.

Prendiamo la descrizione del teatro che si trova nello stesso romanzo zoliano e paragoniamola a quella delle *Illusioni perdute* di Balzac. Esteriormente ci sono parecchie somiglianze. La « prima », con cui si apre il romanzo di Zola, decide della carriera di Nanà. E in Balzac la « prima » determina una svolta nella carriera di Lucien de Rubempré, il suo passaggio da poeta misconosciuto a giornalista privo di scrupoli e coronato dal successo.

Anche il teatro è descritto da Zola con la più scrupolosa completezza, per quanto, questa volta, solo dalla platea. Tutto quel che accade nella platea, nel ridotto, nei palchi; l'aspetto che assume la scena vista di qui: tutto ciò viene descritto con impressionante abilità letteraria. E l'ossessione zoliana della compiutezza monogra-

fica non si arresta qui. Egli consacra un altro capitolo del suo romanzo alla descrizione del teatro dalla parte del palcoscenico; ed ecco, descritti con potenza non minore, cambiamenti di scena, guardarobe e via dicendo, durante la rappresentazione e gli intervalli. Infine, onde completare il quadro, un terzo capitolo contiene la descrizione, altrettanto scrupolosa e impressionante, della prova generale di una commedia.

Questa completezza nell'inventario degli oggetti manca in Balzac. Il teatro e la rappresentazione sono per lui soltanto l'ambiente in cui si svolgono intimi drammi umani: l'ascesa di Lucien, la carriera d'attrice di Coralie, il sorgere della passione tra Lucien e Coralie e dei futuri conflitti di Lucien coi suoi vecchi amici della cerchia di D'Arthèz e col suo attuale protettore Lousteau, l'inizio della sua vendetta contro Madame de Bargeton ecc.

Ma che cosa viene raffigurato in tutte queste lotte, in tutti questi conflitti direttamente o indirettamente connessi al teatro? Le sorti del teatro nel capitalismo: l'universale e complessa dipendenza del teatro dal capitale e dal giornalismo, che a sua volta dipende dal capitale; le relazioni tra teatro e letteratura, tra giornalismo e letteratura; il carattere capitalistico nel rapporto della vita delle attrici con la prostituzione nascosta o palese.

Questi problemi sociali affiorano anche in Zola. Ma sono descritti solo come fatti sociali, come risultati, come *caput mortuum* della situazione. Il direttore del teatro di Zola ripete incessantemente: « Non dire teatro, di bordello ». Invece Balzac rappresenta il modo in cui il teatro si prostituisce nel capitalismo. Il dramma delle figure principali è qui, ad un tempo, il dramma dell'istituzione in cui esse operano, delle cose con cui vivono, dell'ambiente in cui combattono le loro lotte, degli oggetti in cui si esprimono e da cui vengono mediate le loro relazioni reciproche.

Certo, questo è un caso estremo. Gli oggetti del mondo che circonda gli uomini non sono sempre e di necessità così strettamente collegati alle loro vicende come in questo caso. Possono essere strumenti della loro attività, strumenti del loro destino, e anche — come qui in

Balzac – punti cruciali delle loro vicende sociali decisive. Ma possono essere anche puri e semplici scenari della loro attività e del loro destino.

Ebbene: il contrasto che abbiamo indicato persiste anche là dove si tratta soltanto della rappresentazione letteraria di uno scenario siffatto?

Nel capitolo introduttivo del suo romanzo *Old Mortality* Walter Scott descrive una rivista militare, associata a feste popolari, organizzata in Scozia dopo la restaurazione degli Stuart nel tentativo di rinnovare le istituzioni feudali e con lo scopo di passare in rivista i fedeli e di provocare e smascherare i malcontenti. Questa rassegna militare ha luogo, in Scott, alla vigilia dell'insurrezione dei puritani oppressi. La grande arte epica di Walter Scott raccoglie in questo scenario tutti i contrasti che sarebbero presto esplosi in lotta sanguinosa. La rassegna militare rivela, in scene grottesche, l'invecchiamento senza speranze dei rapporti feudali e la sorda resistenza della popolazione contro il tentativo di rinnovarli. La gara di tiro a segno che segue la rassegna mostra perfino i contrasti in seno ai due partiti avversari, poiché solo gli elementi moderati dell'uno e dell'altro prendono parte a questo divertimento popolare. Nell'osteria assistiamo alla brutale violenza della soldatesca del re, e al tempo stesso ci si rivela in tutta la sua tetra grandezza la figura di Burley, che sarà più tardi uno dei capi della rivolta puritana. Insomma: Walter Scott, raccontando la storia di questa festa d'armi e descrivendo lo scenario in cui si situa, dispiega al contempo tutte le tendenze e tutti i personaggi principali di un grande dramma storico, collocandoci di colpo nel bel mezzo dell'azione.

La descrizione dell'esposizione agricola e della premiazione degli agricoltori in *Madame Bovary* è uno dei più celebrati capolavori dell'arte descrittiva del moderno realismo. Flaubert descrive qui, effettivamente, solo lo « scenario ». Poiché tutta l'esposizione è soltanto un'occasione per inquadrare la scena decisiva dell'amore tra Rodolphe ed Emma Bovary. Lo scenario è casuale, un vero scenario nel senso letterale della parola. Questa ca-

sualità viene nettamente e ironicamente sottolineata dallo stesso Flaubert. Accostando e contrapponendo discorsi ufficiali e frammenti del colloquio amoroso, egli istituisce un ironico parallelo tra la banalità pubblica e privata della vita piccolo-borghese. Questo ironico contrasto è svolto con estrema conseguenza e con grande arte.

Resta tuttavia insoluto il contrasto per cui questo scenario casuale, questo casuale pretesto per una scena d'amore, è al tempo stesso, nel mondo di *Madame Bovary*, un avvenimento importante, la cui minuta descrizione è assolutamente indispensabile ai fini che Flaubert si prefigge, e cioè alla compiutezza nella rappresentazione dell'ambiente. Perciò l'ironia del contrasto non esaurisce il significato della descrizione. Lo « scenario » ha un significato autonomo in quanto costituisce un elemento destinato a completare l'ambiente. Ma qui i personaggi sono solo e unicamente spettatori, e diventano perciò, per il lettore, elementi costitutivi, omogenei ed equivalenti, degli eventi – rilevanti solo dal punto di vista della resa dell'ambiente – descritti da Flaubert. Diventano macchie di colore in un quadro, e il quadro va al di là della staticità del bozzetto solo in quanto viene innalzato a ironico simbolo dell'essenza del filisteismo. Il quadro assume un'importanza che non emana dall'intimo valore umano degli avvenimenti raccontati, anzi non ha praticamente quasi nessun rapporto con essi, ma viene invece ottenuta coi mezzi della stilizzazione formale.

Il contenuto simbolico è realizzato, in Flaubert, mediante l'ironia, e quindi a un notevole livello artistico, e con mezzi – almeno in parte – genuinamente artistici. Ma quando, come avviene in Zola, il simbolo deve acquistare una monumentalità sociale, quando ha il compito di imprimere a un episodio di per sé insignificante il sigillo di un grande significato sociale, allora si abbandona il campo della vera arte. La metafora viene gonfiata a realtà. Un tratto accidentale, una somiglianza accidentale, uno stato d'animo, un incontro accidentale devono costituire l'espressione immediata di vasti rapporti sociali. In ogni romanzo di Zola si potrebbe trovare una quantità di esempi in questo senso. Si pensi soltanto al

paragone tra Nanà e la mosca dorata, paragone che dovrebbe simboleggiare il suo fatale influsso sulla Parigi di prima del 1870. Zola stesso dichiara esplicitamente tale sua intenzione: « Nella mia opera regna l'ipertrofia del particolare realistico. Dal trampolino dell'osservazione precisa ci si innalza alle stelle. Con un solo colpo d'ala la verità si eleva a simbolo ».

In Scott, Balzac o Tolstoj noi veniamo a conoscere avvenimenti che sono importanti di per sé, per le vicende dei personaggi che vi hanno parte, e per ciò che significa nella vita della società il vario dispiegarsi della vita umana di tali personaggi. Noi costituiamo il pubblico di certi avvenimenti a cui i personaggi del romanzo prendono parte attiva. Questi avvenimenti, noi li viviamo.

In Flaubert e in Zola anche i personaggi sono spettatori, più o meno interessati, degli avvenimenti, i quali si trasformano perciò, agli occhi del lettore, in un quadro, o, meglio, in una serie di quadri. Questi quadri, noi li osserviamo.

## II.

Il contrasto tra partecipare e osservare non è casuale, poiché risale alla posizione di principio assunta dagli scrittori verso la vita, verso i grandi problemi della società, e non soltanto all'uso di un diverso metodo di rappresentazione del contenuto, o di parti di esso.

Questa constatazione è necessaria ai fini dell'impostazione concreta del nostro problema. Come in altri campi della vita, così anche in letteratura non si danno « fenomeni puri ». Engels ricorda che il « puro » feudalesimo è esistito soltanto nella costituzione dell'effimero regno di Gerusalemme. Ciò nonostante, il feudalesimo ha evidentemente costituito una realtà storica e può logicamente formare l'oggetto di un'indagine. Ora è certo che non esiste nessuno scrittore che rinunci completamente a descrivere. E sarebbe altrettanto poco lecito affermare che i grandi rappresentanti del realismo po-

steriore al 1848, Flaubert e Zola, rinuncino completamente a raccontare. Ciò che importa sono i principî della struttura compositiva, non il fantasma di un « fenomeno puro » del raccontare o del descrivere. Ciò che importa è di sapere come e perché la descrizione, che in origine era uno dei molti mezzi impiegati nella creazione artistica (e certamente un mezzo subordinato), diventi il principio fondamentale della composizione. Poiché, in tal modo, il carattere e la funzione della descrizione nella composizione epica subiscono un radicale mutamento.

Già Balzac sottolinea, nella sua critica alla *Certosa di Parma* di Stendhal, l'importanza della descrizione come mezzo compositivo essenzialmente moderno. Il romanzo del Settecento ( *Le Sage*, *Voltaire* ecc.) conosceva appena la descrizione, che vi esercitava una funzione minima, più che secondaria. La situazione cambia soltanto col romanticismo. Balzac rileva che la tendenza letteraria da lui rappresentata, e di cui egli considera fondatore Walter Scott, assegna alla descrizione un'importanza maggiore.

Ma quando Balzac, accentuando il contrasto con l'« aridità » del Seicento e del Settecento, si professa seguace di un metodo moderno, egli elenca tutta una serie di momenti stilistici che considera caratteristici di tale indirizzo. La descrizione è dunque, nel pensiero di Balzac, un momento tra gli altri. Accanto ad essa viene sottolineata in modo particolare la nuova importanza assunta dall'elemento drammatico.

Il nuovo stile scaturisce dalla necessità di configurare in modo adeguato le nuove forme che si presentano nella vita sociale. Il rapporto tra l'individuo e la classe è divenuto più complesso di quel che non fosse nel Seicento o nel Settecento. L'ambiente, l'aspetto esteriore e le abitudini dell'individuo potevano (per esempio in *Le Sage*) essere indicati molto sommariamente, e tuttavia costituire, ad onta di questa semplicità, una chiara e completa caratterizzazione sociale. L'individualizzazione era data pressoché esclusivamente dall'azione stessa, dal modo in cui i personaggi reagivano attivamente agli avvenimenti.

Balzac vede chiaramente che questo metodo non può

piú bastargli. Rastignac è, per esempio, un avventuriero di un tipo completamente diverso da Gil Blas. La descrizione esatta della pensione Vauquier, con la sua sporcizia, i suoi odori, i suoi cibi e la sua servitù, è assolutamente necessaria per rendere realmente e pienamente comprensibile quel particolare tipo di avventuriero che è Rastignac. Così la casa di Grandet, l'appartamento di Gobseck ecc. devono essere descritti nei minimi particolari onde rappresentare i diversi tipi individuali e sociali dell'usuraio.

Ma pur prescindendo dal fatto che la resa dell'ambiente non si arresta mai, in Balzac, alla pura descrizione, ma viene quasi sempre tradotta in azione (si pensi al vecchio Grandet che ripara da sé la scala imputridita), la descrizione non è mai in lui che una larga fondazione per il nuovo, decisivo elemento: l'elemento drammatico. I personaggi di Balzac, così straordinariamente multiformi e complicati, non potrebbero muoversi con effetti drammatici così convincenti, se il fondamento vitale dei loro caratteri non ci fosse stato esposto con tanta ampiezza. In Flaubert e in Zola la descrizione ha una funzione affatto diversa.

Balzac, Stendhal, Dickens, Tolstoj rappresentano la società borghese che si sta definitivamente consolidando attraverso gravi crisi; rappresentano le complesse leggi che presiedono alla sua formazione, i molteplici e tortuosi passaggi che dalla vecchia società in sfacelo conducono alla nuova che sta sorgendo. Ed essi stessi hanno vissuto questo processo di formazione nelle sue crisi di trapasso, prendendovi attivamente parte, anche se nelle forme piú diverse. Goethe, Stendhal e Tolstoj hanno partecipato alle guerre che fecero da levatrici a queste trasformazioni; Balzac prese parte e fu vittima delle speculazioni febbrili del nascente capitalismo francese; Tolstoj seguì le tappe piú importanti del rivolgimento in qualità di proprietario terriero o collaborando a varie organizzazioni sociali (censimento, commissione per la carestia ecc.). Sotto questo rispetto essi sono, anche nella loro condotta di vita, i continuatori degli scrittori, degli artisti e dei dotti del Rinascimento e dell'Illumi-

nismo: sono uomini che partecipano attivamente e in varia guisa alle grandi lotte sociali del loro tempo e che diventano scrittori attraverso le esperienze di una vita ricca e multiforme. Non sono ancora « specialisti » nel senso della divisione capitalistica del lavoro.

Flaubert e Zola hanno iniziato la loro attività dopo la battaglia di giugno, in una società borghese già fissata e costituita. Non hanno più attivamente partecipato alla vita di questa società; né volevano parteciparvi. In questo rifiuto si manifesta la tragedia di un'importante generazione di artisti dell'epoca di trapasso. Poiché questo rifiuto è dovuto soprattutto a un atteggiamento d'opposizione, cioè esprime l'odio, l'orrore e il disprezzo che essi nutrono per il regime politico e sociale del loro tempo. Gli uomini che seguono l'evoluzione sociale di quest'epoca sono divenuti aridi e bugiardi apologeti del capitalismo. Flaubert e Zola sono troppo grandi e troppo sinceri per battere questa strada. Perciò, come soluzione della tragica contraddizione del loro stato, essi non possono scegliere che la solitudine, e diventano osservatori e critici della società borghese.

Ma con ciò diventano al tempo stesso scrittori di mestiere, scrittori nel senso della divisione capitalistica del lavoro. Ora il libro si è trasformato completamente in merce, e lo scrittore in venditore di questa merce, a meno che per caso non sia nato con una rendita. In Balzac scorgiamo ancora la tetra grandezza dell'accumulazione primitiva nel campo della cultura. Goethe o Tolstoj possono ancora assumere, nei confronti di questo fenomeno, l'atteggiamento signorile di chi non vive soltanto di letteratura. Flaubert è un asceta volontario, e Zola, costretto dalla necessità materiale, è già uno scrittore di mestiere nel senso della divisione capitalistica del lavoro.

I nuovi stili, i nuovi modi di rappresentare la realtà non sorgono mai da una dialettica immanente alle forme artistiche, anche se si riallacciano sempre a forme e stili del passato. Ogni nuovo stile sorge, con necessità storico-sociale, dalla vita, ed è il necessario prodotto dell'evoluzione sociale.



Ma il riconoscimento del carattere necessario della formazione degli stili artistici non implica affatto che questi stili abbiano tutti lo stesso valore e stiano tutti sullo stesso piano. La necessità può essere anche necessità dell'artisticamente falso, deforme e cattivo.

L'alternativa: partecipare o osservare, corrisponde dunque a due atteggiamenti socialmente necessari assunti dagli scrittori in due successivi periodi del capitalismo.

L'alternativa: narrare o descrivere, corrisponde ai due metodi fondamentali di rappresentazione propri di questi periodi.

Per distinguere nettamente i due metodi possiamo contrapporre una testimonianza di Goethe e una di Zola sui rapporti tra osservazione e creazione artistica.

Io — dice Goethe — non ho mai contemplato la natura per scopi poetici. Ma siccome il disegno di paesaggio prima, e la mia attività di naturalista poi, mi hanno indotto a osservare continuamente e minuziosamente gli oggetti naturali, a poco a poco ho imparato a conoscere a menadito la natura fin nei minimi particolari, di modo che, se come poeta ho bisogno di qualche cosa, la trovo a portata di mano, e non è facile che pecchi contro la verità.

Anche Zola si esprime assai chiaramente sul modo in cui avvicina un oggetto per i suoi fini di scrittore:

Un romanziere naturalista vuole scrivere un romanzo sul mondo del teatro. Egli parte da questa idea generale, *senza essere ancora in possesso di un solo fatto o di una sola figura*. La sua prima cura sarà di prendere appunti su quanto può venire a sapere di questo mondo che intende descrivere. Ha conosciuto questo attore, ha assistito a quella rappresentazione... Poi parlerà con coloro che dispongono di un'informazione più vasta in materia, e farà collezione di motti, di aneddoti, di ritratti. Ma non basta. Leggerà anche i documenti scritti. *Infine* visiterà i luoghi stessi e passerà *qualche giorno* in un teatro per conoscere i minimi particolari; trascorrerà le sue sere nel palco di un'attrice e cercherà di immedesimarsi il più possibile con l'ambiente. E quando questa documentazione sarà completa, il suo romanzo si farà da solo. Il romanziere deve soltanto distribuire i fatti in modo logico... *L'interesse non si concentra più sull'originalità della*

*trama; anzi, quanto piú questa è banale e generica, tanto piú tipica diventa [il corsivo è mio; G. L.].*

Siamo di fronte a due stili radicalmente diversi, a due atteggiamenti radicalmente diversi verso la realtà.

### III.

Comprendere la necessità sociale di un dato stile è qualcosa di ben diverso che fornire una valutazione estetica degli effetti artistici di questo stile. In estetica non vale il motto: « tutto comprendere significa tutto perdonare ». Solo la sociologia volgare, che identifica il suo unico compito nella scoperta del cosiddetto « equivalente sociale » dei singoli scrittori o dei singoli stili, crede che ogni problema sia risolto ed eliminato con l'indicazione della loro genesi. Questo metodo (che non è qui il caso di spiegare) significa in pratica il tentativo di abbassare tutto lo sviluppo artistico dell'umanità al livello della borghesia decadente: Omero e Shakespeare sono « prodotti » al pari di Joyce o di Dos Passos; il compito della critica letteraria consiste sempre e solo nello scoprire l'« equivalente sociale » di Omero o di Joyce. Marx ha posto il problema in modo ben diverso. Dopo aver analizzato la genesi dell'epopea omerica, egli aggiunge:

Ma la difficoltà non consiste nel capire che l'arte e l'epica greca sono legate a certe forme di sviluppo sociale. La difficoltà è che esse continuano a suscitare in noi un godimento artistico e a valere sotto certi rapporti come norma e modello ineguagliabile.

Naturalmente, questa indicazione di Marx si riferisce anche a casi in cui l'estetica deve pronunciare un giudizio negativo. E, in entrambi i casi, la valutazione estetica non può essere meccanicamente separata dalla deduzione storica. Che i poemi omerici siano veri poemi epici e non lo siano invece quelli di Camões, Milton e Voltaire, è una questione storico-sociale ed estetica al tempo stesso. Non esiste una « maestria » separata e indipendente da condizioni storiche, sociali e personali, avverse

a un ricco, vivace ed ampio rispecchiamento della realtà oggettiva. L'inclemenza sociale dei presupposti e delle condizioni esterne della creazione artistica deve esercitare un'azione deformante anche sulle forme essenziali della rappresentazione.

Ciò vale anche per il caso che stiamo trattando.

Flaubert ha scritto un'autocritica estremamente istruttiva del suo romanzo *L'educazione sentimentale*. Vi si legge:

Esso [il romanzo] è troppo vero, e, dal punto di vista estetico, gli manca l'errore di prospettiva. Siccome il piano era ben meditato, ha finito per scomparire. Ogni opera d'arte deve avere un vertice, un culmine; deve formare una piramide, oppure la luce deve cadere su un punto della sfera. Ma nella vita non esiste nulla di tutto questo. Tuttavia l'arte non è la natura. Non importa; credo che nessuno sia andato più in là in fatto di sincerità.

Questa confessione, come tutte le dichiarazioni di Flaubert, testimonia un assoluto rispetto della verità. Flaubert caratterizza esattamente la composizione del suo romanzo e ha ragione di sottolineare la necessità artistica dei punti culminanti. Ma ha ragione di dire che nel suo romanzo c'è « troppa verità »? È vero che i « punti culminanti » esistono solo in arte?

Non è vero, naturalmente. Questa confessione flaubertiana, così integralmente sincera, non ci interessa soltanto come autocritica del suo romanzo, ma soprattutto perché egli vi rivela la sua erronea concezione della realtà, dell'essenza oggettiva della società, del rapporto tra arte e natura. Questa sua concezione, per cui i « punti culminanti » esistono solo in arte e vengono quindi creati dall'artista, che può decidere di crearli o di non crearli a suo piacimento: questa concezione è un puro e semplice preconcetto soggettivo.

È un preconcetto sorto da un'osservazione esteriore e superficiale dei sintomi della vita borghese, delle forme di vita proprie della società borghese, e che fa astrazione dalle forze motrici dello sviluppo sociale e dall'azione che esse continuamente esercitano anche sulla superficie della vita. Considerata in questo modo astratto, la vita

appare come un fiume che scorre sempre uguale, come una liscia e monotona superficie priva di ogni articolazione. Senonché, di tanto in tanto, questa monotonia viene interrotta da « improvvise », brutali catastrofi.

Mentre nella realtà – e naturalmente anche nella realtà capitalistica – le catastrofi « improvvise » sono preparate da lunga pezza. Esse non sono in rigido contrasto col pacifico andamento della superficie, ma sono il portato di un'evoluzione complessa e ineguale. E questa evoluzione articola oggettivamente la superficie, apparentemente levigata, della sfera di cui parla Flaubert. È vero che l'artista deve illuminare i punti essenziali di tale articolazione, ma Flaubert cade in un pregiudizio quando crede che essa non esista indipendentemente da lui.

Questa articolazione nasce per azione delle leggi che determinano lo sviluppo storico della società, per opera delle forze motrici dello sviluppo sociale. Nella realtà oggettiva svanisce il falso, soggettivo e astratto contrasto tra il « normale » e l'« anormale ». Marx vede proprio nella crisi economica il fenomeno « piú normale » dell'economia capitalistica.

L'autonomia che assumono l'uno rispetto all'altro momenti strettamente connessi e complementari, è violentemente distrutta. Quindi la crisi rivela l'unità dei momenti che si erano reciprocamente isolati.

La realtà è vista in modo assai diverso dalla scienza borghese della seconda metà dell'Ottocento, passata ormai a una funzione apologetica. La crisi appare in forma di « catastrofe » che interrompe « repentinamente » il « normale » andamento dell'economia. E analogamente ogni rivoluzione appare come qualcosa di catastrofico e di anormale.

Nelle loro opinioni soggettive e nei loro propositi di scrittori, Flaubert e Zola non sono in alcun modo dei difensori del capitalismo. Ma sono figli del loro tempo, e quindi la loro concezione del mondo subisce potentemente l'influsso delle idee del tempo; ciò vale soprattutto per Zola, la cui opera ha risentito in modo determinante dei banali pregiudizi della sociologia borghese.

Ecco perché, in Zola, la vita si svolge quasi senza svolte e articolazioni, finché si può considerare, a suo parere, socialmente normale. Allora tutti gli atti degli uomini sono normali prodotti dell'ambiente sociale. Ma ci sono altre forze in azione, affatto diverse ed eterogenee: come l'ereditarietà, che agisce sui pensieri e i sentimenti degli uomini con necessità fatalistica, provocando catastrofi che interrompono il flusso normale della vita. Si pensi all'ubriachezza ereditaria di Etienne Lantier in *Germinal*, la quale provoca varie brusche esplosioni e catastrofi che non hanno alcun rapporto organico col carattere di Etienne; né Zola vuole istituire tale rapporto. Lo stesso accade ne *L'argent* per la catastrofe provocata dal figlio di Saccard. Dappertutto l'azione normale e omogenea dell'ambiente si contrappone senza alcun nesso alle brusche catastrofi determinate dal fattore ereditario.

È evidente che non abbiamo qui a che fare con un esatto e profondo rispecchiamento della realtà oggettiva, bensì con una banale deformazione delle sue leggi, dovuta all'influsso di pregiudizi apologetici sulla concezione del mondo propria degli scrittori di questo periodo. La vera conoscenza delle forze motrici del processo sociale e il rispecchiamento esatto, spregiudicato e profondo della loro azione sulla vita umana, si manifestano in forma di movimento: di un movimento che rappresenta e chiarisce l'unità organica di normalità ed eccezione.

Questa verità del processo sociale è anche la verità del destino dei singoli. Ma questa verità, in che cosa e in che modo si rende visibile? Ebbene, è chiaro, non soltanto per la scienza e per la politica fondata su basi scientifiche, ma anche per la conoscenza pratica dell'uomo nella sua vita quotidiana, che questa verità della vita si può manifestare soltanto nella prassi, negli atti e nelle azioni dell'uomo. Le parole degli uomini e i loro pensieri e sentimenti puramente soggettivi si rivelano veri o non veri, schietti o menzogneri, grandi o limitati, solo quando sono tradotti nella prassi; quando gli atti e le azioni degli uomini li confermano oppure mostrano il loro fallimento alla prova della realtà. Solo la prassi umana può esprimere concretamente l'essenza dell'uomo. Chi è for-

te? Chi è buono? Domande di questo genere ricevono risposta solo ed unicamente dalla prassi.

E solo attraverso la prassi gli uomini divengono interessanti l'uno per l'altro; solo così divengono degni di essere oggetto della rappresentazione letteraria. La prova che conferma tratti importanti del carattere dell'uomo o sancisce il suo fallimento, può trovare espressione soltanto negli atti, nelle azioni, nella prassi. La poesia primitiva — che si tratti di fiabe, ballate o leggende, o della forma spontanea, sorta più tardi, del racconto aneddotico — prende sempre le mosse dal fatto fondamentale dell'importanza della prassi. Questa poesia ha sempre avuto un profondo significato perché rappresentava il successo o lo scacco delle umane intenzioni alla prova dell'esperienza. E resta viva e interessante ancor oggi, malgrado i suoi presupposti spesso fantastici, ingenui e inaccettabili per l'uomo moderno, proprio perché mette al centro della rappresentazione questo eterno fatto fondamentale della vita umana.

E l'interesse che offre la riunione di varie azioni in un concatenamento organico è dovuto unicamente al fatto che nelle più diverse e variopinte avventure si cimenta continuamente lo stesso tratto tipico di un carattere umano. Che si tratti di Ulisse o di Gil Blas, questa è la ragione umana e poetica dell'imperitura freschezza di un tale seguito di avventure. E il fattore decisivo è, naturalmente, l'uomo, il rivelarsi dei tratti essenziali della vita umana. Quel che ci interessa è vedere come Ulisse o Gil Blas, Moll Flanders o Don Chisciotte reagiscano ai grandi avvenimenti della loro vita, come affrontino i pericoli, superino gli ostacoli, e come i caratteri che ce li rendono interessanti e significativi si dispieghino sempre più ampiamente e profondamente nell'azione.

Se non rivelano tratti umani essenziali, se non esprimono i vicendevoli rapporti fra gli uomini e gli eventi del mondo esterno, delle cose, delle forze naturali e delle istituzioni sociali, anche le avventure più straordinarie sono vuote e prive di contenuto. Tuttavia non bisogna dimenticare che ogni azione, anche se non rivela tratti umani tipici ed essenziali, contiene pur sem-

pre lo schema astratto, per quanto deformato e impalidito, della prassi umana. Ecco perché esposizioni schematiche di azioni avventurose, in cui appaiono soltanto larve di uomini, possono tuttavia suscitare in via transitoria un certo generale interesse: è il caso dei romanzi cavallereschi o, ai nostri giorni, dei romanzi polizieschi. L'efficacia di questi romanzi mette a nudo una delle radici piú profonde dell'interesse dell'uomo per la letteratura: l'interesse per la ricchezza e varietà di colori, per la mutevolezza e molteplicità dell'esperienza umana. Se la letteratura artistica di un'epoca non è in grado di rendere il mutuo rapporto tra la prassi e la ricchezza di sviluppo della vita intima delle figure tipiche del proprio tempo, l'interesse del pubblico si rifugia in surrogati astratti e schematici.

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

Mentre lavorava a *Madame Bovary*, Flaubert si è lamentato piú volte che nel suo libro fosse assente l'elemento divertimento. Troviamo lamenti simili in molti notevoli scrittori moderni: essi constatano che i grandi romanzi del passato uniscono la rappresentazione di esseri umani ricchi di significato alla tensione e al divertimento, mentre nell'arte moderna fanno il loro ingresso la monotonia e la noia. Questa situazione paradossale non è per nulla l'effetto di una mancanza di doti letterarie negli scrittori di quest'epoca, che ha prodotto anzi un

numero considerevole di scrittori dotati di ingegno non comune. La monotonia e la noia scaturiscono invece dai canoni della creazione artistica e dalla concezione del mondo propria degli scrittori.

Zola condanna come « innaturale » l'uso di elementi eccezionali in Stendhal e Balzac. Sul modo in cui è trattato l'amore in *Il Rosso e il Nero*, egli dice per esempio:

Così si abbandona completamente la verità quotidiana, la verità contro cui urtiamo, e lo psicologo Stendhal ci trasporta sul terreno dello straordinario non meno del narratore Alexandre Dumas. Dal punto di vista della verità esatta Julien mi procura altrettante sorprese quanto d'Artagnan.

Nel suo saggio sull'attività letteraria dei Goncourt, Paul Bourget formula molto nettamente il nuovo principio compositivo:

Il dramma è azione, come indica l'etimologia, e l'azione non è mai una buona espressione dei costumi. Quel che è significativo in un uomo non è ciò che egli compie in un momento di crisi acuta e appassionata, bensì le sue abitudini quotidiane, che non denotano una crisi, ma uno stato.

Solo di qui diventa interamente comprensibile l'auto-critica flaubertiana, citata più sopra, al proprio metodo compositivo. Flaubert confonde la vita con la vita quotidiana del borghese medio. Questo preconconcetto ha, beninteso, le sue radici sociali, ma non smette per ciò di essere un preconconcetto, non smette di deformare soggettivamente il rispecchiamento letterario della realtà impedendogli di essere così ampio e adeguato come dovrebbe. Flaubert lotta durante tutta la sua vita per uscire dal cerchio magico dei preconconcetti sorti in lui per necessità sociale. Ma siccome egli non lotta contro i preconconcetti stessi, ed anzi li considera come fatti oggettivi e inoppugnabili, la sua lotta è tragica e vana. Se la prende incessantemente e nel modo più appassionato con la noia, la bassezza e la ripugnanza dei soggetti borghesi che fermano la sua attenzione di scrittore. Ogni volta che lavora a un romanzo borghese, giura che non si occuperà mai più di una materia così vile. Ma una via d'uscita gli si offre



soltanto nell'evasione in un esotismo di fantasia. La via che conduce alla scoperta dell'intima poesia della vita gli è sbarrata dai suoi preconcetti.

L'intima poesia della vita è la poesia degli uomini che lottano, la poesia dei loro mutui rapporti quali si esplicano nelle loro azioni reali. Senza quest'intima poesia non può esserci vera epica, né può essere elaborata nessuna composizione epica atta a riscuotere l'interesse degli uomini, a rafforzarlo e a tenerlo vivo. L'arte epica – e naturalmente anche l'arte del romanzo – consiste nella scoperta dei tratti attuali e significativi della prassi sociale. L'uomo vuole ottenere dalla poesia epica la chiara immagine speculare di se stesso e della sua prassi sociale. L'arte del poeta epico consiste appunto nella distribuzione esatta dei pesi, nella giusta accentuazione dell'essenziale. La sua azione è tanto piú generale e trascinate quanto piú questo elemento essenziale, l'uomo e la sua prassi sociale, non appare in forma di un lambiccato prodotto artificiale, di risultato di un virtuosismo, ma come qualcosa che è nato e cresciuto naturalmente: come qualcosa che non è inventato, ma semplicemente scoperto.

Perciò il romanziere e drammaturgo tedesco Otto Ludwig, la cui opera è peraltro assai problematica, nei suoi studi su Walter Scott e Dickens perviene a questa giustissima conclusione:

... i personaggi sembrano la cosa principale, e la mobile ruota degli avvenimenti serve solo a immettere i personaggi come tali in un gioco naturalmente attraente; non è quindi che questi siano lí per aiutare a girare la ruota. Il fatto è che l'autore rende interessante ciò che ha bisogno di esser reso tale, mentre ciò che è interessante di per sé lo affida senz'altro aiuto alle sue proprie forze... I personaggi sono sempre la cosa principale. E in verità un avvenimento, per meraviglioso che sia, alla lunga non ci interesserà tanto come gli uomini cui ci siamo affezionati a forza di frequentarli.

L'estensione della descrizione a metodo dominante della composizione epica avviene in un periodo in cui si perde, per motivi sociali, la sensibilità per i momenti essenziali della struttura epica. La descrizione è un surro-

gato letterario destinato a colmare la mancanza del significato epico.

Ma anche qui, come sempre nella genesi di nuove forme ideologiche, vige il principio di azione e reazione. Il predominio della descrizione non è soltanto effetto, ma anche causa; causa di un ancor maggiore distacco della letteratura dalla significatività epica. La tirannia della prosa capitalistica sull'intima poesia dell'esperienza umana, l'imbarbarimento della vita sociale, l'abbassamento del livello umano: tutti questi sono fatti oggettivi che accompagnano lo sviluppo del capitalismo, e da cui nasce, per forza di cose, il metodo descrittivo. Ma una volta che questo metodo è costituito e viene applicato da scrittori notevoli e, nel loro genere, conseguenti, esso si ripercuote di rimbalzo sul rispecchiamento letterario della realtà. Il livello poetico della vita decade, ma la letteratura sottolinea e rincara questa decadenza.

#### IV.

Il racconto distingue e raggruppa; la descrizione livella ogni cosa.

Goethe esige dalla poesia epica che essa tratti tutti gli avvenimenti come definitivamente trascorsi, in opposizione alla contemporaneità dell'azione drammatica. Goethe definisce così esattamente la differenza tra lo stile epico e lo stile drammatico. Il dramma si situa *a priori* a un livello di astrazione assai più alto di quello dell'epica. Il dramma si incentra sempre intorno a un conflitto, e tutto quello che non si riferisce direttamente o indirettamente a questo conflitto è assolutamente fuori luogo, è superfluo e fastidioso. La ricchezza di un dramaturgo come Shakespeare deriva da una ricca e varia concezione del conflitto stesso. Ma nella tendenza a escludere tutti i particolari che non si riferiscono al conflitto non vi è nessuna differenza sostanziale tra Shakespeare e i Greci.

Il trasferimento, richiesto da Goethe, dell'azione epica

nel passato, consente di scegliere l'essenziale nel dovizioso mare della vita e di rappresentare l'essenziale in modo tale da suscitare l'illusione che tutta la vita sia rappresentata nella sua intera estensione. Il criterio che decide se un particolare è pertinente o no, essenziale o no, deve perciò essere, nell'epica, piú « largo » che non nel dramma; deve riconoscere come essenziali anche rapporti tortuosi e indiretti. Ma entro questa concezione, piú ampia ed estensiva, di ciò che è essenziale, la selezione deve essere altrettanto rigorosa che nel dramma. Quel che non concerne la sostanza è una zavorra, un ostacolo, qui non meno che nel dramma.

La tortuosità delle vie della vita si semplifica solo alla fine. Solo la prassi umana può indicare quali sono state, nell'insieme delle disposizioni di un carattere umano, le qualità importanti e decisive. Solo il contatto con la prassi, solo il complesso concatenamento delle varie azioni e passioni degli uomini, può provare quali siano state le cose, le istituzioni, eccetera, che hanno influito in modo determinante sul loro destino, e quando e come si è esercitato questo influsso. Di tutto ciò si può avere una visione d'insieme solo quando si è giunti alla fine. È la vita stessa che ha compiuto la selezione dei momenti essenziali nel mondo, sia soggettivo che oggettivo, dell'uomo. Lo scrittore epico che racconta una vicenda umana o un viluppo di diverse vicende umane con occhio retrospettivo, partendo dalle posizioni finali, rende chiara e comprensibile al lettore quella selezione dell'essenziale che è già compiuta dalla vita stessa. Invece l'osservatore, che è, per forza di cose, sempre contemporaneo, deve perdersi nell'intrico di particolari in sé e per sé equivalenti, poiché la vita non ha ancora effettuato la sua selezione attraverso la prassi. Il carattere « passato » dell'epica è dunque un mezzo compositivo fondamentale prescritto dalla realtà stessa onde articolare e ordinare la materia.

È bensì vero che il lettore non conosce ancora la fine. Gli si offre una quantità di particolari di cui non può afferrare sempre e subito il significato e l'ordine d'importanza. Gli si suscitano dei presentimenti che il corso ul-

teriore della narrazione potrà confermare o confutare. Ma il lettore viene condotto attraverso il ricco e molteplice intreccio dei motivi dalla mano dell'autore, il quale, nella sua onniscienza, conosce lo speciale significato di ogni minimo particolare ai fini della soluzione definitiva, del definitivo palesarsi dei caratteri, e opera soltanto con particolari che possono assolvere a questo compito nell'insieme dell'azione. L'onniscienza dell'autore dà sicurezza al lettore e lo installa familiarmente nel mondo della poesia. Anche se egli non sa in anticipo quel che accadrà, può tuttavia presentire con sufficiente esattezza la piega che sarà presa dagli avvenimenti in forza della loro logica interna e dell'intima necessità dei personaggi. È vero: non sa tutto sull'andamento dell'azione e sull'evoluzione che subiranno i personaggi, ma in generale ne sa di più dei personaggi stessi.

È vero che, nel corso della narrazione, a mano a mano che i suoi momenti essenziali si vanno rivelando, i particolari entrano in nuova luce. Per esempio, quando Tolstoj, nella novella *Dopo il ballo*, descrive il padre della donna amata dal protagonista attribuendogli un commovente spirito di abnegazione per la figlia, il lettore subisce il fascino della narrazione senza intenderne tutto il significato. Solo dopo il racconto della punizione militare, in cui lo stesso padre amoroso appare in veste di brutale aguzzino, la tensione si scioglie completamente. La grandezza dell'arte epica tolstoiana consiste appunto nel fatto che sa mantenere l'unità in questa tensione, e non fa del vecchio ufficiale un bestiale « prodotto » dello zarismo, bensì mostra come il regime zarista trasformi in bestie uomini che di per sé, nella loro vita privata, sono buoni, altruisti, pieni di spirito di abnegazione, facendone esecutori passivi o addirittura zelanti della sua propria bestialità. È chiaro che tutte le sfumature del racconto del ballo potevano essere trovate e descritte solo dal punto di vista della scena della punizione. L'osservatore « contemporaneo », che non racconta il ballo retrospettivamente, da quel determinato punto di vista, avrebbe visto e descritto, per forza di cose, particolari ben diversi, più superficiali e meno essenziali.

L'uso di distanziare gli avvenimenti, che permette di esprimere la selezione degli elementi essenziali operata dalla prassi umana, si trova nei veri narratori anche quando lo scrittore sceglie la forma del racconto in prima persona; quando si suppone che il narratore sia un personaggio dell'opera stessa. Tale è il caso della novella tolstoiana or ora ricordata. Ma anche se si prende un romanzo narrato in forma di diario, come il *Werther* di Goethe, si può sempre osservare che le singole parti sono respinte nel passato, ad una certa (per quanto breve) distanza, che aiuta ad operare la necessaria selezione degli elementi essenziali attraverso l'azione degli avvenimenti e degli uomini su Werther stesso.

Solo così le figure del romanzo assumono contorni netti e definiti senza per questo perdere la loro capacità di trasformarsi. Anzi, solo così la trasformazione dei personaggi agisce sempre in modo da arricchirli, da riempire i loro contorni di una vita sempre più intensa. Il vero assillo dato dalla lettura di un romanzo è quello per cui si attende impazientemente questo evolvere di personaggi a noi già familiari, il loro affermarsi o il loro fallire.

Perciò, nella grande arte epica, la fine può essere anticipata fin dal principio. Si pensi agli esordi dei poemi omerici, che riassumono brevemente il contenuto e la conclusione del racconto.

Come si spiega, allora, la tensione che tuttavia vi regna? Essa non consiste certamente nella curiosità estetica di vedere come abbia fatto il poeta a svolgere il compito prefissosi. Consiste invece nella curiosità tutta umana di sapere quali altri tentativi dovrà compiere Ulisse, quali ostacoli dovrà ancora superare per giungere a una meta che già conosciamo. Anche nella novella di Tolstoj che abbiamo appena analizzato, noi sappiamo in precedenza che l'amore del narratore non condurrà al matrimonio. La tensione non consiste dunque nel desiderio di apprendere che cosa succederà di questo amore, bensì in quello di sapere in che modo si è formato quello spirito di ironica e adulta superiorità che ci è già noto come caratteristico del personaggio che narra la vicenda. La ten-

sione propria dell'opera d'arte veramente epica concerne dunque sempre destini umani.

La descrizione rende tutto presente. Si *raccontano* avvenimenti trascorsi, mentre si *descrive* ciò che si vede, e la « presenza » spaziale conferisce ad uomini e cose una « presenza » anche temporale.

Ma tale presenza è una presenza sbagliata, e non è la presenza dell'azione immediata che è propria del dramma. La grande narrativa moderna è stata in grado di intessere l'elemento drammatico nella forma del romanzo proprio attraverso la conseguente trasformazione di tutti gli avvenimenti in passato. Mentre la presenza data dalla descrizione dell'osservatore è l'esatto antipodo dell'elemento drammatico. Si descrivono situazioni statiche, *immote*; stati d'animo degli uomini o stati d'essere delle cose; stati d'animo o nature morte.

Così la rappresentazione degenera in bozzetto, e va perduto il principio naturale della selezione epica. Un dato stato d'animo è di per sé, se non ha riferimento alle azioni essenziali di un uomo, tanto importante o irrilevante quanto qualsiasi altro. E questa equivalenza è ancora più netta quando si tratta di oggetti. In una narrazione è logico parlare soltanto di quegli aspetti di una cosa che sono importanti ai fini della funzione che la cosa stessa assume nel concreto atto umano in cui figura. Ogni cosa presenta in sé infinite qualità. Se lo scrittore che descrive ciò che va osservando aspira a rendere compiutamente la presenza oggettiva della cosa, gli si offrono due vie: o rinuncia completamente ad ogni principio selettivo, e allora si sobbarca il lavoro di Sisifo di esprimere in parole un infinito numero di qualità; oppure dà la preferenza agli aspetti più pittoreschi, più adatti alla descrizione, ma più superficiali, della cosa stessa.

Comunque, il fatto che vada perduto il collegamento, proprio della narrazione, tra le cose e la loro funzione in concrete vicende umane, implica anche la perdita della loro significatività artistica. Possono acquistare un significato solo a patto di essere immediatamente collegate ad una qualche idea astratta che l'autore ritiene essenziale alla sua visione del mondo. Ciò non vuol dire che la cosa

assuma una vera significatività poetica, ma soltanto che ci si immagina di conferirgliela. La cosa si trasforma in simbolo.

È chiaro, di qui, che i problemi estetici del naturalismo debbono necessariamente ingenerare metodi formalistici.

Ma la perdita dell'intima significatività, e quindi dell'ordine e della gerarchia epica, non si arresta al puro livellamento, alla trasformazione della copia della vita in una natura morta. La rappresentazione e caratterizzazione degli uomini e degli oggetti conforme all'immediata esperienza sensibile è un'operazione che ha la sua propria logica e un suo proprio modo di distribuire gli accenti. Ne consegue spesso qualcosa di assai peggio del semplice livellamento, cioè un ordinamento gerarchico a rovescio. Questa possibilità è necessariamente implicita nel metodo descrittivo, poiché il solo fatto di descrivere con la stessa insistenza gli elementi importanti e gli elementi inessenziali dà l'avvio a un'inversione di segno per cui i primi vengono relegati in secondo piano. E in molti scrittori si giunge a una forma bozzettistica che annulla tutto quanto ha un significato umano.

In un saggio pieno di feroce ironia, Friedrich Hebbel analizza un tipico rappresentante di questa descrizione bozzettistica, Adalbert Stifter, divenuto in seguito, grazie specialmente alla propaganda di Nietzsche, un classico della reazione tedesca. Hebbel mostra come in Stifter spariscano i grandi problemi dell'umanità, e i particolari « amorosamente » delineati seppelliscano tutti i tratti essenziali.

Siccome il muschio sembra molto più imponente se il pittore non si cura dell'albero, e l'albero risalta assai meglio se scompare il bosco, scoppia una esultanza generale, e artisti le cui forze bastano appunto a rendere la vita minuta della natura, e che si guardano bene, per istinto, dal fissarsi mete più elevate, vengono innalzati assai al di sopra di altri che non descrivono la danza dei moscerini per il semplice fatto che essa non è assolutamente visibile accanto a quella dei pianeti. Comincia allora a fiorire dappertutto l'incidentale e l'accessorio; il fango degli stivali di Napoleone al momento

della sua abdicazione viene descritto con lo stesso trementoso scrupolo dell'intimo conflitto che si dipinge sul volto dell'eroe... Insomma, la virgola si mette il frac, e dall'alto del suo compiacente orgoglio sorride alla proposizione, a cui pure è debitrice della sua esistenza.

Hebbel individua qui acutamente l'altro pericolo fondamentale immanente alla descrizione: il pericolo che i particolari si rendano autonomi. Con la perdita della vera arte del racconto, i particolari cessano di essere i portatori di momenti concreti dell'azione per acquistare un significato indipendente dall'azione stessa e dal destino degli uomini che agiscono. Ma con ciò va perduto ogni legame artistico con l'insieme della composizione. La falsa contemporaneità propria della descrizione si manifesta nel disintegrarsi della composizione in momenti slegati ed autonomi. Nietzsche, che osservava con occhio acuto i sintomi della decadenza nell'arte e nella vita, mette a nudo questo processo fin nelle conseguenze stilistiche che esso comporta nella singola frase. Egli dice:

La parola diventa sovrana e balza fuori dalla frase; la frase esce dai suoi limiti e oscura il senso della pagina; la pagina acquista vita a spese dell'insieme - e l'insieme non è più un insieme. Ma questa immagine vale per ogni stile decadente... la vivacità, la vibrazione e l'esuberanza della vita si ritirano nelle strutture più minute, mentre il resto rimane povero di vita... L'insieme non vive più: è composto, calcolato, artificiale; è un artefatto.

L'autonomia dei particolari ha effetti assai diversi, ma egualmente deleteri, sulla rappresentazione delle vicende umane. Da un lato gli scrittori si sforzano di descrivere i particolari della vita nel modo più completo, plastico e pittoresco possibile, e conseguono in ciò un'eccezionale perfezione artistica. Ma la descrizione delle cose non ha più nulla a che fare con le vicende dei personaggi. E non accade solo che le cose vengano descritte indipendentemente dalle vicende degli uomini e assumano quindi un significato autonomo che non spetterebbe loro nell'insieme del romanzo: anche il modo in cui sono descritte rientra in una sfera completamente diversa da quella in



cui si aggirano i personaggi. Quanto piú gli scrittori si volgono al naturalismo, quanto piú si sforzano di raffigurare soltanto uomini mediocri, attribuendo loro solo idee, sentimenti e parole propri della realt  quotidiana, e tanto piú stridente si fa il contrasto. Nel dialogo si trova l'arida, piatta prosa della vita borghese di tutti i giorni; nella descrizione, la massima ricercatezza propria di un'arte raffinata, da laboratorio. Gli uomini cos  raffigurati non possono avere nessun rapporto di sorta con gli oggetti cos  descritti.

Ma se si istituisce un rapporto sulla base della descrizione, la faccenda diventa ancora piú grave. Allora l'autore descrive dal punto di vista della psicologia dei suoi personaggi. Prescindendo completamente dal fatto che   impossibile attuare questa rappresentazione in modo conseguente (se non in forma di un romanzo in prima persona improntato a un estremo soggettivismo), essa distrugge ogni possibilit  di ottenere una composizione artistica. L'osservatorio dell'autore si sposta continuamente da un punto all'altro, e questo variare delle prospettive ingenera un perpetuo baluginio di fuochi fatui. L'autore perde la chiarezza e l'onniscienza che distinguevano l'antico narratore. Egli scende intenzionalmente al livello dei suoi personaggi: egli sa della situazione solo quel tanto che ne sanno, di volta in volta, i personaggi stessi. La falsa contemporaneit  del metodo descrittivo trasforma il romanzo in un rutilante caos caleidoscopico.

Sparisce cos , dallo stile descrittivo, ogni connessione epica. Su cose inanimate, feticizzate, passa l'alito senza vita di un fugace stato d'animo. La connessione epica non consiste soltanto nel susseguirsi dei vari momenti. Se i singoli quadri o quadretti che vengono descritti si dispongono in una serie temporale, ci  non basta a creare la connessione epica. Nella vera arte narrativa la serie temporale degli eventi viene rivissuta artisticamente e resa sensibile con mezzi assai complessi.   lo scrittore stesso che, nel suo racconto, deve muoversi con la massima disinvoltura tra passato e presente, affin  il lettore possa chiaramente percepire il vero concatenarsi

delle vicende epiche, il modo in cui esse derivano l'una dall'altra. E solo intuendo questo concatenamento, questa derivazione delle vicende l'una dall'altra, il lettore può rivivere la loro reale successione temporale, il loro storico susseguirsi. Si pensi al duplice racconto della corsa di cavalli nell'*Anna Karenina* di Tolstoj; si pensi all'arte con cui lo stesso Tolstoj racconta, in *Resurrezione*, l'antefatto dei rapporti tra Nechljudov e la Maslova, a pezzi staccati e successivi, ogni volta che il rischiaramento di una parte del passato implica immediatamente un passo avanti nell'azione.

La descrizione abbassa gli uomini al livello delle cose inanimate. Va così perduto il fondamento della composizione epica. Lo scrittore che segue il metodo descrittivo compone prendendo le mosse dalle cose. Abbiamo visto come Zola ci rappresenta il modo con cui uno scrittore affronta un argomento. Il vero centro dei suoi romanzi è un complesso di cose: il denaro, la miniera ecc. Questo metodo compositivo ha per conseguenza che i diversi aspetti oggettivi del complesso di cose formano le singole parti del romanzo. Abbiamo visto come, in *Nana*, il teatro venga descritto, in un capitolo, visto dalla platea, e in un altro capitolo visto dalle quinte. La vita degli uomini, il destino dei protagonisti, costituisce solo un tenue filo necessario per allacciare e raggruppare questi quadri oggettivamente conchiusi in sé.

A questa falsa oggettività corrisponde un'altrettanto falsa soggettività. Poiché, dal punto di vista della connessione epica, non si guadagna molto ad erigere a principio compositivo la semplice successione degli eventi di una vita; a costruire il romanzo in base alla soggettività isolata, concepita liricamente e abbandonata a se stessa, di un personaggio. Il susseguirsi di impressioni soggettive è tanto poco sufficiente a fornire la connessione epica quanto il susseguirsi di complessi di cose feticizzate, per quanto si tenti di gonfiarle a simboli.

In entrambi i casi si hanno quadri singoli che stanno appesi l'uno accanto all'altro, così isolati, dal punto di vista artistico, come i quadri di un museo.

Se gli uomini non stanno tra loro in mutui, pugnaci

rapporti; se non sono messi alla prova da vere azioni, tutto, nella composizione epica, è abbandonato all'arbitrio e al caso. Nessuna psicologia, per quanto raffinata, e nessuna sociologia, per quanto posi a pseudoscienza, può istituire in questo caos una vera connessione epica.

Il livellamento determinato dal metodo descrittivo fa sí che, in tali romanzi, tutto assuma un carattere episodico. Molti scrittori moderni guardano altezzosamente ai metodi antiquati e complicati con cui i vecchi romanzieri avviavano le loro trame e istituivano tra i personaggi rapporti intricati e contrastanti, donde risultava la composizione epica. Sinclair Lewis paragona, da questo punto di vista, il metodo compositivo di Dickens e quello di Dos Passos.

Il metodo classico, oh sí, era congegnato in modo ben faticoso! Per una malaugurata coincidenza il signor Johnes doveva viaggiare proprio sulla stessa diligenza del signor Smith, e ciò affinché potesse capitare qualcosa di penoso o di divertente. In *Manhattan Transfer* i personaggi, o non si incontrano affatto, oppure il loro incontro avviene nel modo piú naturale del mondo.

Il « modo piú naturale del mondo » è appunto quello per cui gli uomini non entrano fra loro in alcun rapporto, o tutt'al piú in rapporti fuggevoli e superficiali; per cui appaiono all'improvviso e all'improvviso svaniscono; per cui il loro destino personale, dal momento che non li conosciamo affatto, non ci interessa minimamente; né essi prendono parte all'azione, ma passeggiano, agitati da vari pensieri, sullo sfondo oggettivo delle descrizioni del romanzo.

Ciò è, senza dubbio, assai « naturale ». La questione è solo quella di sapere che cosa risulti da tutto ciò ai fini dell'arte narrativa. Dos Passos è un ingegno non comune, e Sinclair Lewis è uno scrittore notevole. Proprio per questo ci interessa quanto afferma Lewis a proposito dei personaggi di Dickens e di Dos Passos:

Certo, Dos Passos non ha mai creato, né riuscirà mai a creare, personaggi duraturi come Pickwick, Micawber, Oliver, Nancy, David e sua zia, Nicholas, Smike e almeno un'altra quarantina.

Ecco una preziosa confessione, che testimonia di una grande sincerità. Ma se Sinclair Lewis ha ragione – e ha indubbiamente ragione –, che valore artistico ha il « modo piú naturale del mondo » di collegare i personaggi?

## V.

Ma la vita profonda delle cose? La poesia delle cose? La verità poetica di tali descrizioni? Ecco le obiezioni che potrebbero muoverci gli ammiratori del metodo naturalistico.

Per rispondere a queste obiezioni occorre rifarsi ai problemi fondamentali dell'arte epica. Che cosa è che rende poetiche le cose nella poesia epica? È vero che una descrizione, condotta col massimo virtuosismo e tecnicamente perfetta in ogni particolare, di un ambiente come il teatro, il mercato, la borsa ecc., ne rende la peculiare poesia? Ci permettiamo di dubitarne. Palchi e orchestra, palcoscenico e platea, quinte e guardarobe sono di per sé oggetti inanimati, privi d'interesse, assolutamente impoetici. E continuano a restare tali anche se si riempiono di figure umane, finché le vicende di questi uomini non sono in grado di suscitare in noi un'emozione poetica. Il teatro o la borsa sono punti nodali in cui si incrociano le diverse aspirazioni degli uomini; sono osservatori o campi di battaglia in cui si rivelano i contrastanti rapporti degli uomini fra di loro. E solo sotto questo rispetto, solo in quanto forniscono l'indispensabile mediazione concreta atta a mettere in evidenza concreti rapporti umani, solo in grazia di questa funzione mediatrice, il teatro e la borsa acquistano un valore poetico, diventano poetici.

Una « poesia delle cose », indipendente dall'uomo e dalle vicende umane, non esiste in letteratura.

Ma non basta. È piú che dubbio che la tanto vantata compiutezza descrittiva e la verità dei particolari tecnici siano in grado di dare anche soltanto un'idea efficace dell'oggetto descritto. Ogni cosa che abbia un'effettiva funzione nell'azione di un uomo che ridesta in noi un in-

teresse poetico, diventa poeticamente significativa in forza di tale suo nesso con l'azione, purché questa venga correttamente narrata. Basti ricordare l'effetto altamente poetico che producono, nel *Robinson Crusoe*, gli strumenti scampati al naufragio.

Si pensi invece a una qualsiasi descrizione zoliana. Prendiamo per esempio, da *Nanà*, un quadro di ciò che avviene dietro le quinte.

Un telone stava scendendo. Si sistemava lo scenario del terzo atto, la grotta dell'Etna. Alcuni uomini piantavano delle stanghe nelle scanalature, altri andavano a prendere i telai, contro i muri della scena, e venivano a legarli alle stanghe con forti corde. In fondo, per produrre il fascio di luce gettato dall'ardente fucina di Vulcano, un lampista aveva fissato un sostegno e ne accendeva i becchi, muniti di vetri rossi. Regnava una confusione, un disordine apparente, in cui ogni minimo movimento era invece accuratamente calcolato; mentre in mezzo a questo turbinio il suggeritore, per sgranchirsi un po' le gambe, camminava su e giù a passi lenti e misurati.

A chi può servire una descrizione simile? Chi non conosce già il teatro non se ne può fare un'idea esatta. E al competente di tecnica teatrale non dice niente di nuovo. Dal punto di vista poetico, la descrizione è assolutamente superflua. Ma l'aspirazione alla massima « verità » oggettiva implica una tendenza assai pericolosa per il romanzo. Non occorre saper nulla di cavalli per rivivere il dramma della corsa di Vronskij. Invece le descrizioni dei naturalisti aspirano, nella loro terminologia, a una sempre maggiore « precisione » tecnica, utilizzando il linguaggio tecnico proprio del campo di cui si tratta. Così lo studio o l'officina vengono descritti attenendosi il più possibile alla nomenclatura del pittore o dell'operaio metallurgico. Quel che ne risulta è una letteratura per lo specialista, o per il letterato che sa degnamente apprezzare la faticosa assimilazione letteraria di queste conoscenze tecniche, l'innesto di espressioni tratte da un gergo speciale sul tronco del linguaggio letterario.

I Goncourt hanno espresso tale tendenza nel modo più preciso e paradossale, scrivendo: « Guai a quei pro-

dotti artistici la cui bellezza non esiste che per gli artisti... Ecco una delle piú grandi sciocchezze che siano mai state dette. È di d'Alembert... » Combattendo la profonda verità del grande illuminista, questi corifei del naturalismo aderiscono senza riserve alla teoria dell'arte per l'arte.

Le cose vivono poeticamente solo in quanto stanno in rapporto con le vicende umane. Perciò il vero narratore epico non le descrive, ma racconta la loro funzione nel concatenamento dei destini umani. Questo canone fondamentale della poesia è già stato chiaramente riconosciuto da Lessing. « Io trovo che Omero non dipinge altro che azioni progressive, e tutti i corpi, tutte le cose singole, egli le dipinge solo per la loro partecipazione a queste azioni... » E Lessing prova questa verità in modo così convincente, adducendo un significativo esempio omerico, che riteniamo utile riportare tutto il passo relativo del *Laocoonte*.

Si tratta della rappresentazione dello scettro di Agamennone e di quello di Achille.

... se, dico, dobbiamo avere un'immagine piú precisa di questo scettro, allora che cosa fa Omero? Ci dipinge, oltre le borchie d'oro, anche il legno e il pomo scolpito? Sì, se la descrizione dovesse servire per l'araldica [ecco la critica anticipata della « precisione » alla Goncourt o alla Zola; G. L.], perché un giorno, in tempi futuri, ne potesse esser fatto un altro sullo stesso modello. Eppure io sono certo che molti poeti moderni avrebbero fatto una simile descrizione araldica, colla ingenua opinione di aver proprio dipinto lo scettro, per la ragione che il pittore può imitare questa pittura. Ma che cosa importa ad Omero di lasciarsi indietro il pittore? Invece di una riproduzione egli ci dà la storia dello scettro; prima di tutto vien lavorato da Vulcano, poi risplende nelle mani di Giove, poi accenna la dignità di Mercurio, poi è il bastone di comando del guerriero Pelope, poi la verga pastorale del pacifico Atreo, e così via... Anche quando Achille giura per lo scettro di vendicare il disprezzo con cui lo tratta Agamennone, Omero ci dà la storia di questo scettro. Noi lo vediamo verdeggiare sui monti, la scure lo separa dal tronco, lo sfoglia e lo scortica, e lo rende adatto a servire ai giudici del popolo come segno della loro dignità divina... A Omero

non tanto importava descrivere due scettri di materia e figura diverse, quanto darci un'immagine sensibile della diversità del potere di cui questi scettri erano il segno. Quello, opera di Vulcano; questo, tagliato da una mano d'ignoto sui monti; quello, antico possesso di una casa nobile; questo, destinato a riempire la prima mano che capita; quello, steso da una mano su molte isole e su tutta Argo; questo, portato da uno fra i Greci, a cui insieme con altri era stata affidata l'osservanza della legge. Tale era in realtà la distanza in cui si trovavano Agamennone e Achille, una distanza, che Achille stesso con tutta la sua ira cieca non poteva fare a meno di riconoscere<sup>1</sup>.

Abbiamo qui una precisa esposizione di ciò che, nella poesia epica, rende le cose veramente vive e poetiche. E se pensiamo agli esempi addotti in precedenza dalle opere di Scott, Balzac, Tolstoj, dovremo constatare che questi autori hanno scritto, *mutatis mutandis*, in base allo stesso principio che Lessing ha messo in luce in Omero. Diciamo *mutatis mutandis*, perché abbiamo già indicato che la maggiore complessità dei rapporti sociali richiede dalla nuova poesia l'applicazione di nuovi mezzi.

Ben diversamente stanno le cose là dove predomina il metodo descrittivo e la poesia si cimenta in un vano certame con le arti figurative. Applicato alla raffigurazione dell'uomo, il metodo descrittivo non può che trasformare l'uomo in natura morta. Solo la pittura vera e propria possiede i mezzi per fare delle qualità corporee dell'uomo l'espressione immediata delle più profonde qualità del suo carattere. E non è certo per caso che nella stessa epoca in cui le tendenze pittorico-descrittive del naturalismo abbassano gli uomini, in letteratura, al livello di elementi di nature morte, anche la pittura smarrisca la capacità di rendere intensamente l'espressione sensibile. I ritratti di Cézanne, se paragonati alla pienezza psicologica di quelli di Tiziano o di Rembrandt, sono pure nature morte, esattamente come i personaggi dei Goncourt o di Zola in confronto a quelli di Balzac o di Tolstoj.

<sup>1</sup> [LESSING, *Laocoonte*, cap. XVI; trad. Emma Sola, Sansoni ed. (N. d. T.)].

Anche l'essenza corporea dell'uomo acquista vitalità poetica solo in rapporto agli altri uomini, nell'azione che esercita su di essi. Lessing ha ben compreso anche questo fatto, e l'ha esattamente analizzato trattando del modo in cui Omero rappresenta la bellezza di Elena. E anche qui possiamo vedere come i classici del realismo soddisfino pienamente queste esigenze della vera epopea. Tolstoj caratterizza la bellezza di Anna Karenina esclusivamente attraverso il suo influsso sull'azione, attraverso le tragedie che essa determina nella vita di altre persone e in quella di Anna stessa.

La descrizione non offre dunque la vera poesia delle cose, ma trasforma gli uomini in esseri statici, in elementi di nature morte. Le qualità degli uomini esistono l'una accanto all'altra e vengono descritte in questa compresenza, invece di compenetrarsi a vicenda e di attestare così la vivente unità della personalità nel suo vario atteggiarsi, nelle sue azioni contraddittorie. Alla falsa vastità degli orizzonti del mondo esterno corrisponde una ristrettezza schematica nella caratterizzazione. L'uomo appare come « prodotto » finito di componenti sociali e naturali, magari di varia specie. La profonda verità sociale del mutuo compenetrarsi nell'uomo di determinanti sociali e di qualità psicofisiche, va sempre perduta. Taine e Zola ammirano la rappresentazione delle passioni erotiche nell'Hulot balzacchiano, ma vi scorgono soltanto la descrizione medico-patologica di una « monomania ». Mentre non si accorgono affatto del rapporto, profondamente delineato, tra l'eroticismo proprio di Hulot e il suo *curriculum* di generale napoleonico; rapporto che Balzac pone in particolare rilievo contrapponendo all'eroticismo di Hulot quello di Crével, tipico rappresentante della monarchia di luglio.

La descrizione fondata sull'osservazione *ad hoc* è per forza di cose superficiale. Tra gli scrittori naturalisti Zola è certo quello che ha lavorato più scrupolosamente e ha cercato di studiare i suoi temi il più seriamente possibile. Tuttavia molte delle vicende dei suoi personaggi sono false e superficiali proprio in punti essenziali. Limitiamoci a qualche esempio menzionato da Lafargue.



Zola spiega l'ubriachezza del minatore Coupeau con la disoccupazione, mentre Lafargue dimostra che questa abitudine di alcune categorie di lavoratori francesi, tra cui i minatori, si spiega col fatto che essi trovano lavoro solo saltuariamente, e nel frattempo devono aspettare nelle osterie. Lafargue mostra del pari che Zola riconduce superficialmente, ne *L'argent*, il contrasto tra Gundermann e Saccard a quello tra ebraismo e cristianesimo. Mentre la lotta che Zola cerca di riprodurre si svolgeva in realtà tra il capitalismo vecchio stile e il nuovo tipo delle banche di deposito.

Il metodo descrittivo è inumano. Che esso, come si è visto, si estrinsechi nella metamorfosi dell'uomo in natura morta, è solo un sintomo artistico di tale inumanità. Inumanità che si rivela pienamente negli intenti ideologico-estetici dei principali rappresentanti di questo indirizzo. Così la figlia di Zola riporta nella sua biografia la seguente dichiarazione di suo padre intorno a *Germinal*: « Zola accetta la definizione di Lemaître: " un'epopea pessimistica dell'animale nell'uomo ", a condizione che si definisca esattamente il concetto di " animale " »; « a parer vostro », scriveva Zola al suo critico, « è il cervello che fa l'uomo, mentre io trovo che anche gli altri organi svolgono una funzione essenziale ».

Noi sappiamo che questa insistenza zoliana sull'elemento animalesco è una protesta contro quella bestialità del capitalismo di cui egli non comprese le ragioni. Ma nella sua opera questa protesta irrazionale si traduce in una fissazione dell'elemento inumano, animalesco.

Il metodo dell'osservazione e della descrizione sorge con l'intento di rendere scientifica la letteratura, trasformandola in una scienza naturale applicata, in una sociologia. Ma i momenti sociali registrati dall'osservazione e rappresentati dalla descrizione sono così poveri, tenui e schematici che poterono ben presto e facilmente convertirsi nell'estremo opposto, in un soggettivismo integrale. Tale è l'eredità che i diversi indirizzi naturalistici e formalistici del periodo imperialistico ricevettero in appannaggio dai fondatori del naturalismo.

## VI.

Ogni struttura poetica è profondamente determinata, proprio nei criteri compositivi che la ispirano, dalla concezione del mondo. Prendiamo un esempio semplicissimo. Al centro della maggior parte dei suoi romanzi – si pensi per esempio a *Waverley* o a *Old Mortality* – Walter Scott pone un personaggio mediocre, che non ha una posizione decisa nei confronti delle grandi lotte politiche descritte dall'autore. Che cosa ottiene in questo modo? L'eroe indeciso si trova tra i due campi, in *Waverley* tra la rivolta degli scozzesi in favore degli Stuart e il governo inglese, in *Old Mortality* tra la rivoluzione puritana e gli esponenti della restaurazione degli Stuart. In tal modo i capi dei partiti avversi possono entrare alternativamente in contatto col protagonista e con le sue vicende, e non vengono rappresentati solo sotto l'aspetto storico-sociale, ma anche sotto l'aspetto umano. Se Walter Scott avesse posto al centro del racconto uno dei suoi personaggi veramente importanti, sarebbe stato impossibile istituire, tra di lui e il suo antagonista, rapporti umani adatti alla creazione di un intreccio. Il romanzo sarebbe rimasto allo stato di descrizione di un importante avvenimento storico e non avrebbe tratteggiato un profondo dramma umano in cui facciamo la conoscenza di tutti i rappresentanti tipici di un grande conflitto storico nel pieno sviluppo delle loro qualità umane.

Si rivela, in questo metodo compositivo, l'abilità narrativa di Walter Scott. Ma questa abilità non nasce da considerazioni puramente artistiche. Walter Scott stesso assume verso la storia inglese una posizione « intermedia » di compromesso fra i due partiti estremi. È ostile sia al radicalismo puritano, specie nei suoi riflessi plebei, sia alla reazione cattolicheggiante degli Stuart. L'essenza artistica della sua composizione è dunque il riflesso della sua posizione storico-politica, l'espressione della sua concezione del mondo. L'eroe oscillante tra i due partiti non rappresenta soltanto lo spunto compositivo che rende possibile una rappresentazione viva ed umana di en-

trambi i partiti, ma esprime al contempo le concezioni di Walter Scott. Il valore poetico e umano di Scott si rivela però nel fatto che egli, ad onta di questa predilezione politico-ideologica per il suo eroe, vede chiaramente e rappresenta in modo persuasivo la superiore statura umana degli esponenti piú risoluti dei partiti estremi nei confronti del suo beniamino.

Abbiamo scelto questo esempio per la sua semplicità. Perché, in Scott, il rapporto tra concezione del mondo e metodo compositivo è assai lineare e diretto, mentre negli altri grandi realisti è, per lo piú, indiretto e complesso. Il carattere « intermedio » dell'eroe, tanto opportuno per il romanzo, è un principio formale compositivo che può estrinsecarsi nella prassi letteraria in forme diversissime. Non è detto che questo carattere « intermedio » debba manifestarsi in forma di mediocrità umana: esso può benissimo scaturire dalla situazione sociale ed essere la conseguenza di una data situazione umana. Si tratta solo di trovare quella figura centrale nelle cui sorti si incrociano tutti gli estremi essenziali del mondo rappresentato nel romanzo e intorno alla quale si può quindi costruire un mondo intero nella totalità delle sue vive contraddizioni. Per esempio, la situazione sociale di Rastignac, nobile spiantato, funge da mediatrice tra il mondo della pensione Vauquier e quello dell'aristocrazia, e l'intima irrisolutezza di Lucien de Rubempré tra il mondo degli arrivisti aristocratici e giornalisti e l'aspirazione all'arte vera, propria del cenacolo di d'Arthèz.

Ma lo scrittore deve avere una salda e fervida concezione del mondo, deve vedere il mondo nella sua mobile contraddittorietà, per essere in grado di scegliere a protagonista un uomo nel cui destino s'incrociano i contrari. Le concezioni del mondo proprie dei grandi scrittori sono diversissime, e ancor piú diversi i modi in cui esse si manifestano sul piano della composizione epica. Poiché, quanto piú una concezione del mondo è profonda, differenziata, nutrita di esperienze concrete, e tanto piú varia e sfaccettata può diventare la sua espressione compositiva.

Ma non c'è composizione senza concezione del mondo.

Flaubert ha profondamente sentito questa necessità. Egli cita a piú riprese il bel detto di Buffon: « Scrivere bene significa al contempo sentir bene, pensar bene ed esprimere bene ». Ma in Flaubert questo rapporto è già invertito. Egli scrive a George Sand: « Io mi sforzo di pensar bene per scrivere bene. Ma il mio scopo, lo confesso, è lo scrivere bene ». Flaubert non si è dunque conquistato, attingendola dalla vita, una concezione del mondo per esprimerla poi nelle sue opere, ma, inversamente, ha lottato per conquistarsi una concezione del mondo perché, uomo onesto e artista grande, si rendeva conto che senza di essa non può sorgere una grande letteratura.

Questo cammino inverso può non condurre a nessun risultato. Flaubert confessa il suo fallimento nella stessa lettera a George Sand con una sincerità veramente commovente:

Mi manca una concezione salda e universale della vita. Lei ha mille volte ragione, ma dove trovare i mezzi perché le cose cambino? Lo chiedo a Lei. Con la metafisica Lei non rischierà l'oscurità, né la mia, né l'altrui. Le parole religione e cattolicesimo da una parte, progresso, fratellanza e democrazia dall'altra, non corrispondono piú alle esigenze spirituali del presente. Il nuovo dogma dell'eguaglianza predicato dal radicalismo è confutato sperimentalmente dalla fisiologia e dalla storia. Oggi io non vedo alcuna possibilità di trovare un nuovo principio, né di rispettare i vecchi principi. Cerco dunque questa idea, da cui dipende tutto il resto, senza poterla trovare.

La confessione di Flaubert è una testimonianza di rara sincerità della generale crisi ideologica degli intellettuali borghesi dopo il 1848. Ma oggettivamente questa crisi esiste in tutti i suoi contemporanei. In Zola essa si esprime in forma di un positivismo agnostico; egli dice che si può conoscere e descrivere solo il « come » degli avvenimenti, ma non il loro « perché ». Nei Goncourt si riscontra un atteggiamento di superficiale indifferenza e di scetticismo noncurante di fronte alle questioni ideologiche.

Questa crisi si acutizza vieppiú col passar del tempo.

La progressiva trasformazione dell'agnosticismo in misticismo, nel corso del periodo imperialistico, non è una soluzione della crisi ideologica, come immaginano molti scrittori del tempo, ma denota anzi il suo aggravarsi.

La concezione del mondo propria dello scrittore non è in fondo che la sintesi, elevata a un certo grado di astrazione, della somma delle sue esperienze concrete. Per lo scrittore è importante avere una concezione del mondo, perché essa, come bene avverte Flaubert, gli dà la possibilità di inquadrare i contrasti della vita in una ricca e ordinata serie di rapporti: fondamento del sentir bene e del pensar bene, essa è anche il fondamento dello scrivere bene. L'appartarsi dello scrittore dalle lotte della vita e dalle varie esperienze che ne può trarre rende astratte tutte le questioni ideologiche. Che l'astrazione si riveli in una pseudoscientificità, o in un misticismo, o in un'apatia di fronte alle grandi questioni vitali, essa priva comunque le questioni ideologiche della fecondità artistica che possedevano nella letteratura del passato.

Senza una concezione del mondo non si può raccontare bene, cioè costruire una composizione epica ordinata, varia e compiuta. E l'osservazione e la descrizione sono appunto surrogati che dovrebbero sostituire la mancanza, nel cervello dello scrittore, dell'immagine del mobile assetto della vita.

Come possono sorgere, su questa base, composizioni epiche? E come si presentano? Il falso oggettivismo e il falso soggettivismo degli scrittori moderni portano alla schematicità e alla monotonia della composizione epica. Nel falso oggettivismo di tipo zoliano il principio compositivo è dato dall'unità oggettiva di un campo determinato scelto come tema. La base della composizione è data dal fatto che tutti i principali momenti oggettivi della realtà descritta sono presentati di volta in volta sotto diversi aspetti. Il risultato è una serie di immagini statiche, di nature morte, che sono collegate tra loro solo materialmente. Esse si dispongono, secondo la loro intima logica, una accanto all'altra, ma non una dopo l'altra e meno che mai in modo da derivare una dall'altra. La cosiddetta azione è soltanto un tenue filo su cui vengono

allineate le immagini statiche e che istituisce tra di esse una successione temporale fittizia, inefficace e casuale. Le possibilità di variazione offerte da questo metodo compositivo sono assai scarse. Perciò gli scrittori devono cercare di farne dimenticare l'innata monotonia mediante la novità dell'ambiente rappresentato e l'originalità delle descrizioni.

Né molto maggiori sono le possibilità di variazione offerte dai romanzi che si ispirano allo spirito dello pseudosoggettivismo. Lo schema di tali composizioni è l'immediato rispecchiamento dell'esperienza fondamentale degli scrittori moderni: la delusione. Si descrivono psicologicamente speranze soggettive, e si mostra come queste speranze, attraverso varie tappe, vadano ad infrangersi contro la rozzezza e la brutalità della vita capitalistica. Una successione temporale è data qui, senza dubbio, dal tema stesso. Ma da un lato questa successione è eternamente la stessa, e dall'altro l'opposizione tra soggetto e mondo esterno è talmente rigida e cruda che non può dar luogo a nessuna dinamica di mutui rapporti. L'ultimo grado evolutivo raggiunto dal soggettivismo nel romanzo moderno (Joyce, Dos Passos) finisce difatti per trasformare tutta la vita intima dell'uomo in una statica, materiale fissità. Così l'estremo soggettivismo si avvicina paradossalmente all'inerte materialità del falso oggettivismo.

Il metodo descrittivo porta dunque alla monotonia compositiva, mentre l'arte del racconto non solo permette, ma favorisce e promuove un'infinita varietà della composizione.

Ma questo processo non è forse inevitabile? È vero che esso distrugge la vecchia composizione epica sostituendole un'altra che le è esteticamente inferiore; ma non è proprio questa nuova forma compositiva l'immagine adeguata del capitalismo « fatto », « finito »? È vero che la nuova forma è inumana e fa dell'uomo un accessorio delle cose, un essere immobile, un pezzo di natura morta; ma non è proprio questa la trasformazione che il capitalismo opera nell'uomo nella realtà dell'esistenza?

Il ragionamento è suggestivo, ma non per questo meno sbagliato.

Innanzitutto: nella società borghese vive anche il proletariato. Marx sottolinea energicamente il divario tra la reazione della borghesia e quella del proletariato di fronte all'umanità del capitalismo:

La classe possidente e la classe del proletariato rappresentano la stessa autoalienazione umana. Ma in questa alienazione la prima classe si sente a proprio agio, si sente rafforzata, sapendo che l'alienazione è una *potenza sua propria* e possedendo in essa l'*apparenza* di un'esistenza umana: la seconda si sente invece annullata nell'alienazione, e in essa scorge la propria impotenza e la realtà di un'esistenza inumana.

E in seguito Marx mostra il significato della *rivolta* del proletariato contro l'umanità di questa autoalienazione.

Ma quando ci si accinge a dare espressione letteraria a questa rivolta, allora si manda all'aria il manierismo descrittivo con le sue nature morte, e la necessità dell'intreccio, del metodo narrativo, si impone spontaneamente. Qui ci si può richiamare non solo al capolavoro di Gor'kij, *La madre*; anche romanzi come *Pelle il conquistatore* di Martin Andersen Nexö rivelano questa rottura col moderno manierismo descrittivo. (È ovvio che questi casi si spiegano col fatto che gli scrittori non vivono isolati, bensì in contatto con la lotta di classe del proletariato).

Ma la rivolta, descritta da Marx, contro l'alienazione umana nel capitalismo, esiste solo negli operai? No di certo. La sottomissione di tutti i lavoratori alle forme economiche del capitalismo si svolge in realtà in forma di lotta e suscita in essi i più diversi tipi di rivolta. E perfino una parte non insignificante della borghesia viene « educata » alla disumanizzazione borghese solo gradualmente, dopo lotte accanite. La letteratura borghese moderna reca su questo punto testimonianza contro se stessa. La sua sintomatica predilezione per certi soggetti (la delusione, il disincantamento) indica la presenza di

una rivolta. Ogni romanzo di questo genere è la storia del fallimento di tale rivolta.

La quale però è concepita in modo superficiale, e quindi plasmata senza vera energia.

Il carattere « finito » del capitalismo non significa naturalmente che tutto ormai sia fatto e finito, che la lotta e lo sviluppo siano cessati anche nella vita dell'individuo singolo. Esso significa soltanto che il sistema capitalistico si riproduce sempre come tale, a un livello sempre più elevato di inumanità « finita ». Ma il sistema si riproduce ininterrottamente, e questo processo di riproduzione è in realtà una serie di lotte feroci e accanite, anche nella vita dell'individuo singolo, il quale viene trasformato in accessorio disumanato del sistema capitalistico, ma non lo è quando viene al mondo.

È questo il punto debole — capitale agli effetti sia dell'ideologia che della letteratura — proprio degli scrittori che seguono il metodo descrittivo. Essi capitolano senza combattere dinanzi ai risultati finiti, alle forme costituite della realtà capitalistica, scorgendovi soltanto la risultante, ma non la lotta di opposte forze. E anche là dove essi apparentemente descrivono un processo, cioè nei romanzi della delusione, si anticipa la vittoria finale dell'inumanità capitalistica. In altre parole: non si narra come un uomo, nel corso del romanzo, vada a poco a poco adattandosi al capitalismo « finito », ma il personaggio mostra sin dal principio tratti che dovrebbero emergere solo come risultato dell'intero processo. Ecco perché il sentimento che viene deluso nel corso del romanzo appare così debole, e puramente soggettivo. Non siamo di fronte a un uomo vivo, che sappiamo tale e amiamo tale, e che nel corso del romanzo viene spiritualmente ucciso dal capitalismo; siamo invece di fronte a un morto che passeggia tra le quinte delle immagini descrittive con sempre maggior consapevolezza del suo esser morto. Il fatalismo degli scrittori e la loro capitolazione — sia pure a denti stretti — dinanzi all'inumanità del capitalismo, determina l'assenza di sviluppo che si riscontra in questi « romanzi di sviluppo » (*Entwicklungsromane*).



È quindi erroneo credere che questo metodo rispecchi adeguatamente il capitalismo in tutta la sua inumanità. Proprio il contrario! Questi scrittori attenuano involontariamente l'inumanità del capitalismo. Poiché il triste destino per cui esistono uomini senza una ricca vita intima, senza una viva umanità in continuo sviluppo, è assai meno rivoltante ed esacerbante del fatto che il capitalismo trasforma ogni giorno e ogni ora in « cadaveri viventi » migliaia di uomini vivi dotati di infinite possibilità umane.

Si confrontino i romanzi di Maksim Gor'kij che descrivono la vita della borghesia con le opere dei moderni realisti, e si vedrà chiaro il contrasto. Si vedrà che il realismo moderno, fondato sull'osservazione e sulla descrizione, avendo perso la capacità di configurare la reale dinamica del processo vitale, rispecchia la realtà capitalistica in modo inadeguato, attenuandola e rimpicciolendola. L'umiliazione e la mutilazione dell'uomo ad opera del capitalismo è piú tragica, la bestialità del capitalismo è piú abietta, feroce e crudele dell'immagine che ne possono offrire anche i migliori romanzi di questo genere.

Si opererebbe certo un'illecita semplificazione, se si affermasse che tutta la letteratura moderna ha capitolato senza combattere dinanzi alla feticizzazione e alla disumanizzazione della vita ad opera del capitalismo « finito ». Abbiamo già accennato al fatto che tutto il naturalismo francese posteriore al 1848 rappresenta, nei suoi intenti soggettivi, un moto di protesta contro questo processo. E anche nelle piú tarde correnti letterarie del capitalismo in declino, si può sempre osservare come le varie tendenze letterarie siano, presso i loro migliori esponenti, strettamente connesse a queste voci di protesta. I piú notevoli rappresentanti dei vari indirizzi formalistici intendevano quasi sempre combattere, sul piano letterario, la meschinità della vita capitalistica. Se si considera, per esempio, il simbolismo del vecchio Ibsen, si discerne chiaramente la rivolta contro la monotonia della vita borghese di tutti i giorni. Ma queste rivolte non possono conseguire alcun risultato artistico, quando non scavano fino alle radici umane della meschinità

della vita capitalistica, e quando non sono in grado di vivere, di comprendere e di descrivere la reale lotta dell'uomo per dare un senso alla propria vita.

Ecco perché è tanto importante, nella letteratura e nella teoria letteraria, la rivolta umanistica dei migliori intellettuali del mondo capitalistico. Data la straordinaria varietà delle correnti e delle personalità che lo rappresentano, un'analisi di questo umanesimo, anche per sommi capi, uscirebbe dai limiti del presente saggio. Si accennerà soltanto al fatto che già nella rivolta apertamente umanistica di Romain Rolland e nella dissoluzione satirica dell'isolamento egoistico propria dell'opera di André Gide si riscontrano talvolta seri sforzi di superare le tradizioni della letteratura borghese postquarantottesca. E il rafforzamento dell'umanesimo dovuto alla vittoria del socialismo nell'Unione Sovietica, al suo consolidamento e all'intensificarsi della sua lotta contro la bestialità fascista, ultima forma dell'inumanità capitalistica, ha portato queste tendenze a un livello più elevato anche nella teoria. Nella saggistica degli ultimi anni, per esempio in Bloch, si dà l'avvio a una sostanziale revisione critica dell'arte della seconda metà dell'Ottocento e dell'arte del Novecento. Naturalmente, anche questa battaglia critica non è ancor giunta a conclusione, né ha raggiunto dappertutto chiarezza di principi; ma già l'esistenza di questa lotta, di questo tentativo di liquidare l'epoca di decadenza, è un segno dei tempi la cui importanza non è trascurabile.

## VII.

Ma questa battaglia è ben lungi dall'essere conclusa anche nell'Unione Sovietica. Da una parte l'ascesa grandiosa dell'economia socialista, il rapido estendersi della democrazia proletaria, l'emergere dalle masse di molte personalità notevoli e lo sviluppo dell'umanesimo proletario nella prassi del popolo lavoratore e dei suoi capi, sono tutti fatti che esercitano una potente azione rivoluzionaria sulla coscienza dei migliori intellettuali del mon-

do capitalistico. D'altra parte vediamo che la nostra letteratura sovietica non ha ancora completamente superato i residui delle tradizioni della borghesia decadente; residui che ostacolano il suo sviluppo.

Si può dire anzi che alcuni scrittori non si sono impegnati con sufficiente decisione nella via che conduce a un vero superamento di tali residui. La discussione sul naturalismo e il formalismo organizzata dall'Unione degli Scrittori lo rivela nel modo piú chiaro. Nonostante la grande chiarezza degli articoli della « Pravda », la discussione ha appena sfiorato le questioni di principio concernenti il naturalismo e il formalismo. Che Oleša abbia trovato Joyce piú interessante di Gor'kij dal punto di vista formale, è un fatto che indica chiaramente come il problema della forma sia restato finora poco chiaro per alcuni scrittori, i quali, impacciati da tradizioni borghesi o bogdanoviane, continuano a confondere la forma con la tecnica. E del rapporto tra le questioni formali e l'approfondimento ideologico, la liquidazione dei residui borghesi nella concezione generale del mondo, non si è praticamente nemmeno parlato, e, quando pure se ne è parlato, lo si è fatto in una forma volgare che poteva solo contribuire alla confusione dei problemi: alludiamo al fatto che qualcuno ha individuato nel naturalismo e nel formalismo indirizzi direttamente ostili al potere sovietico.

Possiamo dunque legittimamente porci la domanda se la critica che abbiamo mossa al metodo dell'osservazione pura e al predominio della descrizione nella letteratura borghese posteriore al 1848 concerne anche la letteratura sovietica. Per alcuni scrittori dobbiamo purtroppo rispondere in senso affermativo.

Si pensi alla composizione della maggior parte dei nostri romanzi. Essi concernono per lo piú un ambiente materiale, sul modello naturalistico del romanzo documentario alla Zola (e l'abbellimento con le « conquiste » ancor piú moderne della « tecnica piú recente » non cambia niente a questo fatto). Non mettono in primo piano vicende umane, rapporti tra uomini illustrati mediante le cose, ma dànno monografie di un colcos, di una fabbrica ecc. Gli uomini costituiscono per lo piú soltanto

un « accessorio », un materiale illustrativo che integra la situazione di fatto.

S'intende che qui non agiscono soltanto le tradizioni naturalistiche. Abbiamo già avuto occasione di indicare in precedenza che il naturalismo si trasforma necessariamente in tendenze formalistiche (simbolismo). Possiamo aggiungere che le tendenze formalistiche sorte in opposizione al naturalismo assumono, dal punto di vista ideologico, la stessa posizione superficiale di fronte a tutti i problemi piú importanti che è propria del naturalismo stesso. Il rapporto tra uomo e società, tra individuo e collettività, nell'espressionismo e nel futurismo, è almeno altrettanto deformato, astratto, feticcistico, che nel naturalismo. E la corrente pseudorealistica dell'imperialismo postbellico, la *neue Sachlichkeit*, costituisce forse, col suo tentativo di rinnovare, impoverendola, la letteratura documentaria, un'eredità ancor piú dannosa del vecchio naturalismo. Poiché la signoria delle cose sugli uomini impregna queste nuove tendenze formalistiche e pseudorealistiche in forme se possibile ancora piú gravi, piú aride, piú inumane.

Alcuni anni fa, per esempio, fu pubblicata una dichiarazione di principi che, per la sua sincerità, ci può dare una preziosa conferma. Il suo tenore è il seguente:

Il giornale mi diede l'intervista come metodo di lavoro. Lo studio dei « romanzi della Koveyer Ampa » rinfocolò il mio interesse per la biografia delle cose. Per qualche tempo mi sembrò che una cosa di cui si seguono le peregrinazioni attraverso le mani degli uomini *possa raccontare intorno ad un'epoca molto di piú di un romanzo psicologico* [il corsivo è mio; G. L.].

Naturalmente, questa teoria della « biografia delle cose » viene di rado proclamata così apertamente e attuata in modo così grossolanamente feticcistico come in questo caso. Ci troviamo però di fronte alla formulazione estrema di una tendenza generale. Perché l'unità compositiva di taluni romanzi russi è data proprio dalla biografia di un complesso materiale di cose, cui gli uomini servono soltanto da materiale illustrativo.

Donde la monotonia della composizione di tali romanzi. Si è appena cominciato a leggerli che già si sa come andranno a finire: in una fabbrica ci sono dei sabotatori e vi succedono terribili pasticci, ma alla fine la cellula del partito o la Ghepeú scoprono il nido dei sabotatori e la produzione rifiorisce; oppure: il colcos non lavora bene a causa del sabotaggio dei *kulak*, ma l'operaio mandato a fare un sopraluogo riesce ad eliminarlo, e allora assistiamo all'ascesa del colcos.

S'intende che tutti questi erano temi caratteristici di una data tappa dello sviluppo sociale. E non c'è assolutamente nulla da obiettare al fatto che siano stati trattati da moltissimi scrittori. Ma è indizio di un basso livello di cultura letteraria che alcuni scrittori confondano una più o meno giusta formulazione sociale del tema con l'invenzione di un intreccio. Il vero lavoro letterario, quello dell'invenzione e della composizione, avrebbe dovuto cominciare al punto in cui questi scrittori ritengono la loro opera già letterariamente compiuta. Questa confusione del tema con l'intreccio, o, per meglio dire, questa sostituzione dell'intreccio con una completa descrizione oggettiva di tutte le cose che rientrano nel tema, è una parte essenziale del bagaglio del naturalismo.

L'importanza dell'intreccio non consiste in primo luogo nel fatto che esso è vario e ricco di sorprese e di colori. Queste qualità proprie di un buon intreccio dipendono piuttosto dal fatto che solo col suo soccorso è possibile rendere plasticamente vivi i tratti umani — individuali e tipici — di un personaggio, mentre la monotonia connaturata all'esposizione puramente descrittiva del tema non dà modo di rappresentare individualità concrete. La proteica multiformità, l'infinita ricchezza della vita, non possono non andare perdute quando si rinuncia a rappresentare il complicato labirinto dei sentieri ritorti e sinuosi lungo i quali gli individui, consapevoli o inconsapevoli, volenti o nolenti, realizzano l'universale. Il tema nudo e crudo può indicare soltanto il cammino socialmente necessario, senza presentarlo come risultato dell'intersecarsi di un infinito numero di fatti accidentali. Nei romanzi sovietici questa necessità sociale del

soggetto è sentita abbastanza chiaramente e linearmente. Ragione di piú perché gli scrittori non si arrestino alla mera formulazione del soggetto, ma inventino intrecci individuali. La mancanza di tali intrecci non è tanto dovuta a scarse doti letterarie, quanto al fatto che gli scrittori, impegolati in false teorie e in false tradizioni, ne ignorano la necessità.

La composizione di taluni nostri romanzi non è meno schematica di quella dei romanzi naturalistici della scuola zoliana, ma coi segni invertiti. Là si rivelava la nullità di un ambiente capitalistico, mostrando per esempio quale ignominia si celi dietro lo splendore della borsa o delle banche. In alcuni scrittori sovietici i segni sono invertiti: i rappresentanti dell'idea giusta, prima conculcati e messi in disparte, conseguono alla fine la vittoria. Ma il cammino seguito è, in entrambi i casi, ugualmente astratto e schematico. L'idea storicamente e socialmente giusta non perviene ad un'espressione letteraria convincente.

La mancanza di un intreccio individuale ha per effetto che gli uomini diventano pallide larve. Poiché gli uomini acquistano una fisionomia e un profilo veramente umano solo in quanto noi li seguiamo nelle loro azioni. Le quali non possono essere sostituite né da una minuta descrizione psicologica della loro vita intima, né da un'estesa descrizione « sociologica » di situazioni generali. E questo è ciò che cercano di fare tali romanzi. In essi gli uomini corrono su e giù eccitati, discutendo animatamente di cose di cui non si vede l'importanza per loro stessi, per le loro personali vicende. Oggettivamente, beninteso, queste cose hanno la massima importanza. Ma l'importanza oggettiva acquista una vita letteraria e può convincere e trascinare il lettore solo a patto che il rapporto tra queste cose e il personaggio che ci è divenuto familiare venga configurato in forma individuale (cioè mediante l'azione, mediante l'intreccio). Siccome questo non avviene, gli uomini diventano, quasi senza eccezione, figure episodiche inserite in quadri statici. Affiorano e svaniscono senza che la loro apparizione o la loro scomparsa possano destare un vero interesse.

Ancora una volta il « lettore moderno » domanderà: ma la realtà non è proprio così? Certi uomini vengono inviati in qualche posto, e poi richiamati; arrivano delegazioni; si tengono sedute ecc. I rapporti umani descritti in quei romanzi corrispondono alla nostra realtà. Ilja Ehrenburg difende la dissoluzione della forma epica con argomenti quasi uguali a quelli addotti dai moderni formalisti occidentali. La vecchia forma classica non corrisponderebbe piú al « dinamismo » della nuova vita. È sintomatico per il formalismo della concezione e dell'argomentazione che lo stesso « dinamismo » della vita debba contraddistinguere, in un caso, il caos della putrefazione capitalistica, e nell'altro la costruzione del socialismo e il sorgere dell'uomo nuovo.

I classici – ha detto Ehrenburg al congresso degli scrittori tenuto a Mosca – descrivevano forme di vita e personaggi consolidati. Noi descriviamo la vita nel suo movimento. Perciò l'applicazione della forma classica a un romanzo della nostra epoca richiede da parte dell'autore l'impiego di falsi collegamenti e soprattutto di false soluzioni. La diffusione delle corrispondenze, degli schizzi, il grande interesse dell'artista per gli uomini vivi, l'uso di tutti questi appunti stenografici, interviste, protocolli e diari : tutto ciò non è dovuto al caso.

Questa è, punto per punto, la descrizione dello stile di Dos Passos fatta da Sinclair Lewis, e abbiamo già risposto allora a questa obiezione. Sí, la superficie della vita appare proprio così, ma non è mai apparsa altrimenti, e gli scrittori borghesi che non andarono al di là di essa non riuscirono mai a destare un vero interesse per i propri personaggi, ridotti a figure episodiche. Si prenda un semplice episodio tratto dall'opera di un grande scrittore, come la morte di Andrej Bolkonskij in *Guerra e pace*. Il ferito viene operato nella stessa camera in cui si sta amputando una gamba ad Anatole Kuragin. Poi viene trasportato a Mosca e alloggiato, per caso, proprio in casa Rostov. La realtà è fatta così? Sí, può esser fatta così, se il grande scrittore utilizza i casi della vita per esprimere l'umana necessità dei suoi personaggi. Ma per far questo egli deve contemplare la vita con uno sguar-

do che non si limiti a descrivere la superficie esteriore, né a mettere astrattamente in rilievo fenomeni sociali (anche se esattamente percepiti), ma scorga tra questi e quella il rapporto di dipendenza che li unisce, concentrandolo in un intreccio che ne sia la sintesi poetica. Questa esigenza è soffocata dalla generale decadenza ideologica della classe borghese. La curiosa contraddizione della nostra situazione letteraria consiste nel fatto che la vita solleva sempre più perentoriamente tali problemi, mentre una parte della letteratura si aggrappa, con tenacia degna di miglior causa, a quella superficialità eretta a metodo che è propria della letteratura borghese decadente. Diciamo una parte della letteratura, e naturalmente, per fortuna, non tutta. Gli scrittori russi più notevoli sentono la necessità di approfondire la rappresentazione della nuova vita e tendono sempre più intensamente a creare intrecci individuali. Questo intento è particolarmente evidente nelle opere di Fadeev.

Il problema non è un problema letterario in senso stretto. Quest'arte episodica non è assolutamente in grado di rappresentare l'uomo nuovo. Dobbiamo sapere e intuire esattamente dond'è uscito quest'uomo e come si è sviluppato, come ha potuto diventare quello che è. La descrizione del passato e quella dell'uomo nuovo già « fatto » come immagini contrastanti e antagonistiche restano letterariamente triviali. E questa trivialità non si sopprime rivestendola di forme fantastiche, presentandola come il misterioso risultato di ignote premesse. Così la figura del « rosso » nella *Centrale idroelettrica* della Šaginjan suscita, al suo primo apparire, un vivissimo interesse. Ma siccome la Šaginjan non racconta come il « rosso » abbia potuto diventare quello che è, né permette alle sue interessanti qualità di esplicitarsi in un intreccio individuale, l'interesse si spegne; al posto della trivialità incolore abbiamo una trivialità scintillante e variopinta.

Molti scrittori sentono sempre più il bisogno di far conoscere la vita intima dei loro personaggi. Questo è senza dubbio un passo in avanti.

Non bisogna tuttavia dimenticare che anche questa



vita intima può diventare significativa, in un romanzo, solo in rapporto all'intreccio, come premessa, tappa o risultato di un'azione individuale. Ma in sé e per sé la descrizione statica della vita intima è natura morta, non meno della descrizione delle cose. Gladkov trascrive in *Energia* il lungo diario di un personaggio. Ma questo personaggio non svolge nessuna parte importante nell'azione, né prima né dopo. Rispetto all'azione la conoscenza del diario non è quindi per nulla indispensabile al lettore: esso resta un mero « documento », una semplice descrizione di stati d'animo, e non eleva nemmeno per un attimo il personaggio che lo tiene al di sopra del livello dell'episodio.

Il metodo descrittivo priva questi romanzi di ogni tensione. La dialettica dello sviluppo sociale implica, ovviamente, che la conclusione sia già nota al lettore fin dal principio. Sappiamo già che, dal punto di vista della vera arte narrativa, ciò non costituirebbe alcun ostacolo ad un'efficace tensione, anzi potrebbe conferirle un carattere genuinamente epico — ma solo a condizione che la conclusione già nota fin dal principio vada a poco a poco precisandosi nel corso di una serie di interessanti vicende umane, ora sembrando vicinissima, ora allontanandosi di nuovo, e così via.

Nel metodo descrittivo questa tensione non esiste. Da un punto di vista genericamente sociale, cioè letterariamente astratto, la conclusione è prestabilita. Ma non vi sono linee direttive che guidino la trama a questa conclusione. Nelle varie tappe gli uomini si mostrano, in generale, impreparati e disorientati di fronte agli eventi, mentre la soluzione salta fuori « improvvisamente ». Le contraddizioni proprie del metodo descrittivo risaltano qui in modo evidente, soprattutto quando la descrizione viene fatta, come avviene in molti nostri scrittori, dal punto di vista del personaggio che agisce. Perché allora abbiamo l'immagine di una situazione, di un complesso di cose e di uomini che vi si affaccendano intorno, i quali vengono descritti da un osservatore disorientato che non sa raccapezzarsi in tutte le questioni essenziali. Che se invece gli oggetti vengono descritti « oggettivamente »,

cioè dal punto di vista del tema generale, le descrizioni non hanno alcun intimo rapporto con le figure e le riducono ancor più a un livello episodico.

Così l'uomo nuovo appare, in tali romanzi, non già come dominatore delle cose, bensì come loro accessorio, come elemento umano di una natura morta assurta a dimensioni monumentali. Qui il metodo descrittivo cade in contraddizione col fondamentale evento storico della nostra grande epoca. In tutti questi libri si afferma, beninteso, che l'uomo è divenuto il dominatore delle cose, e come tale egli viene effettivamente descritto. Ma dal punto di vista estetico questo non serve a nulla, perché il rapporto tra l'uomo e il mondo esterno e la forza del primo in lotta contro il secondo possono trovare espressione solo nella rappresentazione concreta di questa lotta. Se il conflitto tra necessità e libertà è raccontato secondo le vere norme epiche e appare in tutta la sua grandezza lo sforzo compiuto dagli uomini, allora anche i personaggi che soccombono acquistano una grande statura umana. Gli eroi di Balzac falliscono per lo più nel loro scontro con la vita, e gli eroi della *Madre* gorkiana sono seviziati e gettati in prigione; tuttavia essi dispiegano una grande forza umana e (nel caso della *Madre*) si dimostrano perfino capaci di dominare la vita, mentre la descrizione statica del dominio sulle cose finisce per dare alle cose — sul piano artistico — la preponderanza sugli uomini.

Abbiamo detto che il naturalismo e il formalismo hanno rimpicciolito la realtà capitalistica, attenuandone l'orrore, e facendolo apparire assai più banale di quanto effettivamente non sia.

I residui del naturalismo e del formalismo, i metodi basati sull'osservazione e sulla descrizione, rimpiccioliscono ed esteriorizzano la più grande rivoluzione dell'umanità.

Come gli scrittori borghesi che si servono di tali metodi, così anche i russi sentono istintivamente che le loro descrizioni mancano di intimo significato. E come quelli, nel tentativo di ovviare con mezzi artificiali e puramente espressivi all'intima povertà degli uomini e degli eventi

da essi descritti, ricorsero all'introduzione del simbolo, così fanno alcuni scrittori proletari. E qui potremmo addurre parecchi esempi di falsa profondità, di trivialità rettoricamente gonfiata, il che è tanto più triste in quanto il caso si presenta spessissimo in scrittori che avrebbero senz'altro la capacità di conferire un intimo significato alle loro narrazioni. Proprio commisurato alla grandezza della realtà sovietica, il simbolo appare un povero surrogato dell'intima poesia. E proprio per questo tale mania va estirpata con la critica più intransigente. Si pensi per esempio alle innocue bacche che Il'enkov, nell'*Albero motore*, trasforma in simbolo del sangue, o alla personificazione del ruscello montano nella Šaginjan, ma soprattutto alle ultime righe del nuovo romanzo di Gladkov:

I fili cantavano sui pali con voci lontane, come se svanisse il leggero accordo di qualche oratorio incompiuto. Nelle vie di accesso, dietro le rupi, voci di donne e di uomini chiamavano e rispondevano: erano forse manovratori degli scambi.

— ... Conduci il treno sul binario superiore... sul superiore...

— Sì... capisco, sul binario nuovo... quello che conduce all'argine...

Sì, pensava Miron, guardando nell'alba azzurra, sí, sul nuovo binario... La vita prende sempre nuovi binari.

È comprensibile, è addirittura tragico, che uno Zola o un Ibsen, mossi dalla disperazione per l'intima nullità della vita capitalistica di tutti i giorni che avrebbero dovuto descrivere, ricorressero all'aiuto dei simboli. Ma per scrittori la cui materia è la grandiosa realtà del socialismo, nessuna scusa è ammissibile.

Tutti questi mezzi compositivi sono residui del capitalismo. Ma i residui della coscienza tradiscono sempre l'esistenza di residui nell'essere. Già al congresso dei komsomol il modo di vivere degli scrittori fu sottoposto a una severa critica. Qui basterà chiederci se la tenace persistenza del tipo dell'« osservatore » non abbia per caso profonde radici nella vita stessa dello scrittore. Né si tratta qui soltanto del semplice individualismo, che si esprime in forme anarcoidi e tende all'isolamento. An-

che il documento studiato *ad hoc*, l'atteggiamento da reporter di fronte ai problemi dell'epica, la descrizione da « mandato di cattura » delle figure, secondo la maniera zoliana, sono tutti fenomeni che rientrano sotto questa rubrica. Essi mostrano che anche certi scrittori russi non attingono ancora alla ricca sorgente della vita vissuta, che può produrre grandi creazioni artistiche, ma raccolgono e ordinano osservazioni con intenti determinati, per esporle in seguito in forma puramente giornalistica, oppure adornate di un orpello lirico-simbolico.

Ci sono, beninteso, non pochi scrittori che compongono in modo ben diverso. Ma se si esaminasse il fondamento d'esperienza da cui essi desumono i loro contenuti, si riscontrerebbe un atteggiamento completamente diverso nei confronti della vita stessa. Basterà accennare all'arte e alla vita di Šoločov.

Così, anche nell'Unione Sovietica, il dilemma: partecipare o osservare, narrare o descrivere, è un problema di rapporto dello scrittore con la vita. Ma ciò che per un Flaubert era una situazione tragica, è nell'Unione Sovietica un semplice errore, un residuo, non ancora superato, del capitalismo.

Non è stato ancora superato, ma può esserlo e lo sarà.

(1936).

## LA FISIONOMIA INTELLETTUALE DEI PERSONAGGI ARTISTICI

« I desti hanno un mondo uno e comune, ma tra i dormienti ognuno si volge al suo proprio ».

ERACLITO

### I.

Il fascino millenario esercitato dal *Simposio* platonico non è per nulla esclusivamente dovuto al suo contenuto di pensiero. La perenne freschezza di questo dialogo (che lo differenzia da altri in cui Platone ha esposto parti almeno altrettanto importanti del proprio sistema) deriva dal fatto che vi appaiono, vivacemente caratterizzati, parecchi grandi uomini, come Socrate, Alcibiade, Aristofane e altri ancora; e che il dialogo non ci offre soltanto ragionamenti, ma caratteri che si prestano ad essere rivisitati e ammirati.

Come si spiega la vivezza di questi personaggi?

Platone è un grande artista in grado di rappresentare l'aspetto e l'ambiente delle sue figure con una plasticità veramente ellenica. Ma l'arte di rappresentare l'apparenza esteriore degli uomini e del loro ambiente si riscontra in parecchi altri dialoghi platonici, senza peraltro attingere questo grado di concretezza. E molti imitatori dei dialoghi platonici hanno preso le mosse di qui senza riuscire a serbare neppure un solo vestigio di tale vivezza.

Ritengo che le ragioni della vivezza dei personaggi del *Simposio* siano da cercare altrove. Naturalmente, la verità sensibile con cui si descrivono gli uomini e l'ambiente è un indispensabile sussidio, ma non è lo strumento essenziale della raffigurazione stessa. La quale si basa invece sul fatto che Platone fa apparire le diverse

idee dei suoi personaggi, il loro diverso atteggiamento di fronte allo stesso problema – quello dell'essenza dell'amore – come tratti distintivi della loro personalità, come profonde e vive caratteristiche dell'esser loro. Le idee dei singoli personaggi non sono risultati astratti e generali, ma è tutta la personalità di ognuno di essi che si accentra nel ragionamento, nel modo di impostare e di risolvere il problema. Questo processo genetico del pensiero che si svolge davanti a noi, permette a Platone di presentare come profonda, sintomatica peculiarità di ogni personaggio il modo in cui questi affronta il problema; ciò che egli accoglie come assioma che non abbisogna di dimostrazione; ciò che egli dimostra e come lo dimostra; quale grado di astrazione raggiungono i suoi pensieri; donde egli desume i suoi esempi concreti; ciò che egli trascura od omette e il modo in cui lo fa. Davanti a noi sta un gruppo di uomini in carne ed ossa, indelebilmente impressi e indimenticabili nelle loro peculiarità umane; eppure è soltanto ed esclusivamente la loro fisionomia intellettuale che caratterizza e distingue l'uno dall'altro tutti questi uomini, e ne fa degli individui che rappresentano insieme dei tipi.

Questo è, beninteso, un caso estremo in tutta la letteratura universale. Non è però un caso isolato. Si pensi al *Nipote di Rameau* di Diderot e al *Capolavoro sconosciuto* di Balzac. Anche in queste opere gli uomini vengono individualizzati attraverso la loro posizione concreta, personale e decisiva di fronte a problemi astratti; anche qui la fisionomia intellettuale è lo strumento fondamentale per definire una personalità in tutta la sua vivezza.

Questi casi estremi lumeggiano un problema generalmente poco discusso, eppure assai importante proprio per il nostro tempo.

I grandi capolavori della letteratura mondiale delineano sempre accuratamente la fisionomia intellettuale dei personaggi. E la decadenza della letteratura si manifesta sempre – e forse mai così chiaramente come nei tempi moderni – nella povertà della fisionomia intellettuale, nel fatto che gli scrittori, o trascurano consapevolmente

questo problema, oppure non sono in grado di porcelo e di risolverlo.

In ogni grande arte è indispensabile rappresentare i personaggi nell'insieme di rapporti che li collegano da ogni parte tra di loro, con la loro realtà sociale e coi grandi problemi di questa realtà. Quanto più profondamente sono avvertiti questi rapporti, quanto più molteplici sono i legami messi in evidenza, e tanto più importante diventerà l'opera d'arte, poiché si avvicinerà maggiormente alla vera ricchezza della vita, a quella « astuzia » del processo reale di cui parla così spesso Lenin. Chi non è impacciato da pregiudizi attinti alla decadenza borghese o alla sociologia volgare, riconoscerà che l'attitudine dei personaggi artistici ad esprimere la propria concezione del mondo costituisce un elemento necessario e importante della riproduzione artistica della realtà.

Una caratterizzazione che non comprende la concezione del mondo propria del personaggio, non può essere completa. La concezione del mondo è la più alta forma di coscienza; quindi lo scrittore che la ignora cancella l'aspetto più importante del personaggio che intende creare. La concezione del mondo è una profonda esperienza personale dell'individuo singolo, un'espressione altamente caratteristica della sua intima essenza, e rispecchia al contempo i problemi generali dell'epoca.

A questo punto occorre eliminare alcuni equivoci in cui facilmente si incorre a proposito della fisionomia intellettuale. Innanzitutto, quando si parla di fisionomia intellettuale dei personaggi artistici, non si vuol dire che le loro idee siano sempre oggettivamente esatte, che la loro personale concezione del mondo rispecchi esattamente la realtà oggettiva. Tolstoj è artista grandissimo anche nella rappresentazione della fisionomia intellettuale. Ma si prenda una figura con una fisionomia intellettuale così pronunciata come quella di Konstantin Levin. Quand'è che ha ragione? A rigore, mai. E Tolstoj mostra con spietata franchezza come il suo beniamino abbia sempre torto. Si pensi soltanto alle discussioni di Levin con suo fratello o con Oblonskij. Tolstoj vi addita con

arte grandissima i cambiamenti d'opinione di Levin, il carattere desultorio del suo pensiero, il suo irrequieto trapassare da un estremo all'altro. Ma proprio in questo perpetuo e desultorio cambiamento si rivela l'unità della fisionomia intellettuale di Levin, il modo in cui egli assimila le varie idee antitetiche. Il carattere peculiare che queste idee assumono in lui di volta in volta è sempre lo stesso, è sempre un modo tutto personale e leviniano di pensare e di vivere l'universalità. E tuttavia questa unità personale non si esaurisce mai nella pura personalità: proprio in questa forma personale, e con tutti gli errori oggettivi dei suoi contenuti singoli, essa è qualcosa che assurge a validità universale.

Il secondo equivoco che potrebbe sorgere a questo punto, è l'idea che una compiuta descrizione della fisionomia intellettuale comporti l'astrattezza concettuale. La legittima polemica contro le superficialità del naturalismo conduce talvolta a simili illazioni.

In una di queste polemiche André Gide presenta il *Mitridate* di Racine come modello ineguagliabile, soprattutto la scena in cui il re discute coi suoi figli se si debba combattere contro Roma o capitolare. Gide dice:

Certo non ci sono mai stati padri e figli che abbiano potuto parlare tra loro in questo modo; tuttavia (o proprio per questo) tutti i padri e tutti i figli si riconosceranno sempre in questa scena.

Tale concezione implicherebbe che l'astrattezza concettuale di Racine o di Schiller sia il mezzo piú adeguato per esprimere la fisionomia intellettuale. Non crediamo che questo risponda a verità. Si confrontino il re raciniano e i suoi figli con una qualsiasi coppia di eroi shakespeariani le cui idee siano in contrasto: Bruto e Cassio, per esempio. Oppure si confrontino i contrasti d'opinione tra Wallenstein, Ottavio e Max Piccolomini in Schiller con quelli tra Egmont e Orange in Goethe. Nessuno vorrà mettere in dubbio che i personaggi di Shakespeare e di Goethe non solo hanno maggior concretezza sensibile, ma altresí una fisionomia intellettuale dai contorni piú netti e piú decisi.



La ragione è facilmente intuibile. I rapporti tra la concezione del mondo e l'esistenza personale degli uomini sono, in Schiller e in Racine, piú semplici, lineari, rigidi e poveri che in Shakespeare o in Goethe. Gide ha pienamente ragione di polemizzare contro la piatta e banale « naturalezza » difendendo l'universalità in poesia. Ma in Racine o in Schiller questa universalità è troppo diretta; i personaggi schilleriani sono semplicemente, per dirla con Marx, « portavoce dello spirito del tempo ».

Si prenda la scena, tanto lodata da Gide, tra il re e i suoi due figli. In tre grandi discorsi, tenuti a un alto livello di pensiero e di oratoria e in uno stile mirabilmente sfumato, raffinato ed epigrammatico, viene discusso l'atteggiamento da tenere nei confronti di Roma. Ma come questo atteggiamento derivi dalla vita personale dei personaggi, da quali esperienze e vicende siano determinati gli argomenti concreti e il modo in cui si dispongono, tutto ciò rimane in ombra. L'unica azione di questa tragedia che coinvolga la vita intima dei personaggi, l'amore del re e dei due figli per la stessa donna, è collegata solo debolmente ed esteriormente a questa discussione. La quale, benché elaborata con mirabile sottigliezza concettuale, resta perciò alquanto gratuita, non avendo radici visibili nelle passioni umane dei personaggi e non potendo quindi conferir loro una fisionomia, anche intellettuale, così netta come avviene in Shakespeare.

Si prenda invece, come secondo termine di paragone, uno dei molti tratti con cui Shakespeare caratterizza i suoi eroi. Bruto è stoico, Cassio epicureo. Shakespeare accenna a questa circostanza solo in poche frasi, alludendovi appena. Eppure lo stoicismo di Bruto è profondamente connesso con tutta la sua esistenza: sua moglie, Porzia, è figlia di Catone, e tutto il suo amore è intessuto — senza che ciò risulti espressamente — di motivi affettivi e filosofici attinti dallo stoicismo romano. E quanto sintomatici per il suo particolare genere di stoicismo sono il comportamento fiducioso e idealista di Bruto e la sua oratoria intenzionalmente disadorna e aliena da ogni pompa rettorica! Le stesse considerazioni

valgono per l'epicureismo di Cassio. Basti additare un solo tratto estremamente fine e profondo: Cassio, che le sue concezioni epicuree rendono così forte e inflessibile, quando il tragico fallimento della rivolta è ormai prevedibile e tutto annuncia la prossima sconfitta dell'ultima sollevazione repubblicana, rinnega il suo ateismo epicureo e comincia a credere a quegli indizi e a quelle profezie che Epicuro aveva sempre deriso.

È questo solo un aspetto del modo shakespeariano di delineare la fisionomia intellettuale, e non già l'intera ed esauriente caratterizzazione di Bruto e di Cassio. Eppure, quale ricchezza di lineamenti, quale complessità di rapporti tra la vita individuale e i grandi problemi sociali! Racine, invece, presenta un collegamento assai più immediato, diretto e lineare tra gli individui e l'universale astratto. La ricchezza e la vitalità della composizione shakespeariana e la relativa astrattezza della poesia raciniana sono sempre state riconosciute, ma le conseguenze di tale contrasto sul piano della filosofia dell'arte non furono sempre chiaramente individuate.

Anche qui si tratta del rispecchiamento artistico della realtà oggettiva nella sua ricchezza e nella sua profondità. Tale ricchezza, tale profondità, sorgono però nella realtà stessa in seguito alla multiforme lotta delle umane passioni. Gli uomini del mondo reale non agiscono l'uno accanto all'altro, ma l'uno per l'altro o l'uno contro l'altro, e questa lotta è il fondamento dell'esistenza e dello sviluppo dell'individualità umana.

L'intreccio come sintesi concreta di queste complesse azioni e reazioni nella prassi degli uomini; il conflitto come forma fondamentale di queste azioni e reazioni contraddittorie; il parallelismo e il contrasto come espressioni della direzione — convergente o antitetica — in cui operano le passioni umane: tutti questi canoni della composizione poetica non fanno altro che rispecchiare, concentrandole nel filtro della sintesi letteraria, le forme più universali e necessarie della stessa vita umana. Ma non si tratta soltanto di queste forme. I fenomeni tipici e universali devono essere al tempo stesso azioni specifiche, passioni individuali di uomini determinati. L'arti-

sta inventa situazioni e mezzi espressivi per mezzo dei quali si rende evidente che queste passioni individuali esorbitano dai limiti del mondo puramente individuale.

Ecco il segreto per elevare l'individualità a tipicità senza privarla del rilievo individuale, anzi intensificandolo. Questa concreta consapevolezza potenzia ed esalta – così come accade nel pieno sviluppo, nella massima esasperazione delle passioni – quelle capacità che sonnecchiano nell'individuo e che egli possiede nella vita solo in forma embrionale e velleitaria. La verità poetica del rispecchiamento della realtà oggettiva consiste nel fatto che, a realtà rappresentata, assurge solo ciò che nell'uomo era già contenuto come possibilità. Il superamento poetico consiste nel condurre a piena maturazione queste possibilità che sonnecchiano nell'uomo.

Inversamente: la consapevolezza degli individui appare relativamente astratta ed esangue, come avviene talora in Racine e in Schiller, quando è almeno parzialmente indipendente da queste concrete possibilità dell'uomo, quando non poggia sul vario gioco delle passioni umane. Il personaggio artistico può essere tipico e significativo solo quando l'autore riesce a rivelare i molteplici nessi che collegano i tratti individuali dei suoi eroi ai problemi generali dell'epoca, quando il personaggio vive davanti a noi i problemi del suo tempo, anche i più astratti, come problemi individualmente suoi, che hanno per lui un'importanza vitale.

È chiaro che, a tal fine, è estremamente importante che il personaggio sia in grado di assurgere al livello della generalizzazione concettuale. La generalizzazione decade a vacua astrazione solo quando ci sfugge il rapporto tra il pensiero astratto e le esperienze personali del personaggio, e noi non viviamo tale rapporto nei panni del personaggio stesso. Se l'artista è in grado di rendere pienamente vivi questi rapporti, il fatto che l'opera d'arte sia satura di idee non ostacola affatto, anzi rafforza la sua concretezza artistica.

Si pensi agli *Anni di noviziato di Wilhelm Meister* di Goethe. Una fase decisiva di questo grande romanzo è occupata dai preparativi per una rappresentazione del-

*l'Amleto*. Goethe non dà molto peso alla descrizione dei particolari tecnici della rappresentazione (su cui andrebbe invece a concentrarsi l'interesse di un Zola), ma i preparativi sono essenzialmente di indole spirituale e intellettuale: essi comprendono una serie di ampie e profonde discussioni sul carattere dei personaggi dell'*Amleto*, sul metodo compositivo di Shakespeare e sulla poesia epica e drammatica. Eppure queste discussioni non sono mai astratte, nel senso che questo termine può avere in letteratura. Non lo sono, perché ogni considerazione, ogni replica, ogni dialogo, non solo enuncia qualcosa di essenziale sull'argomento, ma rivela al contempo un nuovo e profondo tratto dei personaggi che discutono: un tratto che non avremmo individuato senza questi dialoghi. Wilhelm Meister, Serlo, Aurelia rivelano le loro più intime peculiarità individuali proprio nel modo in cui cercano di affrontare il problema dell'interpretazione shakespeariana come critici, attori o registi. Si ottiene così una precisazione della loro fisionomia intellettuale che completa e concretizza la rappresentazione della loro personalità individuale nel suo complesso.

Ma non basta. La descrizione della fisionomia intellettuale ha una straordinaria importanza ai fini della composizione. Nel suo studio su Dostoevskij, André Gide rileva giustamente che ogni grande scrittore istituisce nelle sue composizioni una certa gerarchia tra i personaggi, la quale non soltanto è caratteristica per il contenuto sociale e la concezione del mondo dello scrittore, ma è insieme lo strumento essenziale per disporre i personaggi dal centro alla periferia e viceversa, cioè lo strumento essenziale della composizione.

Qui possiamo analizzare il problema solo sotto l'aspetto formale.

Ogni opera d'arte veramente curata nella composizione contiene una gerarchia siffatta. Lo scrittore conferisce ai suoi personaggi un « rango » determinato, facendone dei protagonisti o delle comparse. E questa esigenza formale è così sentita che il lettore cerca istintivamente tale gerarchia anche in opere la cui composizione è manchevole, e rimane insoddisfatto se il personaggio

principale è rappresentato, rispetto agli altri, in modo non corrispondente al « rango » che gli spetterebbe nella composizione.

Questo « rango » del protagonista dipende essenzialmente dal suo grado di consapevolezza di fronte al proprio destino, dalla capacità di elevare, anche sul piano della coscienza, gli elementi personali e accidentali del proprio destino a un certo livello di universalità. Shakespeare, che in molti drammi della maturità ricorre alla descrizione parallela di destini analoghi, conferisce il « rango » che le consacra a protagoniste dell'intera azione a quelle figure che hanno la capacità di generalizzare consapevolmente il proprio destino. Basti accennare alle note coppie Amleto-Laerte e Lear-Gloucester. In entrambi i casi il protagonista si innalza al di sopra del personaggio secondario proprio perché la sua più profonda caratteristica personale è quella di non vivere spontaneamente il proprio destino così come si presenta nella sua casualità e immediatezza, e di non reagire ad esso con sentimentale spontaneità. Il nucleo della sua personalità consiste invece nell'aspirazione vissuta con tutta l'anima a uscire dall'immediatezza del dato accidentale per vivere il proprio destino individuale nella sua generalità, nel suo rapporto con l'universale.

Una fisionomia intellettuale più ricca, più netta e più approfondita, è dunque indispensabile perché un personaggio letterario possa occupare in modo degno e convincente quel posto centrale che gli viene attribuito nella composizione.

Se tale è il presupposto della posizione centrale del protagonista, non è affatto detto che questi debba necessariamente sostenere quelle idee che sono, oggettivamente, le giuste. Oggettivamente, Cassio ha sempre ragione di fronte a Bruto, Kent di fronte a Lear, Orange di fronte a Egmont. Eppure i protagonisti sono Bruto, Lear e Egmont, e lo sono proprio in grazia della loro fisionomia intellettuale particolarmente pronunciata. Perché? Perché questa gerarchia non è determinata da astratti criteri concettuali, sibbene dal complesso problema concreto intorno a cui si aggira l'opera in questio-

ne. Non si tratta dell'astratta opposizione del vero e del falso, ch  le situazioni storiche sono troppo complesse e contraddittorie per ridursi ad essa. I tragici eroi della storia non commettono errori accidentali, ma i loro errori sono invece strettamente connessi coi problemi pi  importanti di un'epoca di crisi e di trapasso. Per Shakespeare   proprio Bruto, per Goethe   proprio Egmont a rappresentare quei tratti tipici che contraddistinguono il tragico fallimento di una data fase, di un dato genere di conflitto sociale. Se questo conflitto viene interpretato in modo giusto e profondo, si tratter , per il poeta, di elevare a protagonisti quegli individui nelle cui qualit  personali, culminanti nella fisionomia intellettuale, il conflitto stesso trover  la sua espressione pi  tangibile e adeguata.

La forza del pensiero, la capacit  di astrazione,   solo uno dei numerosi fili che collegano l'individuo all'universale. Ma abbiamo pur sempre a che fare con un momento importante della produzione veramente artistica: la capacit  dei personaggi letterari di giungere all'autocoscienza ha una parte importantissima in letteratura. Certo, questa possibilit  del destino individuale di librarsi al di sopra della pura individualit , del puro particolare, pu  assumere, in letteratura, le forme pi  diverse. Dipende non solo dalle capacit  dello scrittore, ma anche, nello stesso scrittore, dalla natura del problema trattato e dalla fisionomia intellettuale del carattere pi  adatto a interpretare questo problema. Il Timone shakespeariano innalza il suo destino fino al livello d'astrazione dell'invettiva contro il denaro, che distrugge e avvilisce l'umano consorzio. La consapevolezza del proprio destino raggiunta da Otello pu  consistere soltanto nella comprensione del fatto che il crollo della sua fiducia in Desdemona significa il crollo di tutte le basi della sua esistenza. Ma dal punto di vista della rappresentazione artistica della consapevolezza del proprio destino, della fisionomia intellettuale e della capacit  di innalzare il destino al di sopra della pura accidentalit , non sussiste, tra Otello e Timone, nessuna differenza essenziale.

Naturalmente, la necessit  compositiva del « rango »

dei protagonisti non è un'esigenza formalistica, sibbene, come accade di ogni vero problema, un rispecchiamento, sia pure non immediato, della realtà oggettiva. Poiché le categorie veramente tipiche e genuine di una situazione sociale, di un tipo storico-sociale, trovano un'espressione adeguata proprio in questo metodo compositivo. Tale dipendenza delle esigenze compositive dal rispecchiamento della realtà oggettiva si avverte in modo particolarmente chiaro in Balzac. Questo scrittore ha rappresentato una quantità quasi incredibile di persone appartenenti alle più diverse classi della società borghese. Né si è accontentato di impersonare ogni ceto o gruppo in un solo rappresentante, ma ha fatto sempre ricorso a un'intera serie di personaggi. Entro ciascuno di questi gruppi, la figura centrale è sempre quella più consapevole, quella dotata della fisionomia intellettuale più pronunciata: così, per esempio, Vautrin tra i criminali, Gobseck tra gli usurai.

La configurazione della fisionomia intellettuale presuppone dunque una caratterizzazione dei personaggi estremamente vasta e profonda e universale. Il pensiero si libra molto al di sopra di ogni possibilità quotidiana, pur senza mai perdere il carattere dell'espressione personale, anzi approfondendolo. Ciò presuppone, innanzitutto, la possibilità di seguire ininterrottamente il vivo rapporto tra le esperienze personali del personaggio e la loro espressione concettuale; presuppone cioè che il pensiero sia esposto in forma di processo vitale, e non di risultato. Ma presuppone inoltre una concezione dei caratteri che renda possibile e necessaria in essi una tale elevatezza di pensiero.

È chiaro da tutto ciò che, per sentire la necessità di elaborare la fisionomia intellettuale, occorre avere un alto concetto del tipico. Quanto più profondamente lo scrittore intende un'epoca e i suoi grandi problemi, e tanto meno quotidiano sarà il livello della sua esposizione. Poiché, nella vita quotidiana, i grandi contrasti si smussano, appaiono offuscati dall'incrociarsi di casi indifferenti e sconnessi, e non assumono mai una forma veramente piena e compiuta; la quale può manifestarsi

solo allorquando ogni contrasto viene spinto alle sue ultime, estreme conseguenze, e tutto ciò che vi è implicito viene reso palese e tangibile. La capacità, propria dei grandi scrittori, di creare caratteri e situazioni tipiche, va dunque molto più in là dell'osservazione, per quanto esatta, della realtà quotidiana. La profonda conoscenza della vita non si arresta mai all'osservazione della realtà quotidiana, ma consiste invece nella capacità di cogliere gli elementi essenziali, e d'inventare, in base ad essi, caratteri e situazioni che sono assolutamente impossibili nella vita quotidiana, e che tuttavia sono in grado di rivelare, nella luce della suprema dialettica delle contraddizioni, quelle tendenze, quelle forze operanti, la cui azione è malamente visibile nella penombra della vita di tutti i giorni.

In questo senso, Don Chisciotte è uno dei caratteri più tipici della letteratura universale, ed è fuor di dubbio che situazioni come la battaglia contro i mulini a vento si annoverano tra le situazioni più riuscite e più tipiche che siano mai state immaginate, benché un caso simile non possa presentarsi nella vita quotidiana. Si può addirittura affermare che la tipicità del carattere e della situazione presuppone un siffatto superamento della realtà di tutti i giorni. Si faccia un confronto tra il *Don Chisciotte* e il più notevole tentativo di trasportare sul piano della vita quotidiana i problemi in esso affrontati: vogliamo dire il *Tristram Shandy* di Sterne. Si vedrà allora come tali contrasti trovino nella vita quotidiana un'espressione assai meno tipica e profonda. (E già il fatto che Sterne abbia scelto la vita quotidiana come materia della sua opera è di per sé un indizio che egli ha impostato il problema in modo assai meno profondo e più soggettivo di Cervantes).

Il carattere eccezionale delle situazioni tipiche è dovuto alla necessità di ricavare dai caratteri umani il loro ultimo, più profondo contenuto con tutte le contraddizioni ivi implicite. È vero che questa tendenza a rappresentare caratteri e situazioni estreme non si riscontra soltanto presso i grandi scrittori, ma anche in forma di opposizione romantica alla prosa della vita capitalistica.



Ma nei romantici puri l'eccezionalità del carattere e della situazione è fine a se stessa, ha un carattere pittorresco di opposizione lirica. Invece i classici del realismo scelgono il caso piú esasperato come mezzo espressivo particolarmente adatto a rappresentare la piú alta forma di tipicità.

Questa distinzione ci riconduce al problema della composizione. La rappresentazione dei tipi è inscindibile dalla composizione. Considerato isolatamente, il tipo non esiste affatto. La configurazione di situazioni e di caratteri estremi diventa tipica solo in quanto, nell'insieme dell'opera, si renda chiaro che il comportamento estremo di un uomo in una situazione spinta all'estremo esprime i piú profondi contrasti di un dato complesso di problemi sociali. Il personaggio diventa tipico solo nel confronto e nel contrasto con altri personaggi che incarnano a loro volta – in modo piú o meno pronunciato – altre fasi, altri aspetti dello stesso contrasto che determina il suo destino. Solo in questo processo vario e complicato, ricco di estreme contraddizioni, è possibile elevare una figura a un livello veramente tipico.

Si prenda una figura riconosciuta tipica come quella di Amleto. Senza il contrasto con Laerte, Orazio, Fortebraccio, i tratti tipici di Amleto non potrebbero neppure apparire. Se ciò avviene, è perché, in un'azione ricca di situazioni estreme, sfilano davanti a noi personaggi diversissimi, che rispecchiano, in pensieri e in sentimenti diversissimi, le stesse contraddizioni oggettive, esistenziali.

È proprio questa la ragione per cui l'elaborazione di una netta e profonda fisionomia intellettuale assolve un compito così decisivo nella rappresentazione del tipo. L'alto livello spirituale dell'eroe che assurge alla lucida coscienza del proprio destino, è necessario innanzitutto per togliere alle situazioni la loro eccezionalità e dare espressione all'elemento universale su cui poggiano, che è la manifestazione dei contrasti allo stadio piú alto e piú puro. È vero, infatti, che la situazione eccezionale implica in sé questi contrasti, ma per passare dall'« in sé » al « per noi » è assolutamente indispensabile che i personaggi riflettano intorno alle loro proprie azioni.

Le forme normali, quotidiane, di riflessione, non sono qui per nulla sufficienti. Bisogna attingere quell'altezza di cui abbiamo parlato, sia – oggettivamente – nell'elevatezza del pensiero, sia – soggettivamente – nel collegamento delle riflessioni alla situazione, al carattere e alle esperienze del personaggio.

Quando, per esempio, Vautrin propone a Rastignac di sposare la figlia del milionario Taillefer, ripudiata dal padre, mentre egli stesso penserà a fare in modo che il figlio del milionario cada in duello e la figlia diventi l'unica erede, onde i due complici possano spartirsi l'eredità, questa situazione non costituisce di per sé che lo spunto di un comune romanzo poliziesco. Ma gli intimi conflitti di Rastignac sono quelli di tutta la giovane generazione del periodo postnapoleonico, come si vede nelle dispute che ha con Bianchon. Le contraddizioni sociali che ingenerano questi problemi sono messe in luce, a un alto livello intellettuale, nell'analisi delle esperienze di persone socialmente così diverse come Vautrin e la viscontessa Beauséant. E il triste destino di Goriot illustra per contrasto le riflessioni di Rastignac. Ecco tutto quel che è necessario perché una situazione in origine puramente poliziesca si trasformi ai nostri occhi in una grande tragedia sociale. Considerazioni assai simili valgono per la necessità poetica del giudizio che Lear impazzito pronuncia sulle sue figlie durante la tempesta sulla landa; e simile è la funzione della scena dei comedianti e del successivo monologo su Ecuba nell'*Amleto*; e così via.

Ma questa azione immediata non esaurisce la funzione della fisionomia intellettuale nell'assunzione della situazione eccezionale a universalità poetica, a particolarità sensibile e tangibile. La fisionomia intellettuale ha anche un compito indiretto, che è quello di istituire e di rendere sensibile il rapporto con altri casi eccezionali esposti nell'opera. Solo così, dall'abbondanza di situazioni eccezionali offertaci dalle grandi opere classiche, può emergere l'immagine complessiva di un ordine dinamico, di un mondo regolato da leggi rese manifeste. Questa funzione indiretta della fisionomia intellettuale

appare nella letteratura classica nelle forme piú svariate e differenziate. Il contrasto può essere svolto tacitamente, senza che ci si rifletta sopra, come avviene nel contrasto tra l'altezza speculativa di Amleto e la condotta spontanea e istintiva di Laerte. Ma può anche essere espresso direttamente, come nelle riflessioni di Amleto dopo il suo primo incontro con Fortebraccio. Può consistere nella consapevole constatazione del parallelismo delle situazioni e delle conseguenze che ne derivano, come quando Rastignac si accorge, con sua grande sorpresa, che Vautrin e la Beauséant la pensano allo stesso modo sulla società e sull'atteggiamento che si può e si deve prendere di fronte ad essa. E può costituire un continuo accompagnamento in sordina, un'atmosfera che avvolge tutti gli avvenimenti, come accade nelle *Affinità elettive* di Goethe; e via dicendo.

L'elemento comune a tutte queste varie forme non è, una volta di piú, un elemento puramente formale. Identità, contrasto, e cosí via, non sono che modi di rispecchiare, in forma poetica assai generalizzata, i rapporti degli uomini tra di loro. Solo perché sono forme del rispecchiamento della realtà oggettiva, essi possono costituire altrettanti mezzi per dare rilievo poetico all'espressione del tipico; solo perciò la fisionomia intellettuale dei personaggi, intensificata col loro ausilio, può ripercuotersi sul personaggio e sulla situazione e rendere piú pregnante l'unità dell'individuale e del tipico, l'esaltazione dell'individualità a massima tipicità.

Il fondamento della grande poesia è il mondo uno e comune degli uomini « desti » di cui parla Eraclito; il mondo degli uomini che lottano nella società l'uno insieme all'altro, l'uno per l'altro o l'uno contro l'altro; e non vivono passivamente l'uno accanto all'altro, ognuno con le proprie impressioni. Senza una « desta » coscienza della realtà la fisionomia intellettuale non può essere rappresentata. Essa diventa cieca e priva di contorni, poiché si limita ad aggirarsi nel circolo chiuso della propria soggettività. Ma senza fisionomia intellettuale nessun personaggio artistico assurge a quell'altezza in cui può staccarsi, pur conservando la piena vivezza del-

l'individualità, dall'ottusa accidentalità della realtà quotidiana, ed elevarsi al « rango » della tipicità autentica.

## II.

Nei *Miserabili* Victor Hugo vuole render chiara ai lettori la situazione sociale e psicologica di Jean Valjean. Egli descrive con straordinaria intensità lirica un uomo che è caduto in mare da una nave. La nave continua il suo viaggio e svanisce lentamente all'orizzonte. L'uomo lotta in una solitudine di morte con le onde implacabili finché queste si chiudono sulla sua muta disperazione. Questa immagine riflette, secondo Victor Hugo, il destino che la società riserva all'uomo che ha compiuto un passo falso. L'implacabilità delle onde del mare è il simbolo dell'umanità della società del tempo.

Questa immagine vittorughiana dà l'esatta espressione lirica di un sentimento della vita generalmente diffuso in vaste masse della società capitalistica. I rapporti direttamente percepibili e sensibili che avevano collegato gli uomini in stadi sociali più antichi, vanno via via scomparendo. L'uomo si sente sempre più isolato, e a lui si contrappone una società che diviene sempre più inumana. All'uomo che si va sempre più isolando nella sua vita immediata in forza dello stesso sviluppo economico, l'umanità della società appare in forma di una seconda natura, ineluttabile e crudele. E Victor Hugo, in quanto esprime liricamente le sensazioni derivanti da tale situazione, esprime qualcosa di realmente esistente e di largamente diffuso, ciò che ne fa un grande poeta lirico.

Ma il fatto che questo aspetto della società capitalistica abbia una realtà oggettiva, non significa che la società capitalistica si identifichi oggettivamente con questo suo aspetto. L'umanità della società non è una seconda natura che trascende gli uomini, bensì il particolare aspetto in cui si manifestano i nuovi rapporti tra gli uomini che sono stati creati dal pieno sviluppo del capitalismo.

Marx descrive in modo incisivo la differenza che pas-

sa, sul terreno economico, tra il capitalismo in gestazione e il capitalismo che si regge ormai sulle proprie gambe. Contrapponendolo al periodo dell'accumulazione primitiva, egli dice del capitalismo già sviluppato:

La muta coercizione della situazione economica suggella il dominio del capitalista sull'operaio... Per il normale andamento delle cose l'operaio può restare abbandonato alle «leggi naturali della produzione»...

Ma il periodo dell'accumulazione primitiva non è soltanto la storia delle innominabili atrocità perpetrate sulla popolazione lavoratrice. Esso è al contempo il periodo in cui si infrangono i vincoli posti dal feudalesimo alla produzione e quindi allo sviluppo dell'umanità. È il periodo della grande lotta in cui l'umanità si emancipa dal giogo feudale e che ha inizio col Rinascimento per culminare nella Rivoluzione francese. Ed è anche il periodo classico della cultura borghese, della filosofia e della scienza, della letteratura e dell'arte della borghesia.

L'ingresso nella nuova fase dello sviluppo capitalistico, caratterizzata da Marx con le parole sopra riportate, crea nuove relazioni tra gli uomini, e quindi nuovi contenuti, nuove forme e nuovi problemi compositivi anche per la letteratura. Ma riconoscere storicamente il carattere necessario e progressivo dello sviluppo capitalistico non significa chiudere gli occhi davanti alle fatali conseguenze che ne derivano per l'arte e per la teoria artistica. L'ideologia borghese dell'epoca classica cede il posto alla volgare apologetica. Il centro di gravità delle lotte di classe si sposta dalla distruzione del feudalesimo alla lotta tra borghesia e proletariato. Il periodo intercorrente tra la Rivoluzione francese e la battaglia di giugno diventa quindi l'ultimo grande periodo della letteratura borghese.

L'ingresso nella fase apologetica dello sviluppo ideologico non significa naturalmente che tutti gli scrittori siano diventati apologeti, e meno che mai che siano diventati apologeti coscienti. Ciò non è vero nemmeno per tutti i cultori d'estetica, benché nel loro caso le tendenze apologetiche debbano — per la natura stessa delle cose —

manifestarsi in forma piú evidente che nella letteratura.

E tuttavia l'ingresso nella nuova fase non può non lasciar tracce in ogni poeta o pensatore. La liquidazione delle tradizioni del periodo eroico e rivoluzionario della borghesia si svolge spesso – oggettivamente – proprio in forma di una lotta contro l'apologetica dominante. Il realismo di Flaubert e di Zola fu una battaglia (condotta certo in modo diverso dall'uno e dall'altro) contro i vecchi ideali della borghesia mutatis in rettorica e in inganno. Tuttavia, dal punto di vista oggettivo, questa battaglia viene incontro, sia pur lentamente e contro gli espressi intenti di questi notevoli scrittori, alla corrente apologetica propria del generale sviluppo ideologico della borghesia. Qual è infatti il nocciolo di ogni apologetica? È la tendenza a restare alla superficie dei fenomeni, ignorando i problemi piú profondi, essenziali e decisivi. Riccardo ha parlato ancora apertamente e « cinicamente » dello sfruttamento degli operai da parte dei capitalisti. Gli economisti volgari si rifugiano nei piú superficiali pseudoproblemi della sfera della circolazione, onde bandire dal mondo della scienza economica il processo di produzione in quanto è processo di produzione del plusvalore. In modo analogo, la struttura classista della società scompare dalla sociologia, la lotta di classe dalla scienza storica e il metodo dialettico dalla filosofia.

Negli intenti soggettivi di Flaubert e di Zola, la scelta della realtà quotidiana come tema letterario esclusivo, o almeno predominante, ha lo scopo di smascherare l'ipocrisia borghese. Ma che cosa comporta questa tendenza a rappresentare la realtà quotidiana agli effetti della configurazione dei grandi contrasti sociali e della possibilità di elevarli a consapevolezza poetica? L'idea di prendere la realtà quotidiana come contenuto non costituisce una novità. Da Fielding fino a Balzac, molti grandi scrittori hanno cercato di conquistare alla letteratura la vita borghese di tutti i giorni. La novità del periodo postquarantottesco consiste in ciò, che la realtà quotidiana non è piú un semplice tema, ma implica l'obbligo, per lo scrittore, di attenersi a quegli aspetti e a quei fenomeni che possono verificarsi in essa.

Abbiamo già accennato al fatto che i grandi contrasti sociali sogliono smussarsi nella realtà quotidiana, e solo eccezionalmente appaiono in forma ricca e complessa, mai in forma pienamente sviluppata. Fare di ciò che è possibile nella realtà quotidiana la norma del realismo, implica dunque necessariamente una rinuncia a rappresentare i contrasti sociali nella loro forma pienamente sviluppata. Questo nuovo canone del realismo finisce per immeschinire la stessa realtà quotidiana, avendo per logica conseguenza che non si considerino come temi tipici e adatti quei rari casi della realtà quotidiana in cui emergono i grandi contrasti, bensì la forma più quotidiana che presenta la quotidianità stessa: la media.

Nell'ideale della media culminano dunque quelle tendenze che distolgono dalla configurazione dei grandi e seri problemi sociali. Poiché la media è appunto il morto risultato, il *caput mortuum* del processo evolutivo della società. La media trasforma la rappresentazione letteraria della vita in movimento in una descrizione di stati relativamente immobili. L'azione viene sempre più sostituita dall'accostamento di tali immagini statiche, e viene così a perdere ogni funzione reale nell'insieme dell'opera d'arte. Poiché la funzione che svolgeva in precedenza — estrarre dagli uomini e dalle situazioni le determinazioni sociali, oggettive e soggettive, in essi latenti — si è resa superflua in seguito a questo orientamento verso la media. Quelle poche categorie sociali che si possono discernere nella media quotidiana giacciono naturalmente alla superficie immediatamente percepibile, e sono quindi senz'altro rappresentabili coi mezzi della semplice descrizione degli eventi di tutti i giorni.

Bisogna dunque operare una netta distinzione tra la produzione improntata a questo canone della media quotidiana e quelle grandi opere in cui la vita quotidiana rappresenta solo il soggetto, e che utilizzano l'apparenza estetica della banalità quotidiana per configurare tipi umani significativi e situarli in un ampio orizzonte. Nella letteratura moderna possiamo chiaramente osservare questo contrasto nell'antitesi tra l'*Oblomov* di Gončarov e una qualunque storia di vita quotidiana dei fratelli

Goncourt. L'impressione suscitata dal romanzo di Gončarov è quella di un grigiore ancor piú tetro e ancor piú rigorosamente osservato che nelle storie dei Goncourt, e il principio dell'assenza di ogni azione vi è apparentemente attuato in modo ancor piú energico che non in quelle. Ma questa impressione è, in Gončarov, il risultato di una caratterizzazione interamente condotta sulla linea classica, basata cioè su una ricca molteplicità di rapporti dei personaggi tra loro e col fondamento sociale della loro esistenza. L'immobilità di Oblomov è tutto fuorché un tratto accidentale, superficiale, quotidiano. Oblomov è, senza dubbio, un carattere eccezionale e conseguente, delineato sulla scorta della tradizione classica, fondato sul predominio di un tratto determinato. Oblomov non fa altro che starsene a letto, eppure la sua storia è profondamente drammatica. È un tipo sociale, non già nel senso che sia attinto dalla superficiale media quotidiana, sibbene nel piú alto senso sociale ed estetico. Per questo, e per questo soltanto, il personaggio creato dal genio di Gončarov ha potuto assumere un così grande significato per la Russia, e non solo per essa.

Già Lessing additò l'errore di coloro che trovano che non c'è azione « se non là dove lo spasimante cade in ginocchio, la principessa sviene e gli eroi si accapigliano ». L'importanza che hanno le svolte di un'azione dipende dal modo in cui sono impostati i caratteri.

Così Gončarov, esasperando all'estremo i tratti tipici degli intellettuali russi del suo tempo, può creare in Oblomov un carattere che, proprio con la sua inerzia e la sua immobilità, riflette vividamente e impersona con grande profondità i lineamenti piú significativi e universali di un'epoca intera. Mentre le vicende, esteriormente piú varie e piú mosse, narrate per esempio in *Madame Gervaisais*, sono soltanto la giustapposizione di quadri multicolori, ma statici, in cui il tono è dato da vaghe generalità mistificate a potenze fatalistiche (l'ambiente romano); in cui la mutua azione delle forze sociali resta sempre invisibile e i personaggi agiscono uno accanto all'altro senza incontrarsi mai.

In tal modo Oblomov viene ad avere una fisionomia



intellettuale ben definita. Ogni suo detto, ogni sua discussione con altri uomini, rivela, a un grande livello di lucidità e in molteplice connessione con le forze complesse della realtà sociale, quel che vi è di tipico e di tragico negli intellettuali russi del tempo, e non solo negli intellettuali oppressi dal giogo zarista. Invece i cambiamenti di idee di Madame Gervaisais restano astratti quadri statici che non rendono la drammaticità oggettiva dei processi sociali; perciò l'eroina non può avere una fisionomia intellettuale sua propria.

Il nuovo realismo di Flaubert, di Zola e dei Goncourt si fa avanti sventolando la bandiera di un rinnovamento rivoluzionario della letteratura, di un'arte che sia effettivamente conforme alla realtà. Il nuovo indirizzo realistico si illude di fornire un'oggettività maggiore di quella della letteratura precedente. La lotta di Flaubert contro il soggettivismo in letteratura è universalmente nota, e le critiche mosse da Zola a Balzac e a Stendhal si risolvono nel dimostrare come questi scrittori, per colpa del loro soggettivismo e delle loro prevenzioni in favore dell'eccezionalità romantica, si siano allontanati da una rappresentazione oggettiva della realtà qual essa è. Zola conclude la critica a Stendhal con le parole: « La vita è più semplice ». Per « vita » si intende qui, senza che occorra precisarlo tanto la cosa è ovvia, la vita media di tutti i giorni, che è effettivamente più semplice del mondo di Stendhal o di Balzac.

Questa illusione di maggiore oggettività deriva logicamente dalla scelta di un tema quotidiano e dal modo in cui è svolto. La rappresentazione artistica della media quotidiana è possibile senza intervento della fantasia, senza inventare situazioni o caratteri particolari. La media è rappresentabile isolatamente. È data *a priori* e non occorre che descriverla, né tale descrizione deve scoprire in essa aspetti nuovi e sorprendenti. Non c'è bisogno di integrarla elaborando una complessa composizione, né di lumeggiarla mediante contrasti. Così può sorgere facilmente l'illusione che la media quotidiana sia un « elemento » oggettivo della realtà sociale, press'a poco come gli elementi nella chimica.

A questa pseudooggettività della teoria e della prassi della nuova letteratura borghese si riconnette strettamente la sua pseudoscientificità. Il naturalismo si allontana sempre più dalla viva azione reciproca dei grandi contrasti sociali sostituendola con vacue astrazioni sociologiche. E questa pseudoscientificità assume, pure in misura crescente, un carattere agnostico. La crisi degli ideali borghesi viene rappresentata da Flaubert sotto forma di crollo di tutte le umane aspirazioni, di bancarotta della conoscenza scientifica del mondo.

In Zola l'agnosticismo pseudoscientifico si trova già chiaramente formulato: la letteratura, egli dice, può esporre soltanto il « come » dei fatti, ma non il loro « perché ». E quando il più importante teorico del periodo di formazione del nuovo realismo, Taine, vuole individuare il reale fondamento della società e della storia, egli perviene a definire la razza come ultima base dell'esistenza, che non può essere ulteriormente scomposta dal pensiero.

Qui emergono già chiaramente le fondamentali tendenze mistiche di questo pseudooggettivismo. Le strutture rigidamente statiche della sociologia letteraria di Taine si dissolvono, a un'osservazione più accurata, in « stati d'animo », non diversamente da quanto accade delle situazioni sociali e umane — per esempio — nei Goncourt. Non è un caso che, per lo pseudooggettivismo di tale letteratura e teoria letteraria, la scienza fondamentale sia la psicologia. Taine vuole presentare l'ambiente come un fattore oggettivo che determina il pensiero e i sentimenti dell'uomo con la forza meccanica di una legge naturale. Ma quando si accinge a parlare degli « elementi » di questo ambiente, egli definisce per esempio l'essenza dello Stato affermando che è « il senso d'obbedienza che raduna una massa di uomini intorno all'autorità di un "capo" ». L'inconscia apologetica del capitalismo implicita nel metodo sociologico si trasforma qui in apologetica aperta e consapevole.

Le tendenze irrazionalistiche spesso ancora latenti e soffocate nei fondatori del realismo moderno, erompono poi, nel corso dello sviluppo della società borghese, sempre più chiare e consapevoli, senza perciò eliminare l'op-

posta corrente dello pseudooggettivismo (si pensi alla moda del montaggio nell'imperialismo del dopoguerra). Questo contrasto tra astratta pseudooggettività e soggettivismo irrazionalistico è interamente conforme al senso borghese della vita nel capitalismo dell'Ottocento e del Novecento. Soprattutto nel periodo della decadenza della borghesia, questo contrasto appare in varianti innumerevoli e suscita infinite discussioni sull'« essenza » dell'arte e infiniti manifesti e dottrine.

Come sempre in casi simili, questi contrasti non sono invenzioni di certi scrittori, bensì rispecchiamenti deformati, e socialmente condizionati, della realtà oggettiva. Anche qui i contrasti non sono passati dai libri alla realtà, ma dalla realtà ai libri. Donde la tenace vitalità di queste tradizioni nel periodo di disfacimento della borghesia e l'ostinata resistenza che oppongono ad ogni tentativo di sradicamento.

L'estremo soggettivismo della recente letteratura borghese è dunque solo apparentemente in contrasto con la predilezione per la mediocrità quotidiana. Anche i tentativi, sorti in apparente polemica contro il naturalismo, di rappresentare l'uomo « straordinario », eccentrico, o addirittura il « superuomo », restano imprigionati nel cerchio magico dello stile inaugurato dal movimento naturalista. L'individuo eccentrico, « isolato » dalla realtà quotidiana, e l'uomo medio, sono, sia nella vita che nella letteratura, opposti inseparabili l'uno dall'altro e completantisi a vicenda.

Un eroe eccentrico, poniamo di un romanzo di Huysmans, è altrettanto poco in lotta con l'ambiente sociale, con gli altri uomini, onde conseguire alte mete umane, quanto un qualunque uomo medio di un qualunque romanzo di vita quotidiana. La sua « protesta » contro la prosa della realtà capitalistica consiste solo in ciò, che egli esegue in modo meccanico il contrario di quel che fanno gli altri e trasforma i luoghi comuni che essi dicono in vuoti paradossi mediante variazioni puramente formali, quasi solo spostando l'ordine delle parole. I suoi rapporti umani tradotti in azioni sono altrettanto poveri quanto quelli dell'uomo medio, e perciò la sua « personalità »

può estrinsecarsi soltanto in vacue millanterie. Essa rimane astratta e priva di sviluppi al pari di quella dell'uomo medio, ed è priva non meno di quella di un'intensa fisionomia umana, che può appunto dispiegarsi e manifestarsi soltanto nella prassi, nei concreti rapporti umani. Questo povero fondamento umano non può quindi costituire a sua volta il fondamento su cui dovrebbe poggiare una descrizione della fisionomia intellettuale. Così come i paradossi formali non sono altro che luoghi comuni invertiti, così l'eccentrico non è che un filisteo mascherato, un uomo medio che, per sembrare originale, si mette sempre con la testa in giù e le gambe in su.

Entrambi i tipi – il superuomo e il filisteo – sono egualmente vuoti, egualmente distanti dai profondi conflitti sociali e da ogni reale contenuto della storia. Sono apparizioni scialbe, fantomatiche, meschine, unilaterali, in definitiva semplicemente inumane. Perché la loro esistenza assuma qualcosa di simile a un senso, questi tipi devono essere assoggettati al potere di una fatalità mistificata. Altrimenti, in un'opera letteraria il cui eroe dovrebbe essere il superuomo, non può accadere un bel nulla.

Il naturalismo e le correnti che gli si oppongono, conservandone i fondamenti, sono metodi compositivi essenzialmente eguali. Essi prendono egualmente le mosse dalla concezione solipsistica per cui l'uomo è disperatamente isolato in una società inumana.

La liricità dell'uomo vittorughiano che annega in mare è tipica per tutto il realismo moderno. Un individuo isolato (l'uomo come « sistema psichico » in sé conchiuso) sta di fronte a un mondo pseudooggettivo dotato di una fatalità feticistica. Questa contraddittoria polarità di fatalismo pseudooggettivo e di struttura solipsistica di tutti gli « elementi » umani del mondo si manifesta in tutta la letteratura del periodo imperialistico. Essa costituisce altresì, consapevolmente o meno, la base dei vari tipi di sociologia e di filosofia della civiltà. Le « razze » di Taine, le « classi » trasformate in statici « ceti » dalla sociologia volgare, i « cicli di civiltà » di Spengler, hanno la medesima struttura solipsistica dei personaggi, dicia-

mo, di D'Annunzio o di Maeterlinck. Come i personaggi di questi scrittori hanno ognuno una vita esclusiva, isolata, irripetibile, dove nessun ponte di comprensione può condurre dall'uno all'altro, così anche i « gruppi sociali » della sociologia volgare o i « cicli di civiltà » di Spengler vivono e capiscono sempre e unicamente se stessi, e nessun ponte li mette in contatto con la realtà oggettiva.

Così, nella composizione letteraria, si è andata operando una netta separazione tra l'individuo, che vive solo la propria vita, e le fatalistiche leggi universali. Il singolo si contrappone senza mediazione alcuna all'universale astratto. Il singolo viene considerato come un « caso » o un « esempio », e subordinato, in quanto tale, all'universale astratto per mezzo di qualche annotazione arbitraria e accidentale; l'universale appare a sua volta come « dato scientifico » astrattamente prosaico, oppure viene sottolineato proprio questo suo aspetto arbitrario, che si definisce « poetico ». È sintomatico che entrambi questi modi di vedere possano essere adottati, e a buon diritto, di fronte alle medesime opere. Si pensi alle pretese di Zola quanto ad oggettività scientifica e all'azione da lui in seguito esercitata sulla formazione di un romanticismo fantastico e misticheggiante.

Quali conseguenze può avere tutto ciò per la configurazione della fisionomia intellettuale? La risposta è chiara: i fondamenti su cui essa si basa vengono sempre più e sempre più conseguentemente sconvolti. Già Lafargue critica Zola perché i discorsi dei suoi personaggi sono banali e quotidiani in confronto ai sostanziosi e scintillanti dialoghi balzacchiani. E questa tendenza assume in seguito forme assai più gravi di quella zoliana. In fatto di banalità quotidiana nei dialoghi, Gerhard Hauptmann batte di gran lunga Zola, così come è battuto a sua volta più tardi dalla banalità dei fotomontaggi.

Tale mancanza di spirito e di contenuto propria della letteratura naturalistica è stata spesso criticata, e si è preteso che la letteratura offrisse personaggi di alto livello speculativo e capaci di dire cose intelligenti. Ma non si tratta semplicemente di mettere pensieri profondi in bocca agli eroi del romanzo, poiché i dialoghi più intel-

ligenti non possono supplire alla mancanza della fisionomia intellettuale. Già Diderot ha denunziato l'inermità di tali tentativi, facendo dire a uno dei personaggi dei *Ninoli indiscreti*: « Signori miei, invece di dare dello spirito al vostro personaggio ad ogni occasione, mettetelo piuttosto in una situazione che gliene dia ».

Ed è proprio questo che è reso impossibile dall'indirizzo fondamentale della letteratura moderna. I mezzi espressivi della letteratura si vanno sempre piú raffinando. Ma questo raffinamento tende soltanto ad esprimere il meglio possibile la pura singolarità, l'elemento istantaneo e fugace. La filosofia e l'estetica del tempo hanno spesso chiaramente enunciato il fatto che si tratta qui di una tendenza generale di tutto il periodo, e non di un'effimera moda letteraria. Nel libro scritto in occasione del centenario della morte di Kant, Simmel definì la differenza tra l'epoca di Kant e la sua (cioè l'epoca imperialistica) dicendo che in entrambi i casi l'individualismo era il problema centrale dell'epoca; ma l'individualismo kantiano era stato quello della libertà, mentre l'individualismo moderno era quello dell'unicità. Il raffinamento dei mezzi espressivi porta dunque, negli ultimi decenni, a fissare letterariamente l'unicità della singolarità. La fantasia artistica è protesa nello sforzo di cogliere tutti gli elementi momentanei, fugaci, dell'*hic et nunc*, per adoperare la terminologia di Hegel. Poiché, per la moderna concezione borghese, la realtà si identifica con questo *hic et nunc*. Tutto ciò che lo supera sembra vuota astrazione, sembra una falsificazione della realtà. L'orientamento esclusivo verso la mediocrità quotidiana che riscontravamo agli inizi del realismo moderno va da un lato viepiú raffinandosi tecnicamente, mentre dall'altro si irrigidisce in un'adesione senza riserve alla superficie della vita nella sua accidentalità empirica e assume l'elemento casuale a prototipo e modello cui non può esser cambiato nulla se non si vuole falsificare la realtà. Così il raffinamento della tecnica artistica porta alla sterilità, e contribuisce a chiamare in vita la « profondità » ciarlatanesca degli epigoni della letteratura borghese.

Si capisce che anche gli scrittori del passato hanno

preso le mosse da frammenti di vita da essi vissuti o osservati. Ma proprio disgiungendo questi avvenimenti dalle loro circostanze immediate e riplasmandoli secondo le proprie esigenze, essi riuscirono a rappresentare i sottili rapporti di dipendenza che collegano tra di loro i personaggi e che permettono loro di vivere fino in fondo la loro vita poetica. Questa trasformazione è particolarmente necessaria per quanto concerne i piú profondi caratteri sia personali che tipici, quindi innanzitutto la fisionomia intellettuale. Se Shakespeare avesse utilizzato senza modificarlo l'intreccio della novella di Giambattista Cinzio, o Stendhal il caso di cronaca nera capitato a Besançon, non avrebbero mai potuto conferire a Otello o a Julien Sorel quella lucida fisionomia intellettuale per cui sono diventati personaggi di valore universale.

L'influsso dell'atteggiamento verso la realtà proprio del realismo moderno e la stretta adesione al « modello » da esso determinata, ostacolano lo sviluppo del talento di certi scrittori contemporanei. Essi sono spinti ad attenersi agli elementi accidentali e casuali e a limitarsi talvolta alla loro descrizione.

Ma proprio questa singolarità fissata come istanza definitiva, questo *hic et nunc*, è, come giustamente avvertí Hegel, la massima astrazione.

Ed è chiaro che questa caccia all'attimo che fugge, questa falsa concretezza della letteratura occidentale del Novecento, doveva necessariamente trasformarsi in aperta astrattezza. Si pensi, per esempio, a Maeterlinck, in cui tutti i mezzi espressivi del naturalismo trapassano direttamente in uno stile completamente astratto. Nella piú recente letteratura questo trapasso si riscontra proprio in quello scrittore che si è piú francamente eletto a proprio stile la rappresentazione dell'estremo particolare, del piú puro *hic et nunc*: James Joyce. In Joyce, la rappresentazione degli uomini fa tutt'uno con la descrizione, estremamente minuta e precisa, di tutte le idee e i sentimenti piú effimeri, di tutte le piú fuggevoli associazioni che affiorano in essi nel contatto col mondo esterno. Ma proprio questa estrema individualizzazione sopprime ogni individualità.

Il caso di Joyce è certamente un caso estremo. Nella sua estrema esasperazione, esso illustra però l'aspetto ideologico-artistico della rappresentazione dei caratteri. Proprio l'estremo soggettivismo della moderna concezione del mondo, proprio il continuo affinamento della riproduzione letteraria della singolarità, proprio l'esclusiva concentrazione sul momento psicologico, portano al dissolvimento del carattere. Il moderno pensiero borghese dissolve la realtà oggettiva in un complesso di percezioni immediate. E così dissolve anche il carattere dell'uomo, facendo dell'io un semplice serbatoio di tali percezioni. Hofmannstahl ha espresso questo sentimento in modo esatto e poetico, quando ha chiamato in una poesia l'io umano, il carattere umano, « un battito d'ala di colomba ».

Già Ibsen aveva conferito a questo sentimento della vita un'espressione poeticamente valida. Egli fa riflettere Peer Gynt, giunto alle soglie della vecchiaia, sulla sua vita precedente, sulla sua personalità e le fasi che ha attraversato. Peer Gynt sta sbucciando una cipolla e paragona ogni involucro a una fase della sua vita, per arrivare infine alla sconsolata conclusione che la sua vita consiste tutta di involucri senza nocciolo, e che egli ha vissuto una serie di episodi senza avere un carattere.

In Ibsen, che in seguito al ritardato sviluppo capitalistico della Norvegia era ancora ideologicamente legato a certe tradizioni del periodo rivoluzionario della borghesia, il riconoscimento di questa dissoluzione del carattere si esprime in forma di disperazione. In Nietzsche una simile valutazione della rappresentazione letteraria del carattere è già ovvia. Egli spiega addirittura la creazione di caratteri in letteratura con una conoscenza superficiale e lacunosa dell'uomo; egli scorge nel carattere letterario una banale astrazione.

Strindberg, nelle sue affermazioni teoriche, va ancora oltre. Egli copre di scherno quella forma superficiale che, nel dramma borghese dozzinale, assicura la stabilità del carattere, cioè la ripetizione stereotipata di certe espressioni caratteristiche, l'eccessivo insistere su certi connotati esteriori. Questo aspetto della critica di Strindberg



non ha certo il pregio della novità (Balzac ha sempre schernito questo modo di caratterizzare), ma centra bene la tendenza, inestirpabile nella letteratura moderna, a creare un'« unità » del carattere puramente astratta, meccanica e schematica. Strindberg sottolinea invece il momento della molteplicità e del cambiamento. In tal modo egli dissolve il carattere, come farà Joyce più tardi, in un « complesso di percezioni » alla Mach. Il suo vero intento si rivela nel modo più chiaro nel fatto che, per lui, anche il modo con cui Molière rappresenta i tipi rientra nella categoria delle caratterizzazioni false ed astratte. E Hofmannstahl fa dire addirittura a Balzac, in un dialogo immaginario, che egli non crede all'esistenza dei caratteri. Il Balzac immaginato da Hofmannstahl afferma: « I miei personaggi non sono altro che cartine di tornasole che virano al rosso o al blu; ciò che è vivo, grande, reale, sono gli acidi: le potenze, i destini ».

È sintomatico che questa teoria del completo dissolvimento dei caratteri non manchi di essere integrata dal polo opposto: l'unità del carattere concepita in modo puramente astratto. Nello stesso dialogo Hofmannstahl fa dire al suo immaginario Balzac « che i caratteri non sono, nel dramma, altro che necessità contrappuntistiche ». La vivente unità dei caratteri letterari si risolve dunque, da una parte, in un disordinato intrico di elementi puntuali, e, dall'altra, in un'astratta unità senza intimo svolgimento. Ritroviamo qui i noti motivi della gnoseologia idealistica.

Si tratta di una questione di indirizzi e di principi, non di maggiori o minori qualità letterarie. La ricchezza e la profondità del carattere dipendono dalla ricchezza e dalla profondità della concezione del processo sociale. L'uomo in realtà non è, come afferma l'apparenza lirica della superficie della società capitalistica, un essere isolato, bensì un essere sociale, la cui vita è collegata con migliaia di fili agli altri uomini e all'insieme del processo sociale. L'indirizzo generale della moderna arte borghese allontana l'artista, anche se è ricco di doti, dai problemi essenziali della nostra epoca, che è un'epoca di grandi sconvolgimenti sociali. Nella letteratura si rafforza l'attitudine ad esprimere tutto ciò che è irrilevan-

te, i piú fuggevoli aspetti della mera individualità, mentre al tempo stesso i grandi problemi sociali vengono abbassati al livello della banalità.

Si prenda uno scrittore moderno dell'importanza di Dos Passos. Egli si accinge, per esempio, a descrivere una discussione intorno al capitalismo e al socialismo. Il locale in cui si svolge la discussione è dipinto al vero, in modo eccellente. Vediamo il fumoso ristorante italiano con le macchie di salsa di pomodoro sulla tovaglia, coi resti multicolori di un gelato fuso abbandonati in un piatto. Anche il modo di parlare degli interlocutori è bene indovinato. Ma quel che dicono è estremamente banale: sono i soliti argomenti pro e contro che si possono udire in ogni dialogo tra filistei in qualsiasi luogo e in qualsiasi tempo.

La constatazione di questo completo fallimento degli scrittori moderni nel compito di delineare la fisionomia intellettuale, non significa che si neghi la loro bravura, l'alto livello della loro tecnica letteraria. Ma bisogna chiedersi: quali sono le origini, e quali gli intenti di questa tecnica? E che cosa si può esprimere con essa?

L'oggetto centrale che tale letteratura vuole rappresentare, e per cui ha elaborato questa tecnica fino al massimo virtuosismo, è l'uomo impenetrabile e inconoscibile. Il tentativo di rendere nel modo piú adeguato possibile questo oggetto centrale altera tutti i mezzi espressivi usati nei periodi precedenti. L'invenzione delle situazioni, la descrizione, la caratterizzazione, il dialogo, assumono una funzione completamente nuova: quella di far sentire, dietro l'illusione, ritenuta superficiale, per cui uomini e cose ci sembrano noti, la loro arcana inconoscibilità. Tutto è avvolto in una nebbia presaga di rovine.

... alle diese Dinge  
sind anders, und die Worte, die wir brauchen,  
sind wieder anders<sup>1</sup>,

afferma un personaggio di Hofmannstahl.

Perciò il compito principale del dialogo è quello di

<sup>1</sup> [« ... tutte queste cose | sono diverse, e le parole usate | sono diverse ancora » (N. d. T.)].

mostrare come gli uomini parlino tra loro senza mai comprendersi, cioè di rappresentare la loro solitudine, la loro incapacità di entrare in contatto. Il dialogo non è piú, come una volta, un'espressione della lotta, dell'urto degli uomini tra loro, ma di un furtivo scivolare l'uno accanto all'altro. La stilizzazione del linguaggio si orienta in questo senso. Non si cerca piú, come accadeva nel periodo precedente, di trasformare il linguaggio quotidiano, onde conferire il massimo rilievo ai pensieri e ai sentimenti essenziali impliciti in ogni umana aspirazione e additare il punto cruciale del rapporto tra la piú profonda personalità dell'uomo e i grandi problemi sociali. Si insiste, invece, proprio sugli aspetti momentanei e quotidiani del linguaggio, mantenendo, anzi accentuando i suoi elementi esteriori e casuali, rendendolo ancor piú quotidiano, ancor piú momentaneo, ancor piú accidentale. Non bisogna piú badare alle parole, al contenuto oggettivo dei dialoghi, ma a quello che vi si cela dietro: l'anima solitaria e il suo vano sforzo di uscire da questa solitudine.

Tra i drammaturghi moderni, Strindberg è forse colui che ha elevato questo dialogo alla massima virtuosità. Egli è maestro nel deviare l'attenzione dell'ascoltatore dal contenuto verso l'ascosa impressione di solitudine. In una scena della *Signorina Giulia*, per esempio, la contessina sedotta vuole convincere, senza riuscirci, la cuoca di suo padre (che è l'ex amante del seduttore, il lacchè) a fuggire con lei. Strindberg assolve il suo compito in modo magistrale. Egli esprime la speranza, la tensione e la sconfitta, solo e unicamente attraverso il ritmo del discorso della protagonista; la cuoca non fa nessuna obiezione, ma il suo silenzio si ripercuote nelle variazioni del ritmo del discorso ed esprime cosí pienamente gli intenti di Strindberg. Vi è dunque una consapevole tendenza a considerare secondario il significato materiale del dialogo, perché ciò che il poeta ritiene essenziale non è, in linea di principio, esprimibile in parole. Verlaine dà un'espressione incisiva a tale indirizzo quando, nell'*Art poétique*, consiglia al poeta di non scegliere mai le parole « sans quelque méprise ». Il concetto fondamentale

qui accennato è quello che occorre stilizzare il discorso in modo che suggerisca una vaga rappresentazione spoglia di qualsiasi contenuto universale.

Nonostante i continui contrattacchi sferrati dall'« arte astratta », questa linea evolutiva non cambia. Poiché l'universalità astratta è sempre integrata da elementi grossolanamente empirici, quotidiani e casuali. Si ha dunque piena ragione di affermare, a proposito delle diverse correnti letterarie della borghesia odierna, che tutti i loro vari mezzi espressivi – che possono talvolta esser maneggiati con notevole abilità tecnica – servono soltanto a rappresentare i fenomeni superficiali della vita quotidiana nella società capitalistica, rendendoli ancora più quotidiani, casuali e arbitrari di quel che non siano in realtà.

Questo esclusivo orientamento verso il particolare trova naturalmente chiara espressione anche nelle riflessioni sull'attività letteraria. Citiamo come particolarmente rivelatrice la dichiarazione programmatica del già citato *Art poétique* di Verlaine:

Car nous voulons la nuance encore,  
Pas la couleur, rien que la nuance!

Contrapporre antitetivamente la sfumatura al colore; bandire il colore, cioè le determinazioni della realtà che vanno oltre la puntualità dell'istante; ricondurre l'arte poetica a un groviglio di sfumature, sono propositi che contraddistinguono assai bene la letteratura moderna. Ciò che ne consegue è una vibrazione ininterrotta, un irrequieto oscillio che non conosce sosta, ma che non contiene alcun movimento reale e che rappresenta in realtà una quiete, una situazione statica.

Questa antitesi segna il punto in cui il culto esclusivo dell'impressione vissuta sopprime proprio la possibilità di rivivere ciò che è rappresentato nell'opera letteraria. L'eccessiva adesione alla superficie della vita, l'equivalenza posta tra questa superficie immediatamente percepita e la realtà stessa, sottraggono alla letteratura proprio le condizioni indispensabili perché il suo contenuto possa essere rivissuto.

Quando, nella vita, sentiamo parlare una persona, la

prima impressione è quella che riceviamo dal contenuto espresso dalle sue parole. Questo contenuto è strettamente associato, per l'ascoltatore, a precedenti esperienze avute con la stessa persona, ed è in accordo o in disaccordo con esse. Si aggiunga che, nella vita, l'ascoltatore è ben di rado un puro ascoltatore passivo; l'atto di ascoltare costituisce di solito soltanto una parte dei mutui influssi che gli uomini esercitano l'uno sull'altro. Ci sono quindi molte cose che possono agire direttamente sull'ascoltatore: la cadenza, la mimica, l'espressione del volto possono darci la misura dell'autenticità, della reale sincerità delle parole pronunciate.

La letteratura « moderna » si basa quasi esclusivamente su impressioni di questo genere. Ma dimentica che anche la più esatta descrizione letteraria di tali indizi rivelatori (della sincerità, per esempio) ci offre soltanto il risultato di un processo a noi ignoto, e non il processo stesso. Nella vita, quando noi ci troviamo immersi nel processo, questi indizi possono agire su di noi in modo diretto e convincente. Ma nella letteratura, quando sono puri e semplici risultati di un processo a noi ignoto, essi non potranno mai sostituire la descrizione del processo stesso. La « vecchia » letteratura ha sempre abbandonato la superficie della realtà quotidiana per poi alla fine farci rivivere e comprendere i veri risultati del processo; la nuova letteratura ci dà una serie di tali risultati apparentemente vissuti, e in realtà morti, inerti e insuscettibili di diventare oggetto di partecipazione.

A queste tendenze si conformano naturalmente, nella letteratura « moderna », la situazione e l'intreccio. Le grandi situazioni della « vecchia » poesia servivano sempre a illuminare uno stato di cose fino allora confuso, opaco, poco chiaro. Secondo Aristotele, la funzione delle cosiddette agnizioni è quella di far luce su di una situazione rimasta oscura fino a quel momento. E la grande poesia del passato si imposta sempre su punti cruciali che rischiarano il passato e l'avvenire, dove il compito principale è, come abbiamo visto, quello di mostrare come il significato degli eventi trascenda le persone che li vivono.

La letteratura « moderna » non è in grado di provocare siffatti momenti drammatici in cui la quantità passa in qualità. Essa non costruisce le proprie composizioni secondo la dinamica dei contrasti della realtà oggettiva, perché nel mondo quotidiano i contrasti non si esplicano mai fino in fondo, e situazioni false, o addirittura « insostenibili », possono sostenersi estremamente a lungo. Questo metodo compositivo non è contraddetto, ma bensì rafforzato dalla predilezione per la descrizione di violente catastrofi ed esplosioni. Poiché tali catastrofi ed esplosioni hanno sempre un carattere irrazionale, e quando sono cessate, la vita riprende il suo corso abituale.

Negli scrittori del passato esplosioni siffatte erano tutt'al più episodi, ma non mai surrogati dello sviluppo drammatico dell'azione. Le cui grandi svolte si verificavano nei punti d'incrocio delle azioni – ostili o amichevoli – degli uomini. Ma in opere in cui un uomo non ha niente in comune con l'altro, questi punti cruciali dell'azione sono superflui e impossibili. Il collegamento di questa superficie immediata della vita coi grandi processi sociali può essere istituito solo in forma astratta. L'insinuarsi di simboli e allegorie nella letteratura naturalistica non è dunque un caso, bensì una profonda necessità stilistica che scaturisce dalla realtà sociale. Già Zola può associare il destino di Nanà a quello del secondo Impero solo mediante il contrasto rozzamente simbolico per cui Nanà, malata e abbandonata da tutti, si spegne nella sua stanza, mentre nelle vie la folla esaltata e ubriaca grida: « A Berlino! »

I contrasti simbolici, la contrapposizione di una serie di « quadri » singoli, sostituiscono sempre più il vecchio metodo di svolgimento della composizione. Lo schema della composizione si risolve sempre più nella descrizione di un solitario brancolare nel buio. L'impossibilità di rischiarare anche una situazione relativamente semplice, perché è cessata tra gli uomini, divenuti completamente soli, ogni possibilità di intendersi, perché ognuno è solipsisticamente imprigionato nel suo proprio mondo, costituisce lo schema dell'azione nei drammi più tipici

di Gerhard Hauptmann, *Il cocchiere Henschel* o *Rose Bernd*. Questo schema è esattamente agli antipodi della vecchia azione. In questa si passava dall'oscurità alla chiarezza, mentre in quella i veli si addensano: qualcosa di apparentemente chiaro si rivela impenetrabilmente oscuro, la chiarezza apparente viene smascherata come superficiale, e la fissazione irrazionalistica dell'esistenza di un oscuro, incomprensibile destino viene esaltata come profondità umana. Il romanzo di Wassermann su Kaspar Hauser è forse l'esempio più crasso di un siffatto metodo compositivo per cui si sprofonda in tenebre sempre più dense; ma questa tendenza appare in forma altrettanto spiccata negli ultimi romanzi di Hamsun.

Questa concezione del mondo ha rivestito una paradossale formulazione filosofica in certe filosofie moderne, per esempio nell'« impotenza dello spirito » di Scheler o nella lotta dell'« anima » contro lo spirito in Klages. In letteratura, essa comporta in ogni caso la conseguenza che l'inettitudine alla lucidità espressiva, l'adozione di un'espressione inarticolata, non sono qui soltanto un mezzo per copiare la superficie della vita quotidiana, ma assumono inoltre la funzione di esprimere poeticamente questa « profondità » dell'ignoranza delle cause e degli effetti dell'umano agire, del rassegnato arrestarsi davanti all'« eterna » solitudine dell'uomo.

In pieno accordo con le correnti apertamente irrazionalistiche che emergono sempre più insolenti nel corso dello sviluppo dell'imperialismo, tutti questi indirizzi agiscono nel senso di una riduzione dell'importanza dell'intelletto, nel senso di cancellare e deformare la fisionomia intellettuale dei personaggi artistici. A mano a mano che la realtà oggettiva viene trasformata in un « complesso di sensazioni », in un caos di impressioni immediate; via via che si distruggono le basi ideologiche ed estetiche della rappresentazione dei caratteri, anche il principio della chiara delineazione della fisionomia intellettuale deve scomparire dalla letteratura. È un processo fatale, inarrestabile.

## III.

In nessun periodo della storia universale la concezione del mondo ha esercitato una funzione pratica così decisiva come nell'Unione Sovietica oggi. Intorno a noi, in noi e attraverso di noi si compie la più grande trasformazione del mondo sociale, e si compie con piena consapevolezza. L'importanza che assume, in questa trasformazione del mondo, la possibilità di fare previsioni esatte non ha bisogno di essere specificata. Le geniali previsioni di Marx concernenti la dittatura del proletariato, gli studi del socialismo ecc., sono divenute – grazie alla prassi rivoluzionaria del proletariato e allo sviluppo del marxismo ad opera di Lenin e di Stalin – l'appannaggio spirituale di milioni di uomini. È naturale che, nella letteratura dell'epoca socialista, in una letteratura che riflette la formazione di un *nuovo tipo umano*, la funzione della concezione del mondo debba essere straordinariamente grande. Non soltanto la concezione del mondo propria degli *scrittori*, ma anche quella dei *personaggi* che figurano nelle loro opere.

Poiché uno dei problemi centrali della nostra letteratura è quello di rappresentare in modo adeguato *la figura del bolscevico*. Ogni bolscevico deve essere un condottiero delle masse nelle situazioni più diverse, nelle più diverse condizioni di lavoro e di lotta. A questo scopo è necessario innanzitutto impossessarsi della teoria rivoluzionaria del comunismo. Ma siccome ogni situazione è diversa dall'altra e le circostanze concrete, gli uomini ecc. sono sempre diversi, ogni bolscevico, in ogni situazione, deve applicare le dottrine del marxismo-leninismo in modo *particolare*. Così la personalità del bolscevico, e in non ultima istanza la sua personalità *intellettuale*, diventa un fattore decisivo per la direzione bolscevica delle masse. Nella sua caratterizzazione di Lenin il compagno Stalin parla diffusamente del suo « stile di lavoro »; ma come si potrebbe immaginare lo stile di lavoro di Lenin separato dal suo stile di pensiero, dal suo *personale* stile di pensiero? Si pensi agli scritti teorici di Marx,



Engels, Lenin e Stalin. Essi costituiscono una dottrina unitaria che si sviluppa in modo unitario. Ma entro l'unità di questa dottrina, quali diverse personalità! Quali fisionomie precise e ben delineate, *proprio in quanto pensatori*, di grandi uomini di importanza storica universale! Ora questo vale, a un livello corrispondentemente inferiore, anche per tutti i veri bolscevichi. Nel tentativo di far proprio lo stile di lavoro di Lenin e di Stalin, ogni autentico bolscevico rivela anche tratti suoi propri, e non solo puramente psicologici, ma anche *intellettuali*; li rivela nel modo peculiare in cui tira le somme delle sue esperienze nel lavoro politico, in cui deduce conseguenze concrete dai principi generali del marxismo, e così via.

Alcune osservazioni si rendono qui indispensabili onde eliminare un equivoco tipicamente borghese. Lo « stile » personale con cui il marxismo è trattato dal singolo bolscevico *non* implica, se il bolscevico è veramente tale, una deviazione dal marxismo. Secondo un preconceito borghese largamente diffuso, il buono, il giusto, il positivo insomma, sarebbe monotono, noioso, non suscettibile di variazioni personali. Solo gli errori, le deviazioni dalla norma, sarebbero molteplici, differenziati, personali. Questo preconceito è assai profondamente radicato nella coscienza borghese. Esso dipende dal fatto che, nella società capitalistica, una persona che pensa in maniera autonoma deve necessariamente entrare in urto con questa società e i suoi dogmi ufficiali. E a tale concezione corrispondono le contraddizioni della letteratura borghese nel tentativo di creare eroi positivi e il predominio della tendenza a individualizzare i personaggi letterari per mezzo delle loro qualità negative.

Il rapporto tra individuo e società si è radicalmente e qualitativamente trasformato con la vittoria della classe operaia. All'inizio della storia umana, prima che sorgesse la società classista, i poemi omerici potevano individualizzare gli eroi sotto il loro aspetto positivo. Per esempio, Achille ed Ettore sono entrambi eroi irreprensibili, eppure il loro eroismo è estremamente diverso a seconda della loro diversa personalità.

Simile è il compito che si pone ai nostri scrittori: essi

devono apprendere a individualizzare l'uomo nuovo per mezzo delle sue qualità positive.

Questo compito si riconnette strettamente alla questione della fisionomia intellettuale dei personaggi artistici. La giusta dottrina marxista-leninista permette ad ogni individuo, proprio perché è giusta, di esplicare le proprie capacità personali nel processo di assimilazione e di applicazione della teoria rivoluzionaria generale. Nella vita reale si incontrano moltissimi bolscevichi, con o senza libretto di partito, in cui possiamo osservare una fisionomia intellettuale ricca e significativa. Solo i residui dei vecchi preconcetti impediscono a una parte della nostra letteratura di dare espressione artistica a tanta ricchezza di vita.

Si pensi al movimento stakhanovista. Che varietà di vive e precise fisionomie, e in particolare di fisionomie intellettuali! Non si potrà mai raffigurare in modo adeguato questo importante tipo umano proprio della nostra realtà socialista, se non si saprà individualizzare anche il suo elemento spirituale, sottolineandone i profondi legami con tutta la personalità. I movimenti di massa significano che milioni di lavoratori evolvono dalla spontaneità alla consapevolezza. E la letteratura non ha fatto nulla per rappresentare gli uomini nuovi, quando riproduce, anche molto fedelmente, il risultato ultimo cui perviene la consapevolezza, o anche quando contrappone direttamente questo risultato all'iniziale mancanza di consapevolezza. Se l'uomo nuovo non viene rappresentato nel suo processo formativo, non può essere rappresentato in modo adeguato.

La rappresentazione della lotta per il superamento dei residui del capitalismo nell'economia e nella coscienza degli uomini, schiude alla letteratura un compito immenso proprio nella rappresentazione della fisionomia intellettuale. La letteratura deve indicare anzitutto come tali residui vengono effettivamente superati. Né, d'altra parte, essa deve chiudere gli occhi davanti al fatto che i residui borghesi, ancora vivi nel pensiero di alcuni uomini o gruppi, condannano costoro al fallimento, alla morte politica. Stalin ha parlato di quelle persone che,

ad una brusca svolta del processo di sviluppo, devono cadere dalla vettura. E spesso ha mostrato concretamente come il progresso del socialismo costringa il nemico di classe, sempre piú in ritirata, ad escogitare nuove e piú raffinate forme di lotta. Quanto piú complessi, nascosti e raffinati diventano questi metodi di lotta, e tanto piú importante si fa il compito di precisare nelle opere letterarie anche la fisionomia intellettuale del nemico di classe.

I compiti che si pongono alla nostra letteratura sono enormi. Sono compiti per lo piú interamente nuovi. Che la nostra letteratura abbia già fatto molto in questo senso, è fuori di questione. Ci si può chiedere tuttavia se essa abbia già assolto il suo compito centrale. Tale questione viene posta sovente in modo astratto, e quindi sbagliato. L'uomo nuovo non nasce già bell'e fatto, come antipodo del vecchio, con cui non avrebbe quindi niente in comune. La sua esistenza è invece inseparabile dalla lotta contro i residui del capitalismo. Solo in questa lotta si formano e si sviluppano quelle qualità umane che concretamente caratterizzano l'uomo nuovo.

Dove sono gli ostacoli che si oppongono a che la nostra letteratura dia una completa raffigurazione dell'uomo nuovo? Anzitutto, senza dubbio, nei residui della coscienza borghese. La nostra letteratura non si è sviluppata senza subire l'influsso della cultura e dell'arte borghese. Il dannoso influsso delle varie correnti proprie di quest'epoca di decadenza è palesemente riscontrabile, in fasi e in forme diverse, nella nostra teoria e prassi letteraria.

Vogliamo menzionare solo alcuni momenti principali delle nostre teorie passate e ancor oggi parzialmente operanti. Ecco per esempio la teoria e la prassi della cosiddetta *agitka*, reazione all'iperindividualismo borghese e alle tendenze borghesi dell'arte per l'arte. Ma questa reazione avviene anch'essa su un terreno ideologico borghese, è una reazione soltanto apparente. L'astratta « comunità » contrapposta all'individualismo borghese, il tentativo di superare la separazione borghese tra arte e vita mediante un'attività pratica immediata, rimangono pure

astrazioni e non portano a superare i limiti dello spirito borghese.

Si può dire lo stesso dell'astrattezza borghese della concezione della società propria della sociologia volgare, strettamente connessa, dal punto di vista gnoseologico, al soggettivismo e al relativismo del pensiero borghese contemporaneo.

E simile è il caso della teoria, un tempo assai diffusa, dell'« uomo vivente ». Anche qui l'individualità umana viene definita in modo puramente psicologico, strettamente soggettivo, e resta intatta quell'astratta contrapposizione tra personalità e società che è caratteristica della cultura borghese.

E nella nostra prassi letteraria c'è molto, purtroppo, che corrisponde a queste teorie. Alcuni nostri libri sono popolati, anziché da uomini, da una galleria di schemi senza vita. E d'altra parte, onde superare in apparenza tale schematismo, appare, vivacemente dipinta, una vita privata « umana », che deve però restare imprigionata negli orizzonti borghesi perché non è in relazione organica coi grandi problemi della costruzione socialista e con le questioni ideologiche che concernono la formazione dell'uomo nuovo.

Tutto ciò non si riferisce, naturalmente, ai più notevoli rappresentanti del realismo socialista. Ciò nonostante, la nostra letteratura resta spesso *al di sotto* della nostra realtà. La nostra realtà è più eroica, più consapevole, più chiara, più differenziata, più ricca, più umana, più personale di molte opere della nostra letteratura.

Parecchi nostri scrittori sono bensì realisti, ma rimangono al di sotto della realtà. Ora, se essi non colgono tutta la grandezza e la ricchezza della realtà che descrivono, ciò non dipende dal realismo stesso, bensì dal *tipo di realismo* di cui si servono. E proprio questo tipo di realismo è assai più profondamente impregnato delle tradizioni del realismo della decadenza borghese di quel che noi non ci rendiamo conto.

Abbiamo già esaminato per esteso come il grande realismo si sia andato decomponendo nel corso dell'Ottocento. Il nuovo realismo non fu una moda letteraria,

sibbene il necessario adattamento della letteratura all'abbassamento del livello culturale della vita borghese, alla mancanza di volontà e all'incapacità della borghesia di guardare in faccia la propria realtà. Perciò, ad onta di ogni eccellenza nella tecnica, il *tipo di realismo* doveva necessariamente abbassarsi, e la *cultura del realismo*, la cultura letteraria in generale, decadere<sup>1</sup>.

Anche da noi la sopravvivenza delle tradizioni letterarie del periodo della decadenza borghese è qualcosa di più di una pura moda letteraria: rientra nell'insieme di quei residui borghesi nella coscienza degli uomini la cui esistenza è inevitabile nel periodo di trapasso. Ma il loro superamento è un compito complesso e difficile. Esso non può essere dato né dalle etichette della sociologia volgare, né da una critica formalistica. Qui la fraseologia della sociologia volgare giova a ben poco, tanto più che essa usa sprofondarsi in reverenti inchini di fronte all'eccellenza formale della nuovissima arte occidentale. Bisogna invece, sempre di nuovo, scoprire e spiegare storicamente la vera cultura del realismo; bisogna dimostrare come questa cultura si sia oggi trasformata nel suo esatto opposto, cioè in quel cosiddetto « virtuosismo » che fa tanta impressione ad alcuni dei nostri scrittori.

Di contro alla superficialità di tale virtuosismo, occorre perciò parlare della vera cultura del realismo, come si manifesta nella composizione, nella caratterizzazione, e così via; di una cultura fondata su una concreta sensibilità per la grandezza della vita e per la grandezza dell'uomo. Questa cultura è quella dei classici del realismo.

Per diversi che siano i nostri fini dai loro e per diversi che *debbano* quindi essere i nostri mezzi espressivi dai loro, è tuttavia da loro, e *solo* da loro, che possiamo apprendere qualcosa in merito a questa cultura. Poiché il nuovo realismo è sorto appunto sul terreno della distru-

<sup>1</sup> [In questo paragrafo, l'autore adopera il termine « cultura » in un significato particolare, che si avvicina a « educazione », « costume », ma comprende anche l'educazione propriamente letteraria, l'attitudine a intendere la realtà e a riprodurla artisticamente (N. d. T.).]

zione della grandezza umana ad opera del capitalismo avanzato, ha riprodotto letterariamente questo processo di distruzione, e ha elaborato i mezzi espressivi adeguati per la sua riproduzione. Così facendo, esso ha necessariamente abbassato il livello della cultura letteraria.

L'attaccamento alla mediocrità deriva dall'incredulità, storicamente necessaria in questo periodo, nell'eccezionale come reale aspetto dell'umana grandezza. La società capitalistica soffoca e immiserisce le capacità degli uomini. Perciò un uomo riccamente sviluppato come Napoleone ha suscitato tanto entusiasmo nei grandi scrittori; « compendio del mondo », l'ha chiamato Goethe. Ma per raffigurare quest'uomo riccamente sviluppato occorre la comprensione per l'*eccezionale come realtà sociale tipica*; occorre una cultura letteraria applicata alla composizione, all'invenzione delle situazioni e così via, per cui queste qualità eccezionali dell'uomo trovino un'espressione veritiera, personale o tipica. Se un Joyce mettesse Napoleone a sedere sul *water-closet* del piccolo borghese Bloom, sottolineerebbe proprio ciò che vi è di comune tra Napoleone e Bloom.

Dietro a questo gusto per l'immediata superficie della vita si cela talvolta la tendenza a smascherare la menzogna grandezza del cosiddetto eroismo d'oggi. Ma in realtà ciò che ne risulta è pur sempre la tirannia dell'ottusità quotidiana.

La tendenza a limitarsi alla fedele descrizione di un « pezzo di realtà » (il « coin de nature » di Zola) deriva, sempre per necessità storica, dall'incapacità di concepire la realtà come un mobile tutto. Ma quel « pezzo » non può non apparire — e tanto più, quanto più fedelmente è preso a modello — più accidentale, povero, rigido, lineare e semplice della realtà che gli corrisponde.

Questa povertà non si supera con nessun condimento soggettivo, con nessun « tempérament » alla Zola. Soltanto lo scrittore in cui la vita si riflette come un mobile tutto e non come un morto coacervo di frammenti, dipingerà un pezzo di vita in modo che vi si riscontri tutto l'essenziale del tema in mobile e varia unità. A tal fine gli può servire da modello soltanto la realtà nella sua vi-

vente unità, e non un qualsiasi « pezzo » di realtà, per quanto fedelmente riprodotto.

Ai nostri giorni Maksim Gor'kij è il grande modello dell'autentica cultura letteraria. Il movimento operaio rivoluzionario gli restituisce la fede nella futura grandezza dell'uomo e lo colma di lucido odio per la società capitalistica che l'uomo umilia e deforma. Questa fiducia e questo odio conferiscono alle sue composizioni l'audacia loro: la scoperta della tipicità nell'eccezione.

Prendiamo un esempio semplicissimo. La Nilovna, l'eroina del romanzo *La madre*, che è composto con sobrietà puritana, è esplicitamente descritta come un caso eccezionale. Gor'kij elimina gli impedimenti che potrebbero contrastare la sua evoluzione spirituale (suo marito muore relativamente presto) situando tale evoluzione nelle condizioni più favorevoli (il figlio è tutto dedito al movimento rivoluzionario). Queste condizioni favorevoli riscuotono la Nilovna dal suo stato di semincoscienza, dall'insensibilità prodotta dalle sofferenze, per spingerla su di un cammino che va dalla spontanea simpatia umana per singoli rivoluzionari a un sempre più chiaro atteggiamento di simpatia per il movimento fino a concludersi nella consapevolezza rivoluzionaria. Questo cammino è senza dubbio inconsueto per la vecchia moglie di un operaio, di origini contadine e analfabeta. E Gor'kij sottolinea proprio questa eccezionalità, mostrando come nella fabbrica e nei sobborghi gli alferi dell'idea rivoluzionaria siano i giovani, mentre i vecchi esitano ad aderire al socialismo, benché ne siano attirati. La Nilovna, dice Rybin, « è forse la prima donna che ha seguito il figlio su questo cammino ». Ma proprio questo carattere eccezionale — e questo è un tratto importantissimo della composizione gorkiana — rende il cammino della Nilovna così profondamente tipico dal punto di vista di tutta l'evoluzione rivoluzionaria della Russia. Il glorioso cammino seguito poi da milioni di operai e contadini, il tipico cammino rivoluzionario che porta all'emancipazione dei lavoratori, eccolo rappresentato da un destino profondamente individuale, ridondante di vitalità personale.

Questo alto livello di realismo si rivela dappertutto,

in tutta la struttura del romanzo. Il parallelismo e il concomitante contrasto tra l'evoluzione della Nilovna e quella di Rybin sono di una straordinaria, equilibrata finezza, come pure l'amicizia di suo figlio con Andrej, il loro comune influsso sulla Nilovna e la differenza tra le loro fisionomie intellettuali, differenza che si rivela in ogni questione nell'ambito del comune attaccamento per il movimento rivoluzionario dei lavoratori. I rivoluzionari di Gor'kij sono completamente assorbiti dal lavoro di partito, ma *proprio così* egli riesce a dare una ricca e precisa caratterizzazione delle loro personalità, della loro spontanea vita affettiva, fino alla fisionomia intellettuale. Il movimento operaio li spinge ad assumere verso tutti i problemi della vita, dai metodi di agitazione all'amore, una posizione personale, cioè strettamente collegata alla rivoluzione. E le loro personalità si differenziano l'una dall'altra proprio per la capacità di vivere e dominare in modo personale i grandi problemi sociali oggettivi.

Così Gor'kij è sempre fedele alla verità, nel senso più profondo della parola. Ma proprio per questo egli non accetta mai i limiti imposti dalla meschina verità superficiale della vita quotidiana. Egli crea situazioni in cui i motivi essenziali possano liberamente esprimersi; crea uomini la cui caratteristica personale e sociale è quella di aspirare in ogni situazione a realizzare questi motivi essenziali; fa che questi uomini si esprimano in modo tale da rivelare il meglio possibile questi motivi essenziali.

Perciò ogni figura umana descritta da Gor'kij culmina nella fisionomia intellettuale. Gor'kij è un grande artista così nel preparare un lento, inconscio processo di maturazione umana, come nel mettere chiaramente in rilievo i punti cruciali di tale processo. E con pieno diritto poetico egli solleva ognuno di questi punti al massimo livello di consapevolezza espressiva concretamente possibile. Quando la Nilovna, dopo l'arresto del figlio, va a vivere coi compagni di lui, parlando con loro della propria vita, arriva a questa conclusione:

Adesso posso dire qualcosa su di me e sugli uomini, perché ho cominciato a capire, perché sono in grado di far con-



fronti. Prima vivevo come capitava e non avevo termini di confronto. In fondo viviamo tutti nello stesso modo. Ma adesso vedo come vivono altre persone, mi ricordo di come ho vissuto io, e il confronto mi riempie di pena e di amarezza!

La situazione e il modo in cui è espressa raggiungono una profonda verità poetica. L'alto valore letterario di opere come *La madre* dipende strettamente dal fatto che esse hanno abbandonato, sia nel contenuto che nella forma, il terreno del sentimento borghese della vita. Solo uomini profondamente associati l'uno all'altro dalla loro attività sociale; solo uomini che non parlano più l'uno accanto all'altro, ma l'uno *all'*altro, possono trovare situazioni in cui possono essere pronunciate parole simili a quelle che Gor'kij mette in bocca alla sua eroina.

Questa cultura non può non essere assente nel più tardo realismo borghese, ed è finora assente anche in una parte dei nostri scrittori. Ma la cultura del vero realismo e la possibilità di rappresentare la fisionomia intellettuale sono inscindibilmente connesse. La tradizione che impone di attenersi al verosimile quotidiano impedisce per due rispetti, ad alcuni nostri scrittori, di rappresentare la fisionomia intellettuale. In primo luogo, i caratteri dei loro personaggi non sono impostati in modo che un'elevata espressione concettuale della situazione complessiva possa apparire in bocca loro come un'espressione veramente personale. In secondo luogo, le situazioni sono disposte in modo da rendere impossibili simili discussioni. La vita stessa presenta grandi svolte, punti cruciali, ma questi scrittori non sanno intensificare tali situazioni nella composizione letteraria; anzi, di regola, ne attenuano il vigore.

Un fenomeno tipico per una parte della nostra letteratura è quello per cui i colloqui decisivi si interrompono al momento decisivo, e gli scrittori o i loro personaggi constatano che ciò che avrebbe dovuto costituire la parte essenziale, il culmine del colloquio, sia sotto l'aspetto personale che sotto l'aspetto sociale e ideologico, resta inespresso; « non c'è tempo » di esprimerlo, come si suol

dire nella maggioranza dei casi. Ma così non si fa che continuare in modo larvato quella tradizione largamente diffusa nella recente letteratura occidentale, per cui le discussioni di principio sono, negli scontri tra gli uomini, altamente superflue; sono una prova di « intellettualismo ». Nell'opinione del moderno scrittore borghese questi colloqui « intelligenti » si tengono solo da parte di ingenui illuministi, nichilisti o letterati vecchio stampo. E gli eroi, gli scrittori e i lettori moderni non « hanno tempo » per colloqui siffatti. È naturalissimo che ciò avvenga nella letteratura borghese del capitalismo in declino. Là dove i punti nodali dell'evoluzione non vengono rappresentati, non può sorgere neppure l'esigenza di intensificarli attraverso la rappresentazione della presa di coscienza di essi da parte degli uomini. Ma da noi questi punti nodali hanno un'importanza decisiva.

Se da noi dunque accade che i personaggi letterari non « abbiano tempo » da dedicare a questi motivi essenziali, ciò denota puramente e semplicemente una mancanza di arte della composizione, e poco importa la motivazione addotta dall'autore in ogni singola situazione per spiegare come i personaggi, quella volta, non abbiano effettivamente avuto tempo. In una composizione improntata a una vera cultura letteraria — come in Gor'kij — i personaggi hanno sempre abbastanza tempo da dedicare a tutto ciò che è necessario alla loro caratterizzazione, a definire i problemi in tutta la loro ricchezza e complessità. Hanno tempo anche quando lo scrittore vuole insistere sul ritmo velocissimo in cui si susseguono gli avvenimenti.

Purtroppo questa tendenza a rifuggire dalle discussioni decisive che sollevano il problema e i personaggi a quell'altezza a cui veramente raggiungono il livello della nostra realtà, è un fenomeno che, ancora oggi, occorre più frequentemente di quanto sarebbe desiderabile. È una tendenza che appare in modo assai candido nel dramma di Pogodin *Gli aristocratici*, dramma che ha avuto un grande successo. Il dramma è notoriamente imperniato sulla lunghissima discussione tra il capo della Ghepeú e la ladra Sonja. Da questo colloquio Sonja esce

completamente trasformata. Questo è uno di quei tratti grandiosi che distinguono la nostra realtà sovietica. Ma quanto di ciò è *rappresentato* nel dramma? Si accenna che Sonja, prima di questo colloquio, era una ladra impenitente, mentre dopo di esso si è completamente trasformata. Ma del colloquio stesso Pogodin non ci dà nulla, accontentandosi di inserirne il risultato nel dramma. In un caso del genere, la realtà dev'essere per forza di cose piú varia e piú elevata della letteratura. Poiché, nella realtà, colloqui siffatti hanno effettivamente avuto luogo, hanno effettivamente esercitato un'azione sconvolgente sugli uomini, li hanno effettivamente trasformati in uomini nuovi. Nella realtà questo risultato non ci è dunque arrivato dal cielo, ma è stato conquistato in dura lotta da uomini di grande valore. Se il pubblico applaude entusiasticamente a questo dramma, ciò è comprensibilissimo. Ma applaude il vero eroe del canale del Mar Bianco e non il colpo di scena che è il *deus ex machina* del dramma.

Naturalmente, questi errori non sono sempre ingenuamente in primo piano come in questo caso, ma sono pur sempre diffusi. Prendiamo ad esempio un'opera degna di nota come *Gli spiantati* di Panferov. Il soggetto della seconda parte è il contrasto, estremamente interessante e tipico, tra due fasi della lotta per il comunismo nel villaggio. E Panferov ha bene delineato nei loro caratteri tipici entrambi i rappresentanti di queste fasi, Ognev e Šdarkin. Ma quando si giunge all'urto tra i due principî e al problema del superamento della comune astrattamente idealistica sorta dal comunismo di guerra, Panferov guida l'azione in modo da rendere impossibile una spiegazione definitiva tra Ognev e Šdarkin. Dapprima Ognev ascolta per caso alcune parole pronunciate da Šdarkin su di lui: « Questa gente ha fatto il proprio dovere al fronte. Là c'è bisogno di questo... come si dice...? Di questo entusiasmo... ma adesso ci vuole qualche cosa d'altro ». Ognev si dispera e la disperazione lo spinge al contegno quasi suicida che terrà nella difesa della diga contro il disgelo. Dopo che Ognev, per la mutilazione subita, ha ceduto a Šdarkin la direzione della comune, que-

sti sente egli stesso che sarebbe assolutamente necessaria una resa dei conti con gli errori del periodo di Ognev.

Se Stepan fosse stato bene, Kirill gli avrebbe detto in faccia quel che pensava di Brunskij. Ma Stepan era malato... e Kirill rispettava Stepan... e non trovava il coraggio di convocare i comunardi per dir loro chiaramente che non avevano fatto quel che avrebbero dovuto...

Panferov si accorge di aver rinunciato a una possibilità importante e feconda. Si capisce che nulla esclude che le cose nella realtà vadano proprio così e rendano impossibile la necessaria spiegazione. Ma un caso reale di questo genere non è adatto agli scopi della grande letteratura e dev'essere conformemente modificato, così come Shakespeare ha modificato le cronache e le novelle italiane da cui attingeva e Balzac e Stendhal hanno modificato i casi della vita reale cui si ispiravano, allo scopo di poter rappresentare, proprio mediante tali modificazioni, la realtà nella sua forma suprema.

L'incidente e la malattia di Ognev rientrano dunque in modo tipico nella categoria dei casi letterariamente irrisolti, dei « falsi » casi: poiché tale motivazione è comunque in contrasto con la linea direttiva dello svolgimento dell'azione. La letteratura non può naturalmente fare a meno di rappresentare elementi casuali. Ma il caso è, in letteratura, qualcosa di ben diverso che nella vita quotidiana. Nella realtà operano milioni e milioni di casi, e dal loro insieme risulta e si cristallizza la necessità. Nella letteratura questa infinità estensiva dev'essere concretamente rappresentata rendendo tangibile, in pochi casi concreti, il rapporto dialettico tra casualità e necessità. In letteratura sono ammissibili solo quei casi che accentuano e sottolineano in modo complesso e « astuto » proprio i tratti essenziali dell'azione, del problema, dei caratteri. E quando esercitano questa funzione, possono essere improntati all'accidentalità piú grezza. Si pensi, per esempio, al fazzoletto dell'*Otello*: dove è proprio la banalità dei casi, la grossolanità degli intrighi di Jago, che serve a mettere in chiara luce gli aspetti piú nobili del carattere di Otello e di Desdemona, la lo-

ro assoluta mancanza di diffidenza. Si pensi all'audacia con cui Tolstoj sfrutta il caso che riavvicina di nuovo Nechljudov e la Maslova, il primo come giurato e la seconda come accusata nello stesso processo. Il caso esposto nel romanzo di Panferov ha un significato compositivo affatto opposto e conseguenze affatto opposte agli effetti della definizione dei caratteri di Ognev e di Šdarkin, e soprattutto della rappresentazione dei loro tratti tipici con l'ausilio di una netta precisazione della loro fisionomia intellettuale. La casualità perde qui il suo carattere artistico-razionale per abbassare il livello dell'opera a quello della patologia individuale. La malattia è appunto malattia, e niente di più.

S'intende che esistono situazioni in cui l'impossibilità di una comunicazione tra gli uomini e la necessità che essi parlino l'uno accanto all'altro senza intendersi scaturiscono dal soggetto stesso. Ciò accade, per esempio, nell'*Ultimo Udebe* di Fadeev. Fadeev vi descrive l'evoluzione spirituale di Lena in casa del capitalista Himmer, mostrando come in questo ambiente capitalistico essa vada istintivamente sempre più accostandosi al proletariato rivoluzionario. Da questo isolamento consegue di necessità una tecnica espositiva basata su azioni e discorsi « a parte ». Questa tecnica è legittima anche a proposito dei primi approcci di Lena verso gli operai, che le testimoniano una comprensibile diffidenza, e dà luogo a scene veramente belle come quella in cui Lena partecipa alle elezioni.

Tuttavia, anche qui, questo metodo espositivo rappresenta per l'autore un certo impedimento al completo sviluppo dei suoi personaggi. Egli dice: « Lena era intrepida in ogni suo pensiero e onesta verso se stessa fino all'estremo. Non tentava mai di celare la verità che aveva scoperto, per amara che fosse, dietro a un feticcio qualsiasi, per caro che le fosse ». Ma Fadeev, benché abbia giustamente impostato la fisionomia intellettuale dei suoi protagonisti, non l'ha svolta fino in fondo. E nella prima parte del romanzo ha adottato gli stessi mezzi espositivi nel colloquio tra i comunisti Sonja e Sergej. L'effetto che ne deriva è che i caratteri umani di que-

sti personaggi e le loro relazioni personali risaltano con grande delicatezza e vivezza, ma in quanto comunisti essi non si differenziano in modo abbastanza pronunciato e personale l'uno dall'altro.

Se questa debolezza si riscontra anche in scrittori eminenti come Fadeev, non c'è da meravigliarsi se nei minori essa conduce a un'incapacità, che giunge all'assurdo, di rendere in modo interessante e succoso l'evoluzione spirituale dei loro personaggi mediante dialoghi, discussioni ecc.

Tutto ciò ha inevitabilmente per effetto che la fisionomia intellettuale dei personaggi perde ogni precisione di lineamenti. Le tradizioni negative del moderno realismo borghese, l'insufficiente cultura artistica, la debolezza della composizione: tutto ciò riduce la capacità di tratteggiare i caratteri e rende difficile il compito di raffigurare in modo artisticamente originale l'uomo nuovo della società socialista.

Queste perniciose tradizioni si affermano soprattutto nel problema compositivo del collegamento tra vita pubblica e vita privata. Abbiamo già indicato come la letteratura borghese sia dominata da questo contrasto. Ma la società socialista imposta il problema in modo ben diverso. Ora, benché i nostri scrittori si rendano generalmente conto di ciò, tuttavia una parte della nostra letteratura non riesce ancora a rendere questo intimo convergere, implicito nella base economica, degli interessi pubblici e di quelli privati: un convergere che naturalmente non esclude, nel caso singolo, la presenza di conflitti, anzi spesso si esprime in essi e attraverso di essi. I legami tra la vita privata, personale, e la vita pubblica dei nostri personaggi letterari, hanno talvolta un carattere accidentale, e quindi astratto, schematico, lineare. In altre parole, ciò che istituisce il legame tra le due sfere, la pubblica e la privata, è un carattere qualsiasi scelto a caso. Eppure, in moltissimi casi, si riscontra la sensibilità per i nuovi aspetti della vita, il presentimento di una corretta concezione dei fatti; senonché mancano in taluni quell'audacia nell'impostazione dei problemi letterari e quella profondità della cultura letteraria che oc-

corrono per trasformare il presentimento, l'idea, in una rappresentazione veramente elaborata.

Per esempio, nel suaccennato romanzo di Panferov, l'evoluzione spirituale di Kirill Šdarkin viene lumeggiata con giusto istinto, attraverso la narrazione della sua vita amorosa e delle sue relazioni con tre donne diverse. E si ha perfino l'impressione che queste tre donne rappresentino effettivamente tre diverse tappe dell'evoluzione sociale di Šdarkin, e che il nascere e il morire di ognuna di queste relazioni amorose non sia quindi per nulla casuale, come esige un alto concetto della letteratura. Ma nell'insieme dell'opera Panferov non riesce a superare del tutto questa casualità.

Proprio qui risalta in modo particolarmente netto l'importanza della fisionomia intellettuale. Perché gli amori della grande narrativa del passato sono pervasi da una necessità così profonda e commovente? Perché noi possiamo sempre intuire come l'intera personalità, a uno stadio concreto della sua evoluzione, debba necessariamente essere coinvolta in questo amore, e proprio in questo tipo di amore. L'amore tra Werther e Carlotta non avrebbe mai potuto produrre un'impressione così intensa, se Goethe non fosse riuscito a mostrare la necessità tipica ad esso inerente. Ma ciò avviene per vie assai tortuose. È indispensabile che noi conosciamo il particolare entusiasmo di Werther per il mondo greco, il suo atteggiamento verso Klopstock e Ossian, e così via, non soltanto per discernere in lui il tipo dell'intellettuale ribelle dei tempi che precedono la rivoluzione francese, ma anche per vedere che il carattere e le condizioni di vita di Carlotta sono *proprio* quelli che il giovane Werther, con la sua psicologia, nella sua situazione sociale, col suo spirito di rivolta contro la società, deve aspettarsi dalla vita. L'amore tra Werther e Carlotta non è soltanto lo scoppio della passione nella vita di due giovani: è una tragedia intellettuale. Qui la fiaccola dell'amore può illuminare i tratti piú grandiosi e oscuri della vita sociale. Qui si trova quell'« intellettualità » che molti scrittori non sono capaci di conferire alle vicende private dei loro personaggi. Ma così le vicende da essi

narrate restano private, casuali, sorde, spontanee, individuali.

Noi riteniamo che tutti questi fenomeni affondino le loro radici nelle tradizioni della letteratura borghese decadente. Chi, pertanto, assume un atteggiamento di critica di fronte a tali tradizioni, non potrà non ribellarsi al rozzo naturalismo che una parte dei nostri scrittori ha spontaneamente adottato e che è in contraddizione con tutto lo sviluppo della cultura socialista nel campo letterario.

Non si tratta semplicemente di elevare il livello spirituale della nostra letteratura. A questo proposito sono già state dette molte cose, e cose giuste. Qui volevamo sottolineare l'aspetto spirituale, intellettuale, della *forma stessa*, e la sua importanza ai fini dell'eccellenza della composizione e dello svolgimento dei caratteri. La vera cultura letteraria esige che si colgano in modo piú vivo e profondo, e meno schematico, i rapporti tra l'individuo e la società, nonché tra gli individui stessi. Solo una tale cultura offre la possibilità di essere letterariamente audaci, di liberarsi dalle barriere della mediocrità quotidiana per attenersi saldamente a quell'*eccezionale* che la nostra realtà socialista produce in grande abbondanza.

È un indizio confortante che molti tra i nostri scrittori, e specialmente tra i nostri lettori, sentano questa mancanza. Ma non basta che lo scrittore senta solo intuitivamente questa mancanza: è necessario che egli si renda conto delle ragioni ideologiche e letterarie che la determinano. Per esempio, Ehrenburg avverte che nessuno dei suoi personaggi positivi è adeguato alla straordinaria grandiosità del processo di costruzione del socialismo. Ma a quale mezzo ricorre, fino ad oggi, per ovviare a tale inconveniente? Al mezzo di far sfilare in ogni caso – per esempio nel *Secondo giorno della creazione* – una serie di uomini e di vicende rappresentative, per compensare in qualche modo con la quantità la mancanza di qualità. Questo tentativo è votato all'insuccesso. Poiché, se ognuno dei dieci o dodici individui che prendono parte alla costruzione del socialismo è collegato all'in-



teresse generale, nella sua vita personale, soltanto da un tenue, astratto filo, la somma di dodici astrazioni non potrà mai dare *un solo* legame concreto e ricco di contenuto. Eppure, proprio in Ehrenburg, il momento « intellettuale » ha una gran parte nel carattere dei suoi eroi. Ma purtroppo, in essi, lo sviluppo veramente drammatico delle idee è sostituito da una successione puramente cinematografica di immagini.

Emerson dice in qualche parte che « l'uomo intero deve muoversi tutto in una volta ». Qui è chiaramente enunciato il segreto della grande arte di raffigurare i caratteri. Nei piú grandi realisti, in Shakespeare, Goethe o Balzac, quest'arte dipende proprio dal fatto che i loro personaggi costituiscono, dalla loro esistenza fisica fino ai loro piú elevati pensieri, una mobile unità che si muove sempre tutta in una volta, anche se questo moto non va esente da contraddizioni. Questa unità dell'uomo, che non è possibile senza una completa descrizione della fisionomia intellettuale, conferisce ai personaggi dei grandi scrittori la loro inesauribile ricchezza. Essi si ergono davanti a noi cosí ricchi e complessi come la realtà stessa, e sono sempre piú complessi e « astuti » dei migliori pensieri che possiamo formulare su di loro. Mentre il variopinto e scintillante impressionismo della letteratura posteriore è solo un travestimento della povertà: l'interesse destato dai suoi personaggi si esaurisce rapidamente, e noi possiamo sempre abbracciarli nella loro interezza con un solo sguardo, con un solo pensiero. Per riprodurre in modo veramente artistico la nostra realtà sociale, noi non possiamo utilizzare questo impressionismo né in grandi, né in piccole dosi. La nostra realtà può essere adeguatamente espressa solo dal realismo, da una cultura realistica analoga a quella dei classici, anche se dotata, in conformità alla nuova realtà, di contenuti e di forme completamente nuove, di nuovi caratteri e di nuovi modi di rappresentarli, di nuove azioni e di nuove composizioni.

Nella nostra realtà milioni di uomini si sono ridestati

alla vita, alla coscienza, a un consapevole consorzio umano, per la prima volta nella storia universale. La nostra recaltà si è ormai lasciata molto indietro, sia sul terreno economico che su quello ideologico, il brutto sogno delle pseudopersonalità isolate e solipsistiche. È ora che anche tutta la nostra letteratura si rivolga, con piena audacia ed energia, ai « desti »; che rappresenti il loro mondo « uno e comune » nell'esperienza della comunità realmente, personalmente vissuta, nel sentimento e nel pensiero; che si riscuota definitivamente dal sonno dell'epoca di decadenza in cui ognuno si volgeva soltanto al « suo proprio » mondo, alla sua propria ristretta, limitata e meschina interiorità.

(1936).

UNA DISCUSSIONE EPISTOLARE  
TRA ANNA SEGHERS E GEORG LUKÁCS

28 giugno 1938

Caro Georg Lukács,

il tavolo intorno al quale abbiamo passato l'ultima nostra serata di discussione – mi sembra che fosse in un locale della Friedrichstrasse – è divenuto nel frattempo lunghissimo. Tu stai seduto molto lontano da me. Tuttavia, in questa lettera, vorrei fare pressoché lo stesso di quello che si fa in una serata di discussioni. Non vorrei scrivere un saggio: vorrei solo rivolgerti un paio di domande su certi punti in cui i tuoi argomenti non mi sono riusciti chiari. Negli ultimi anni tu hai lavorato intorno a certi temi che hanno un'importanza straordinaria per gli scrittori, che sono anzi, probabilmente, i più importanti per essi. Tu hai guidato le mie, le nostre idee, verso momenti cui non sarebbero forse pervenute da sole. Ci hai chiarito molte questioni. Là dove si ha un'obiezione da muovere, questa obiezione è impetuosa e spontanea, e quindi sempre proficua e chiarificatrice per il nostro lavoro.

Anche nel tuo ultimo lavoro sul metodo e sul realismo molte cose sono state chiarite. Qui mi son letta le tue considerazioni, anche le ultime e conclusive, con tutta la partecipazione che questo soggetto deve suscitare in uno scrittore. Benché anche questo lavoro abbia nuovamente chiarito molte cose, benché io non abbia da sollevare obiezioni *essenziali* su punti di rilievo (varie obiezioni salteranno certo fuori nel corso della lettera), tuttavia non mi sono sentita interamente soddisfatta quando ho

chiuso il fascicolo in cui si concludeva la discussione intorno al realismo. Ora io mi sono domandata per tutta la settimana da che cosa potesse dipendere questa insoddisfazione, dato che, come ho detto, le mie obiezioni non possono essere di per sé la causa di un certo senso di vuoto che questa lunga e densa discussione ha finito per lasciare in me. Credo dunque che ne sia responsabile, non già quanto è stato detto, ma quanto *non* è stato detto, e forse non è stato ancora detto neanche da te.

Vorrei ricordare un episodio della storia della letteratura tedesca in cui trovano forse espressione parecchi dei motivi lasciati da parte nella vostra discussione. Goethe, specialmente in una certa epoca della sua vita, si è notoriamente espresso in tono estremamente sprezzante nei confronti di certi fenomeni propri degli scrittori della giovane generazione. Conosci certamente la sua netta contrapposizione « classico uguale sano, romantico uguale malato », nonché il suo articoletto sugli « ingegni forzati » ecc. Egli ha accolto con freddezza Kleist e molti altri. Ha trattato invece con estremo calore e ha favorito con tutte le sue forze un certo Zacharias Werner, che nessuno oggi conosce più, un mediocre piccolo-borghese che andava d'accordo con lui sulle questioni di metodo. Ora succede effettivamente spesso che uomini geniali, che hanno una grande concezione, possono pensare solo nei limiti di questa concezione, e se la intendono meglio coi mediocri, che l'accettano, che non con coloro che la pensano diversamente. Solo che qui si tratta, da una parte, di Goethe, e dall'altra di Kleist, cioè di una determinata generazione di scrittori. E di quale generazione! Nel 1811 muore Kleist, suicida; nel 1792 muore Lenz, pazzo; nel 1843 muore Hölderlin, pazzo fin dal 1804; nel 1794 muore Bürger, alienato; muore la Gűnderode, suicida, e così via. Dall'altra parte: Goethe diventava vecchio, vecchissimo, e completava la sua opera, quell'opera che fu ed è tanto ammirata dal suo popolo, che lo mette un po' a disagio ed è quasi inspiegabile per profondità ed estensione, per compattezza e totalità: un'opera che mostra l'uomo in tutte le sue possibilità umane. Ma – soggettivamente – quest'opera fu pagata al prezzo di un

forte adattamento del suo creatore alla società costituita (una ribellione l'avrebbe probabilmente messa in pericolo). Goethe nutriva una violenta avversione per ogni specie di dissolvimento, e quindi per la disarmonia di quella generazione di scrittori le cui malattie gli parevano logiche (vedi Gor'kij, *Sul significato sociale della follia*, e il dissolvimento della morte nell'amico di Goethe, Schiller ecc.). Dimenticavo che nel 1830 morì August Goethe: suo padre non gli aveva dato il permesso di partecipare alle guerre di liberazione. Voleva « veder continuata in terra la sua esistenza terrena ». Rientra forse in questo capitolo anche la lettera di un candidato a una parrocchia, che, viaggiando ai tempi di Goethe per lo stato di Sassonia-Weimar, constata di non aver mai trovato in nessun angolo di terra tedesca tanta sporcizia e ignoranza e superstizione, il che era stupefacente per uno staterello nella cui capitale erano riuniti gli uomini più famosi e illuminati di tutta la nazione. Non mi soffermo su queste cose per attaccare di qui la questione dell'« eredità », bensì per altre ragioni che indicherò più tardi.

Prima ritorniamo a Kleist, e rispettivamente a Zacharias Werner. Per Goethe dunque l'elemento propriamente artistico in Kleist — e in molti altri — veniva relegato in secondo piano, in quanto non pareva condurre a una vera sintesi. In questo caso, a favore di un uomo (Werner), che, se non altro, era giunto a qualcosa attraverso l'applicazione di un metodo. Naturalmente, si potrebbero addurre una dozzina di altri esempi. Si chiederà ora che cosa voglia dire questo elemento propriamente artistico. Con ciò non voglio intendere ora le questioni concernenti il talento, l'ingegno, il genio, la loro essenza ecc., ma il processo specificamente artistico come lo descrive, forse meglio di ogni altro, Tolstoj, ma come è stato probabilmente descritto da tutti coloro che l'hanno esattamente osservato. Nel suo diario Tolstoj nota che questo processo creativo si compone di due stadi. Nel primo stadio l'artista accoglie in sé la realtà in modo apparentemente inconscio e immediato, come una novità, come se nessuno avesse visto le stesse cose prima

di lui, di modo che ciò che era consapevole da lungo tempo, ritorna ad essere inconsapevole; nel secondo stadio, si tratta di rendere nuovamente consapevole questo inconsapevole ecc.

Tutte queste considerazioni, anche a te note, coincidono all'ingrosso con le tue, ed è naturale che coincidano. Ora le parti principali della discussione sul realismo sono consacrate innanzitutto – vertendo la discussione sul metodo – al secondo stadio della creazione artistica, cioè al problema di che cosa si deve fare di questo inconscio assorbimento della realtà per trarne una vera opera d'arte socialmente positiva e volta all'avvenire. Ora ci si può chiedere se l'indagine del metodo può essere fino a tal punto disgiunta dal primo stadio del processo artistico. Per evitare che tu mi fraintenda: so bene, come sai anche tu, che il metodo è qualcosa di « specificamente artistico » come il primo stadio del processo. Tuttavia, se è infinitamente importante oltrepassare il primo stadio della reazione immediata alla realtà, non è meno importante tener sempre presente che proprio quella reazione immediata è la condizione preliminare, il presupposto della creazione artistica, e che senza di essa non si arriva a una sintesi, così come non ci si arriva senza metodo. Forse questo punto ti è sembrato troppo ovvio perché tu sentissi il bisogno di richiamarlo appositamente. Ma purtroppo non c'è nulla di ovvio. Negli ultimi cinque anni sono venuti spesso da me dei compagni, chi più e chi meno dotato, chi privo affatto di doti, ma tutti in possesso del metodo del realismo, tutti narratori e non descrittori, almeno a quanto credevano. Quel che è successo all'« apprendista stregone » era un idillio in confronto ai disastri provocati da questi amici. Erano riusciti non già a « stregare » il mondo, ma a *disincantarlo* completamente. In loro quella prima reazione elementare (a proposito della quale Tolstoj dice che tutta la realtà deve agire con impeto di novità e freschezza sull'anima vergine dell'uomo, affinché egli possa poi rappresentarla con tanto maggiore consapevolezza) era del tutto sepolta, o non esisteva nemmeno. Describevano un mondo

non vissuto, che neppure il lettore poteva rivivere. Prendevano momenti grandiosi della vita della classe operaia, che avevano magari vissuto essi stessi, e si ingegnavano di inserirli in qualche pseudointreccio (un intreccio vero a questo punto della loro maturazione non erano capaci di inventarlo), credendo così di aver risolto, per quel che li riguardava, il dilemma « narrare o descrivere ». C'erano tra loro uomini pieni di talento, e bisognava soltanto ricondurli alla loro esperienza originaria. Difatti, quanto più un uomo è consapevole, quanto più lucida è la sua visione dei rapporti sociali, e tanto più difficile gli riesce, in generale, ciò che Tolstoj chiama: « rendere nuovamente inconsapevole ». È certo che, quando gli riesce, gli riesce meglio che ad altri. Ora tu dirai che non sei assolutamente responsabile di tali equivoci, e meno che mai dei romanzi falliti. D'accordo. Ma io menziono questi casi solo perché ora si tira spessissimo in causa il *metodo*, quando l'errore risale a un punto molto anteriore del processo artistico.

Ritorniamo a Kleist. Non si può naturalmente confrontare la sua generazione con la nostra. Se c'è qualcosa di comune fra loro, è forse una certa tendenza ad arrestarsi al « primo stadio ». La realtà del loro tempo e della loro società non ha esercitato sugli scrittori di allora e di oggi un'impressione graduale e durevole, bensì una specie di choc. Il fatto che uno scrittore non superi quest'impressione immediata, sia perché non è in grado di superarla e si tormenta senza riuscirci, sia perché non vuole nemmeno superarla e la fissa in forma definitiva, può avere moltissime ragioni: ragioni soggettive, ma che naturalmente derivano dalla sua situazione sociale. Allora come oggi, la titubanza di un artista nell'affrontare la realtà può avere cause assai diverse: tra di esse, la pura incapacità (per esempio quella che si pavoneggia negli « ismi »), o anche la cosiddetta « paura della deviazione ». La quale allontana molto dalla realtà, perché l'artista dimentica che per lui, come per chiunque agisce, l'audacia e il senso della responsabilità sono qualità indispensabili. Ma prima di arrivare al metodo, prima ancora che si possa parlare del superamento dell'im-

mediatezza, occorre occuparsi del primo processo, del processo immediato. E anche qui non voglio essere fraintesa: non voglio dire, beninteso, che si debba insistere su un « rapimento », su una specie di ispirazione magica, ma che si tratta di vedere *che cosa* fa impressione nella realtà e su *chi* si esercita quest'impressione.

Questo doppio compito che tu stesso esponi deve dunque diventare tanto piú difficile quanto piú forte è l'immediatezza (poiché è piú difficile superarla, anche se, in compenso, il risultato è piú notevole) e quanto piú impetuosa, piú possente, è l'azione della realtà sull'artista. Questa realtà dell'epoca di crisi, delle guerre e cosí via, deve dunque, in primo luogo, essere sopportata, essere guardata in faccia, e in secondo luogo rappresentata. Infiniti cosiddetti artisti non la guardano neppure in faccia, o lo fanno solo apparentemente. Tali epoche di crisi sono sempre state caratterizzate, nella storia dell'arte, da brusche rotture stilistiche, da tentativi di carattere sperimentale, da strane forme ibride: lo storico riconoscerà piú tardi la via che si sarà rivelata praticabile. Non voglio dire con questo che i tentativi falliti e i colpi a vuoto siano necessari. Metto soltanto in dubbio che parecchi tentativi fossero effettivamente colpi a vuoto. Dopo il tramonto del mondo antico, nei secoli in cui cominciava a svilupparsi la civiltà cristiana dell'occidente, ci furono infiniti tentativi di venire a capo della realtà. Ma prendiamo pure un'epoca meno remota: la fine del Medioevo, gli inizi dell'arte borghese. Il borghese cominciò a farsi rappresentare come donatore sulla pala d'altare, oppure sulle tombe ecc. Infine ci furono i primi ritratti conchiusi e isolati, tentativi alquanto problematici, e che pure precorrono Rembrandt. Dal punto di vista dell'arte antica o dell'apogeo dell'arte medievale, quello che venne dopo è decomposizione e basta. O, nel migliore dei casi, assurdo, sperimentale. Eppure era l'inizio di qualcosa di nuovo.

A ciò tu risponderai col titolo del tuo ultimo saggio, cioè che si tratta sempre del realismo. A questo punto vorrei inserire un paio di domande. Definisci in modo preciso ancora una volta che cosa intendi per realismo.



Questa preghiera non è superflua. Nella vostra discussione la terminologia adoperata è molto diversa e spesso imprecisa. Tra l'altro, si fa una gran confusione tra il realismo *oggi* e il realismo *in generale*, cioè l'orientamento verso il massimo contenuto di realtà accessibile in ogni epoca. Molte idee religiose che per noi hanno perso ogni efficacia erano indubbiamente, al loro tempo, un passo avanti verso la realtà. Se oggi un artista continua a lavorare o ritorna a lavorare da uno di questi punti di vista che non sono più validi, allora è il metodo che è responsabile del risultato, o l'errore risale a una fase anteriore del processo creativo? E simili « errori » sono frequenti proprio adesso, come vedo da certi manoscritti che mi giungono dalla Germania, perché il fascismo hitleriano riconduce in qualche modo a una cultura barbarica, rispetto alla quale anche tappe della storia dell'umanità superate da un pezzo ridiventano apparentemente attuali e pregne di contenuto reale. Spero che tu mi capisca. Se prendiamo i concetti nel senso in cui sono stati presi durante la discussione, anche nel gotico, per esempio, c'è stato un indirizzo realistico, un indirizzo naturalistico, e così via. Ci sono indubbiamente stati interi periodi di arte non realistica, se tu intendi il concetto di realismo nel senso adottato per lo più, ma non sempre, durante la discussione. Nel corso plurisecolare dell'evoluzione dell'arte classica, durante i suoi diversi periodi stilistici, gli artisti hanno impiegato tutti i metodi possibili. Se si integrano le sculture con la pittura vascolare, si capisce che nell'antichità era possibile ogni sorta di cose. Prima del discobolo di Mirone l'arte antica era ben diversa da quel che fu in seguito. Ogni generazione, come sai, predilige un volto diverso dell'antichità classica. Il mondo classico di Winckelmann e di Goethe dista da quello preferito dalla mia generazione altrettanto quanto il gotico, o come il romanico dista dal gotico. E in seno ad ogni periodo c'erano parecchi metodi che si affaticavano intorno alla soluzione. (Sarebbe anche bene scrivere qualcosa sul rapporto tra metodo e stile). Benché proceda solo per cenni e abbia dato formulazioni frettolose e imprecise, tu capirai bene a che cosa mirino le mie doman-

de e dove si trova la lacuna che mi sembra di riscontrare nella discussione sul realismo.

Ed ora vorrei segnalare un altro aspetto, che si rivela anch'esso in modo particolarmente chiaro nelle arti figurative. Io stessa, e certo la stessa cosa sarà capitata a chissà quanti altri, non ho mai considerato realisti molti artisti finché non ho avuto la possibilità di conoscere da vicino le condizioni sociali della loro esistenza. Come sono insipidi e scialbi gli epigoni tedeschi della pittura italiana! Solo in Italia si poteva sapere che quei pittori italiani erano veramente realisti e per nulla idealisti; tali erano i colori della loro terra, tale la totalità della vita. Oppure succede l'inverso. Il Greco ha esercitato un certo influsso sui pittori del nostro tempo. Solo la primavera scorsa, quando per la prima volta nella mia vita ho potuto vedere la Spagna, mi sono resa conto fino a che punto questo pittore, che a molti fa l'effetto opposto, fosse un realista. I suoi colori non erano visioni: erano i colori della sua terra. Le sue proporzioni si conformavano alle proporzioni reali dei suoi uomini: solo che egli ebbe il coraggio di vedere tutto ciò. Rientra qui anche il fenomeno per cui spesso pittori che in giovinezza ci sono parsi rivoluzionari, fantastici ecc., quando si rivedono dopo anni, appaiono improvvisamente calmati, pacificati, assai più reali di allora. Alla mostra « Un millennio d'arte francese », annessa all'esposizione mondiale di Parigi, ho constatato, e non era soltanto una mia impressione soggettiva, come i grandi impressionisti francesi siano divenuti in breve tempo dei classici, che hanno fissato la realtà del loro tempo e della loro società francese per tutti i tempi e per tutte le società, proprio come avevano fatto Rembrandt o Tiziano per la loro epoca. La giustapposizione di elementi apparentemente casuali ha dimostrato solo in seguito di aver espresso un tipo, di aver rivelato i momenti essenziali del volto di una classe. Senonché l'osservatore era abituato a sentire come essenziale in un volto qualcosa d'altro. Poiché oggi l'uomo paragona spesso la realtà alla copia, e non viceversa. « Un tramonto come in un quadro », « un volto alla Rembrandt ».

In principio tu domandi se esiste un solo espressionista autentico. Allora io vorrei domandarti, inversamente, se esiste una qualsiasi vera opera d'arte in cui non sia insito un sostrato realistico, cioè una tendenza a rendere consapevole la realtà. Ma qui sorge un pericolo grave — non in questa lettera, non in un dialogo tra te e me, ma per l'artista e per lo specifico elemento artistico. Solo un grandissimo artista può rendere interamente consapevole un nuovo pezzo di realtà; altri si limitano a vedere questo pezzo di realtà e non riescono, o riescono solo dopo molte difficoltà, a renderlo consapevole. Ma anche ai grandissimi ciò non riesce sempre nei confronti di un dato momento e di una data società. Rembrandt fu deriso e rovinato dopo la « Ronda di notte ». E tutte le grandi sintesi sono state precedute, sia nel singolo artista che nell'intera generazione di artisti, da inventari della nuova realtà, sondaggi, esperimenti, e così via. Anche l'artista più realistico ha, in qualche modo, i suoi « periodi astratti », e deve averli.

Tutti i momenti essenziali rilevati nella *critica dei metodi* devono, se sono giusti, conservare la loro validità anche per il *metodo della critica*, per l'educazione degli scrittori antifascisti. Tutti i momenti, come la totalità, il superamento dell'immediatezza, la profonda intelligenza dei rapporti sociali, conservano certamente la loro validità. L'oggetto del critico o del « maestro » è l'artista e la sua opera d'arte, sintesi unica e peculiare di fattore soggettivo e di fattore oggettivo, punto di smistamento del moto che va dall'oggetto al soggetto e poi torna all'oggetto. Se si applicano tutti questi momenti al metodo della critica, occorre esigere che esso penetri meglio che non abbia fatto finora nella totalità del processo artistico; che ordini le singole opere nell'opera complessiva dello scrittore di cui si tratta; che sia in grado di reagire immediatamente all'arte, ma anche di superare il giudizio spontaneo; perché medii l'opera d'arte e non si accontenti di etichettarla, perché dia una critica, e non lo schema di una critica.

Ed ora, Lukács, permettimi di rivolgermi direttamente a te. Ho imparato moltissime cose da te negli ultimi

anni. Ora tu non scrivi certo soltanto per me e per i nostri amici piú stretti, né scrivi soltanto da storico della letteratura. Tu scrivi in fondo come un maestro, e ti rivolgi a tutti gli scrittori antifascisti. Quando tu giudichi certi gruppi di scrittori, il tuo stesso giudizio può rivelarsi diretto e immediato, nel caso che tu conceda loro soltanto la capacità di fare interessanti esperimenti e rimproveri loro di aver trasformato la letteratura tedesca in un'arena di giochi formali. Anche ammesso che questo giudizio sia giusto, occorre tuttavia chiedersi se è giusto in questa forma, dovendo servire da ammaestramento e da aiuto.

Se è scritto che il povero Dos Passos debba pagare per tutti gli altri, gli si dovrebbe almeno accordare che ha arricchito la letteratura del nostro tempo di grandi contenuti. Di brandelli di contenuto? Sia pure, ma sempre di brandelli come la storia della coppia di innamorati senza lavoro che, scacciati dai *docks*, sfrattati dall'affittacamere, non trovano in tutta New York un posto in cui stendersi per riposare. O i funerali del milite ignoto, che sono un poema di per sé.

Romain Rolland e Thomas Mann, che tu contrapponi ai Dos Passos, sono certo grandi scrittori, scrittori d'avanguardia. Ma anche astraendo dal fatto che si sono formati in un periodo diverso da quello della maggioranza degli scrittori cui tu ti rivolgi, ebbene, anche se Shakespeare, Omero e Cervantes risuscitassero, non potrebbero regalare ai nuovi scrittori l'immediatezza delle proprie intuizioni fondamentali<sup>1</sup>. Potrebbero tutt'al piú mostrar loro il metodo con cui le loro intuizioni fondamentali si sono trasformate in immortali opere d'arte. Col metodo del realismo, rispondi tu, con la soluzione di quel duplice compito.

Ma agli scrittori antifascisti non si pone soltanto il duplice compito da te esposto, ma un compito triplice: il totale impegno fisico e intellettuale: la ritrasposizione,

<sup>1</sup> [Abbiamo tradotto con « intuizione fondamentale » il termine tedesco *Grunderlebnis*, che ritorna piú volte nel corso di questo carteggio, e che designa, particolarmente nell'accezione di Lukács, l'esperienza immediata, diretta, della realtà (N. d. T.).]

per così dire, dell'opera sul piano della realtà. Se a uno o a tutti gli scrittori antifascisti riesce di effettuare una così potente sintesi, allora è riuscito tutto. Scrittori che si trovano in questa posizione chiave hanno bisogno dell'ammaestramento più appassionato e preciso, della critica più accurata e differenziata. Inoltre gli scrittori, è un fatto, sono gente sensibile e recettiva. Difatti una parte del loro mestiere si basa su questa sensibilità e recettività.

Nella creazione di un'opera d'arte, così come in ogni azione umana, l'elemento determinante è l'orientamento verso la realtà, e su questa via non bisogna mai arrestarsi, come affermi anche tu. Ma ciò che tu consideri decomposizione, mi sembra piuttosto un inventario; ciò che tu consideri come un esperimento formale, mi sembra un impetuoso – e inevitabile – tentativo di affrontare un nuovo contenuto.

Caro Lukács, questa non è che una lettera. Contiene solo alcune impressioni che mi sono sorte leggendo: quindi impressioni spontanee, allo stato grezzo. Forse alcune sono sbagliate, altre irrilevanti. Ma penso che ti faccia ugualmente piacere che ti scriva. Se hai voglia di rispondere, non dimenticarti che voi discutete e polemizzate, mentre io qui ho soltanto il risultato stampato della polemica.

Ti saluta la tua

ANNA SEGHERS

28 luglio 1938

Cara Anna Seghers,

anch'io, accingendomi a rispondere alle tue obiezioni e alle tue domande, penso alle vecchie discussioni berlinesi, che purtroppo non possiamo più proseguire in diretto contatto personale. Ma capirai bene, né ti aspetterai altro da me, che io, come già a Berlino, così anche adesso escluda, innanzitutto, tutto ciò che non rientra nell'argomento specifico della nostra discussione.

Innanzitutto, non devi dimenticare che il mio articolo era una replica in una determinata discussione. (La qua-

le, sia detto tra parentesi, non verteva sul realismo. Sono stato io a cercare di richiamare l'attenzione su di esso). Nell'argomentazione, negli esempi addotti ecc., io dovevo quindi attenermi agli articoli precedentemente apparsi. Per esempio, Joyce o Dos Passos furono da me citati *solo* perché appaiono in Bloch come figure rappresentative della nuova letteratura d'avanguardia.

È necessario inoltre che escluda tutto quanto tu dici sulla critica in generale. Difenderò soltanto la mia *propria* posizione, assumendo la responsabilità solo di ciò che ho personalmente affermato.

E infine, un'altra piccola questione preliminare: tu parli di compagni che erano « in possesso del metodo del realismo, narratori e non descrittori », e che pure, secondo il tuo giudizio (che nella maggior parte dei casi sarà certamente giusto), hanno prodotto atrocità letterarie. Cara Anna Seghers, credi pure che a questi apprendisti io non ho fornito nessuna scopa, fatata o meno. Ricordati dell'inverno 1931-32 a Berlino. Per quanto sappia, io sono stato il primo critico nella nostra letteratura che abbia messo il dito su errori di questo genere. Ti ricorderai che per questo sono stato fatto segno di amari rimproveri e mi si è rinfacciato di sopravvalutare la letteratura borghese a scapito della proletaria. Ma ricorderai che allora io ho insistito proprio sul fatto che questi scrittori sostituiscono la rappresentazione col *resoconto*. L'aria e la carta sono elementi pazienti. Ognuno può appellarsi sia oralmente che per iscritto a ciò che gli fa comodo. Esistono tuttavia fatti oggettivi, e questi mi autorizzano a dire che simili riferimenti ai miei saggi non hanno alcun fondamento reale.

E adesso passiamo alle questioni veramente importanti. Hai pienamente ragione di sottolineare così energicamente le due tappe o momenti del processo creativo. E le tue considerazioni mi trovano largamente consenziente; solo in una questione, che tuttavia è importante, tu mi hai frainteso. Vorrei ora precisare un poco tale questione, su un piano nient'affatto polemico. Nel mio saggio ho spesso parlato di scrittori che si arrestano al livello dell'immediatezza. A prima vista questo concetto

dell'immediatezza sembra coincidere col concetto di quell'immediatezza di cui parli tu e che è la prima tappa del processo creativo. Ma non è così. Il termine immediatezza non designa nel mio saggio un atteggiamento psicologico il cui opposto, o il cui sviluppo, sarebbe la consapevolezza; designa invece un certo *livello* di ricezione del contenuto del mondo esterno, indipendentemente dalla circostanza che questa ricezione avvenga con maggiore o minore consapevolezza. Ti ricordo gli esempi economici da me addotti: mi attengo ad essi, perché sono piú chiari e precisi di quelli che si desumono dalla letteratura. Se qualcuno ravvisa l'essenza del capitalismo nella circolazione del denaro, il livello delle sue concezioni è immediato, anche se, dopo dieci anni di grandi sforzi intellettuali, le espone in un dotto volume di duemila pagine. Se invece un operaio ha istintivamente afferrato il problema del plusvalore, ha oltrepassato di colpo questa immediatezza dei fatti economici, anche se tutte le parole con cui chiarisce questa nozione a se stesso e ad altri sono spontanee, affettive, « immediate ». Ciò che io esigevo dagli scrittori è il superamento di *questa* immediatezza.

Questa immediatezza, da un punto di vista astratto, è indipendente da quella di cui tu parli. Sono d'accordo con te quando tu dici dei modelli letterari che « non potrebbero regalare ai nuovi scrittori l'immediatezza delle loro intuizioni fondamentali ». Questo è giustissimo. Senza l'immediatezza di tali intuizioni fondamentali non ci può essere nessuno scrittore d'ingegno e nessuna opera di cui valga la pena di parlare. E se qualche compagno o qualche collega venisse a dirti che io sono contrario a quella immediatezza, digli pure che è uno sciocco, e che impari a leggere quel che sta scritto prima di dir la sua in questioni teoriche. Questa immediatezza delle intuizioni fondamentali, da te giustamente definita, è dunque il nostro comune punto di partenza, in base al quale cercheremo adesso di lumeggiare alcune questioni meglio di quel che non fosse possibile nel mio saggio.

Sarai certamente d'accordo con me se io, pur riconoscendo la necessità dell'immediatezza da te rilevata, af-

fermo però che essa non costituisce una « cosa in sé » isolata, qualcosa che esista in una sfera misticamente separata dal processo della vita dello scrittore (e quindi della società). Tu stessa ti sei legittimamente ribellata a un'interpretazione di questo genere. Nei miei confronti questa ribellione non era punto necessaria, perché non mi viene neppure in mente di attribuirti un simile fetichismo mistico-decadente.

L'immediatezza dell'intuizione fondamentale è dunque un momento del processo vitale dello scrittore. E, in quanto momento, essa si ricollega a tutto il suo passato, anzi è una sintesi, un'improvvisa condensazione ed esplosione di questo passato. E d'altra parte essa rimanda, come tu giustamente affermi, all'ulteriore processo creativo, e non solo ad esso, ma addirittura a tutta la vita ulteriore dello scrittore.

Consideriamo più da vicino questo rapporto col passato dello scrittore. È chiaro che esso non consiste soltanto in simili momenti di immediatezza. Tutta la vita consapevole e inconsapevole dello scrittore, tutto il travaglio intellettuale e morale compiuto su di sé, stabilisce quale sarà il contenuto di una simile intuizione. Se si tratta di uno scrittore autentico, il travaglio intellettuale e morale più energico e più consapevole compiuto *in precedenza* su di sé, non toglierà nulla alla spontaneità, alla freschezza dell'intuizione. Anzi, dalle biografie dei sommi scrittori ed artisti si desume che questo intenso travaglio approfondisce e arricchisce la spontaneità delle loro intuizioni. D'altra parte, vediamo che ogni sapere mal digerito (anche se il suo contenuto è un sedicente marxismo) e ogni incoerenza nel lavoro di approfondimento morale (autoinganno ecc.) esercita un influsso negativo sulla vastità, profondità, portata e fecondità, nonché sulla spontaneità reale di questa intuizione.

Se consideriamo dunque la spontaneità della ricezione creativa del mondo come una parte dell'intero processo della vita; se riconosciamo che il consapevole travaglio dello scrittore su se stesso esercita influssi assai profondi — per quanto sovente assai complicati e mediati — su questa intuizione, allora possiamo accingerci a esaminare,



senza piú pericolo di fraintendimenti, la relazione intercorrente tra questa immediatezza e quella di cui parlavo nel mio saggio.

Di per sé esse sono indipendenti l'una dall'altra. Vale a dire: è possibile intuire immediatamente (in senso estetico) i rapporti essenziali (e quindi oggettivamente non immediati) del mondo, e tali sono le intuizioni di tutti gli scrittori veramente grandi; ed è parimenti possibile che un travaglio faticoso e consapevole approdi in seno all'immediatezza della superficie capitalistica. Pensa al mio esempio precedente del denaro.

Ma questa indipendenza esiste allo stato puro soltanto nell'astrazione. In realtà sussistono invece i piú complessi rapporti di azione e reazione. E tu non vorrai contestare, anzi potrai certamente confermare con infiniti esempi attinti alla tua esperienza, l'affermazione seguente: tra l'immediatezza oggettiva, contenutistica, della superficie di una situazione sociale, e il culto dell'immediatezza mistica, isolata, del processo della creazione artistica, sussiste un'affinità ben determinata, e talvolta potentemente efficace. Vale a dire: artisti che non lavorano attivamente al loro miglioramento intellettuale e morale, restano per lo piú legati anche nelle loro intuizioni a questa immediatezza oggettiva della superficie sociale.

Qui vorrei nuovamente insistere sull'estrema complessità e mediatezza di questi rapporti di azione e reazione. Nel travaglio intellettuale che lo scrittore compie su se stesso, non si tratta in prima linea di vedere a quali risultati speculativi, scientificamente formulabili, egli pervenga. Ma si tratta di vedere fino a che punto questo travaglio lo aiuta a superare, proprio nella spontaneità della sua intuizione fondamentale, l'immediatezza oggettiva della superficie. Nel mio articolo ho espressamente accennato a Thomas Mann, essendo in lui cosí chiaramente visibile questa fecondità letteraria del travaglio intellettuale e morale su se stessi. Ciò che egli crea è incomparabilmente piú profondo e piú vicino alla realtà oggettiva di ciò che egli enuncia come risultato delle sue ricerche teoriche.

Sono dunque pienamente d'accordo con te quando tu scrivi « che si tratta di vedere *che cosa* fa impressione nella realtà e su *chi* si esercita quest'impressione ». Si tratta soltanto di specificare come dobbiamo intendere questo *che cosa* e questo *chi*. E non appena cessiamo di isolare artificialmente, e quindi di mistificare la spontaneità dell'intuizione artistica, ma la consideriamo in rapporto all'intero processo della vita, la cosa si chiarisce da sé.

Se hai letto i miei scritti degli ultimi anni, non mi accuserai di tendere in qualche modo a diminuire l'importanza della purezza e della spontaneità della ricezione del mondo da parte dell'artista. Proprio il contrario. Ti ricordo la terza parte del mio saggio su Maksim Gor'kij<sup>1</sup>. E ti prego di rileggerla ancora una volta, perché tu possa renderti conto di quel che penso su questa questione meglio di quanto io possa spiegarlo in questa lettera. In quel saggio citavo questo pensiero di Gor'kij: « Lo scrittore non è piú lo specchio del mondo, ma un frantume di specchio; l'amalgama sociale ne è scomparso, e siccome è finito nella polvere delle strade di città, non può piú specchiare con la sua superficie frammentaria la grande vita del mondo, ma soltanto frammenti della vita della strada, trucioli di anime frantumate ». Ecco, vedi, quel che pensa un grande scrittore, un grande realista, sulla questione « che si tratta di vedere *che cosa* fa impressione nella realtà e su *chi* si esercita quest'impressione ».

Ma non bisogna nemmeno isolare artificialmente la seconda tappa del processo creativo, da te messa in rilievo, dalla prima. Nella ricezione artistica del mondo è insita – almeno implicitamente, tendenzialmente – la maggior parte dei problemi formali della rappresentazione consapevole. In un punto della tua lettera tu parli dell'incapacità, propria di certi scrittori, di inventare un vero intreccio. Si potrebbe credere che si tratti in questo caso di un problema strettamente e rigorosamente artistico, se mai ve ne fu. Invece è proprio il contrario. La

<sup>1</sup> [Tradotto nel volume *Saggi sul realismo* (Einaudi, Torino 1950) col titolo *La «Commedia umana» della Russia prerivoluzionaria* (pp. 291-335) (N. d. T.).]

possibilità che uno scrittore, in base alla sua ricezione del mondo, crei un intreccio, e che i suoi personaggi siano in grado di figurare con crescente vivezza e intensità suggestiva nelle varie fasi di questo intreccio, dipende proprio dalla questione se l'anima dell'artista è veramente divenuta lo specchio del mondo oppure è un frammento che riflette, deformandoli, frammenti di realtà. Poiché un autentico intreccio trae alla luce l'essenziale, cioè i rapporti essenziali e assai complessi tra l'uomo e il suo mondo. La semplice osservazione di un uomo, per delicata che sia dal punto di vista artistico, non basta. Ogni intreccio costringe lo scrittore a collocare i suoi personaggi in situazioni che egli non può aver osservato personalmente. Mentre inventa tali situazioni, egli deve continuare a inventare anche i personaggi e spingerli al di là di quel che possono esser state le sue osservazioni immediate. La possibilità che si riesca dipende dall'ampiezza, dalla vastità e dalla profondità delle sue intuizioni originarie. E abbiamo già convenuto, spero, che queste intuizioni originarie dipendono a loro volta in larga misura dall'energia e dalla profondità del travaglio intellettuale e morale che l'artista ha svolto su di sé.

Tra la prima e la seconda tappa del processo creativo sussiste dunque una complessa azione e reazione dialettica. Questa seconda tappa può prendere direzioni assai diverse. Per semplificare le cose, mi limiterò a parlare degli scrittori autentici e onesti. Ma, anche in questo caso, si tratta sempre di vedere se lo scrittore desume dal materiale delle sue impressioni questi elementi essenziali, se nel corso del processo creativo rafforza e suggella il suo carattere di specchio del mondo; oppure se cerca mezzi « artistici » con l'ausilio dei quali collegare frammenti disgiunti e sparpagliati in un'unità fittizia. Soggettivamente, quest'ultimo tentativo può essere compiuto con somma abilità, con la massima e più sincera dedizione; ma oggettivamente risulterà soltanto un coacervo di casi particolari, per interessanti che siano.

E con questo siamo arrivati al mio problema centrale, quello della decadenza. Permettimi adesso una piccola digressione, cioè una replica alle tue considerazioni sul-

l'atteggiamento di Goethe verso la giovane generazione che gli è succeduta. Non arrabbiarti, Anna cara, se ti dico che tu ripeti le leggende dei letterati romantici senza averle esaminate piú da vicino. Guarda: se consideriamo meglio tutti i giudizi espressi dal vecchio Goethe, troviamo che aveva un interesse vivissimo per Byron, per Walter Scott, per il giovane Carlyle, per Manzoni, per Victor Hugo e Mérimée ecc. È impossibile non provare commozione e ammirazione per la freschezza e la spregiudicatezza del vecchio Goethe quando si pensa che egli era un vegliardo ottantenne, occupato a terminare il *Faust*, quando leggeva con grande interesse e comprensione, anzi addirittura con entusiasmo, i primi grandi romanzi di Balzac (*La pelle di zigrino*) e di Stendhal (*Il Rosso e il Nero*). Ti chiedo perciò: se Goethe, nel 1830, non era né troppo vecchio né troppo classicista per poter leggere e apprezzare Balzac e Stendhal, perché dobbiamo tirare in causa la « vecchiaia » e il « classicismo » per spiegare il giudizio negativo di vent'anni prima su Kleist?

Tu conosci le mie idee su Kleist dal saggio pubblicato nell'« Internationale Literatur ». Il contrasto tra Goethe e Kleist non si può naturalmente esporre in una lettera, per quanto lunga. Vorrei attirare la tua attenzione su un solo punto, cioè sull'atteggiamento dei due poeti verso la Francia, verso Napoleone. Checché possa esser stato Napoleone per altri aspetti, è certo che per alcune parti della Germania egli fu un demolitore dei resti del feudalesimo. Per questo i piú grandi tedeschi del tempo, Goethe e Hegel, hanno avuto un vero culto per lui. E Heine scriverà molto giustamente che senza la Rivoluzione francese e senza Napoleone tutta la poesia e la filosofia classica tedesca sarebbero state calpestate dai principotti assolutisti della Germania di allora. In quel tempo Kleist rappresentò un miscuglio di reazione e decadenza. Per questo Goethe l'ha respinto. (Sulla grandezza artistica di Kleist ho parlato diffusamente nel mio saggio).

Naturalmente, la situazione tedesca di quell'epoca è molto contraddittoria. Le guerre di liberazione contro Napoleone contengono elementi sia reazionari che de-

mocratici. Ma proprio trattandosi di Kleist, non si può dimenticare che egli era legato all'ala più apertamente reazionaria della resistenza antinapoleonica. Se dunque Goethe — ciò ch'io non metto in dubbio — è stato per più rispetti ingiusto verso Kleist, questa ingiustizia ha avuto, da un punto di vista storico generale, ragioni assai legittime.

Cara Anna, non mi sono dilungato su questo argomento per correggere un errore di storia letteraria. Si tratta piuttosto del fatto che oggi noi abbiamo visto e vediamo parecchi casi analoghi, e che perciò non è inutile né inattuale andare, in queste cose, fino al nocciolo della questione, alla linea di condotta fondamentale, e mettere a contrasto il vero Goethe e il vero Kleist per trarre dal contrasto un insegnamento attuale.

Dopo che abbiamo cessato di vederci, noi abbiamo vissuto l'esperienza del fascismo. Non voglio ripetere nulla di quanto è noto a te come a me. Presuppongo quindi un accordo su tutto quel che è politica. Parlo unicamente delle questioni ideologiche che sono strettamente connesse alla creazione artistica. Se tiriamo le somme delle esperienze fatte a questo proposito negli ultimi anni, possiamo rilevare due punti importanti.

In primo luogo è divenuto evidente che l'influsso della decadenza, delle varie ideologie e preconcetti reazionari, è molto più vasto e profondo di quel che prima non pensavamo nella nostra compiacente presunzione. E non lo è soltanto nelle cosiddette masse piccolo-borghesi, ma in noi stessi, nella vera avanguardia della lotta antifascista. È con questa sensazione che io ho fatto nel mio articolo un'implacabile autocritica del carattere oggettivamente reazionario dei miei scritti precedenti. Ho fatto ricorso ai miei scritti per dare un esempio che non sarà smentito da nessuno dei miei oppositori. Ma credi veramente, Anna cara, che io sia l'unico scrittore antifascista nel cui passato si possano trovare simili opere oggettivamente reazionarie? Non voglio lusingarmi, ma credo di non essere il solo. Con la sola differenza che io ho riconosciuto ed espresso tutto ciò, mentre ci sono moltissimi che ancor oggi nutrono la più tenera ammirazione per i pre-

concetti reazionari che sopravvivono in loro e li designano magari talvolta col nome di marxismo.

In secondo luogo, abbiamo capito che intorno a noi esistono forze di resistenza al fascismo molto piú grandi, robuste e sane di quanto non avessimo creduto in quella nostra presunzione di allora. Dobbiamo perciò sottoporre a una revisione radicale i nostri giudizi sul carattere progressista e popolare e sull'umanesimo di molti scrittori, cessando di attenerci agli schemi angusti di quell'«avanguardia» da consorteria intellettuale che faceva in noi da riscontro a uno pseudomarxismo angusto e settario che ostentava disprezzo per ogni cosa che si riferisse all'arte e apprezzava soltanto l'agitazione immediata.

L'applicazione al presente degli insegnamenti del passato dipende intimamente dalla possibilità che noi abbandoniamo il nostro ristretto punto di vista nei confronti del passato stesso. Anche qui si completano a vicenda posizioni apparentemente antitetiche: il settarismo pseudomarxista, che ha cancellato dalla storia tedesca tutto quello che non è immediatamente attinente alla rivoluzione proletaria, sta sullo stesso piano del settarismo dei buongustai d'«avanguardia», che mettono nello stesso sacco la scultura negra e Fidia, i disegni degli alienati e Rembrandt, e magari preferiscono i primi ai secondi.

Ma non mi è qui possibile esporre la mia concezione della decadenza. Qualcosa conosci già dai miei articoli, in particolare dall'ultimo, che faceva parte della discussione. Il numero sette dell'«Internationale Literatur» conterrà un mio lungo saggio su questo argomento<sup>1</sup>; quando sarà uscito ne potremo parlare piú diffusamente. Adesso, dato che la mia lettera è già abbastanza lunga, voglio trattare ancora una questione. A proposito della nostra discussione tu dici: «Tra l'altro si fa una gran confusione tra il realismo *oggi* e il realismo *in generale*, cioè l'orientamento verso il massimo contenuto di realtà accessibile in ogni epoca». Credo che le due questioni siano inscindibili. Se il critico non si accinge a indagare

<sup>1</sup> [Si tratta del saggio *Marx e il problema della decadenza ideologica*, riportato nel presente volume a p. 144 (N. d. T.).]

le condizioni e le leggi del realismo *in generale*, non potrà assumere, nei confronti del realismo *oggi*, che una posizione eclettica, né potrà esigere ciò che tu giustamente metti in rilievo, cioè il massimo contenuto di realtà oggi accessibile. La critica deve sempre additare, mediante l'analisi estetica, storica e sociale, ciò che oggi è *oggettivamente* possibile come realismo, e può farlo solo a patto di possedere un criterio di misura (il realismo in generale). Altrimenti ci si accontenterà di ciò che oggi è generalmente considerato come realismo (anche se la sua tendenza fondamentale è antirealistica) e si *sanzioneranno* col nome di « realismo oggi » i difetti, gli errori, le debolezze del nostro tempo, le tendenze decadenti che sopravvivono in esso. Naturalmente, ci sono dappertutto elementi di realismo (particolari realistici ecc.), anche in opere antirealistiche. Un antirealismo veramente conseguente è altrettanto impossibile in arte quanto lo è in filosofia il solipsismo veramente conseguente, a cui accennavo nella nostra discussione. Ma questo, in entrambi i casi, non cambia nulla alla *questione fondamentale*. Una critica siffatta sarebbe a parer mio – indipendentemente da quanto il critico pensa di se stesso – oggettivamente reazionaria.

Nella tua lettera tu adduci molti esempi che dovrebbero mostrarmi com'è facile che il critico si sbagli nella valutazione di nuovi fenomeni artistici. In questo hai perfettamente ragione. Ma non si tratta di questo, bensì di stabilire se il critico, nella lotta che oggi assolutamente si impone contro la decadenza, debba attenersi a una timida prudenza in previsione di possibili errori; o se, invece, debba gettarsi a corpo perduto nella mischia mandando al diavolo le preoccupazioni per la sua reputazione, per la sua « infallibilità », per la sua « fama », pur di compiere un'opera utile battendosi contro tendenze nocive e contribuendo alla indispensabile chiarificazione.

Questa, cara Anna, è la mia posizione. Tu mi conosci da un bel pezzo e sai che, nonostante tutta l'energia che metto nelle mie convinzioni, sono ben lungi da ogni presunzione personale. Quindi, se per chiarire la situazione attuale della critica (e la mia propria), ricorrerò a un

grande esempio storico, capirai che non mi viene neppure in mente di paragonarmi ad una grande personalità della storia. Penso a Lessing e alla sua battaglia contro la tragedia classica francese. Forse che la sua valutazione di Corneille era esteticamente giusta sotto ogni rispetto? Ma neanche per sogno. Anche a me piacciono moltissime cose in Corneille, e non mi salta neppure lontanamente in testa di lasciar pregiudicare dalla critica lessinghiana il godimento che provo leggendo le sue opere o quelle di Racine. Lessing ha dunque commesso un « errore » attaccando Corneille così aspramente e, come avvertiamo oggi, così « ingiustamente »? Neanche per sogno. Tutta la fioritura del realismo classico tedesco sarebbe stata impossibile senza questa critica « erronea » e « ingiusta ». Bisognava ripulire le stalle d'Augia della decadenza cortigianesca per far posto alla grande arte realistica e umanistica che stava sorgendo in Germania.

Gli esempi storici si devono sempre applicare con cautela. Nel nostro esempio, applicato al presente, c'è subito, a parer mio, qualcosa che non va: Corneille e Racine erano tutt'altro che decadenti. Solo l'imitazione dell'assolutismo francese ingenerò un secolo dopo, in terra tedesca, questa decadenza cortigiana, sia politico-sociale che artistica. La decadenza della classe borghese, specie quella dell'epoca imperialistica, ha un carattere ben diverso. L'elemento comune consiste soltanto in ciò, che da una parte bisogna combattere le tendenze che comprometterebbero una spinta in avanti, e che dall'altra, nella violenza della lotta, non è esclusa la possibilità di commettere errori. Lenin disse una volta molto saggiamente a Gor'kij, che si lamentava delle durezza del comunismo di guerra, che in una zuffa è impossibile calcolare esattamente quali botte siano strettamente necessarie e quali superflue. E io credo che la nostra situazione attuale sia tale che noi siamo ancora lungi dall'aver distribuito botte abbastanza numerose e abbastanza efficaci contro la decadenza.

Su questo punto io non posso dunque esser d'accordo con te. Tu mi esorti alla prudenza. Questa esortazione implica certo un momento di legittimità, e credi pure,



cara Anna, che io non esprimo mai un giudizio su uno scrittore prima di averlo studiato a fondo. Ma l'esortazione *di principio* alla prudenza, per timore di un possibile errore e di un eventuale biasimo della posterità, quella non l'accetto. Se mi sono sbagliato in troppi casi singoli – detto tra noi, io non credo che sia vero, – che i futuri storici della letteratura dichiarino pure che sono un asino. (Molti miei avversari attuali anticipano già tale giudizio, o almeno si comportano come se lo anticipassero. Questa è una conseguenza inevitabile dei contrasti ideologici che emergono più o meno consapevolmente quando si tratta di questioni decisive. Ma non bisogna farci troppo caso). Se è vero che mi sono sbagliato più volte, gli storici del futuro avranno ragione, e le mie ceneri non protesteranno contro *questo* giudizio. Ma se oggi ci si deve battere nell'indispensabile lotta contro la decadenza, non bisogna aver paura di queste cose. E io sono profondamente e saldamente convinto che questa lotta è una lotta giusta e necessaria.

Con l'antica amicizia, tuo

GEORG LUKÁCS

Febbraio 1939

Caro Georg Lukács,

non ho potuto rispondere subito alla tua lettera dello scorso giugno. La seconda lettera mi riusciva più difficile della prima. Poi è successa una quantità di cose. La discussione sul realismo è stata interrotta e noi l'abbiamo dimenticata. Le nostre finestre furono verniciate in blu in previsione di attacchi aerei, e nelle case fu portata della sabbia contro le bombe incendiarie. Poi la guerra fu nuovamente disdetta, la vernice protettiva grattata via, e Hanns Eisler nella «*Neue Weltbühne*» replica con immutata violenza alle accuse mossegli l'estate scorsa di smontare e rimontare i classici del popolo tedesco.

Se c'è qualcosa che ha dimostrato di essere tenace e stabile, è proprio la discussione sul realismo. Ciò indica che essa tocca il punto di tutti più importante. Anche se

questo punto non è sempre emerso chiaramente ed è stato oscurato da questioni secondarie.

Adesso voglio provare a rispondere alla tua lettera. Mi riesce difficile farlo, in primo luogo perché in questo mese – come in ogni mese di quest'anno – lo scriver lettere riesce particolarmente gravoso, e in secondo luogo perché la tua lettera era solo parzialmente una risposta alla mia. Tu hai bensì toccato parecchie questioni, ma riprendendo e variando i motivi anziché propriamente rispondere. Ma questo non ha grande importanza, e adesso vorrei attenermi punto per punto alla tua lettera.

Tu vorresti che si escludesse tutto ciò che ha a che fare con la critica. Vedi, già questo mi è difficile. Poiché, nella mia lettera, annettevo una particolare importanza proprio a quel passo in cui si parlava della critica; cioè alla questione se l'arte della critica non debba sottostare esattamente agli stessi metodi e alle stesse leggi che tu esigi per le opere d'arte. Tu non hai certo voluto fornirci una scopa fatata. Ma anche lo sbaglio del mago non dipendeva dalla scopa, bensì dal fatto di averla dimenticata. Forse, nel nostro caso, lo sbaglio consiste nel fatto che il metodo è stato eretto a criterio di misura. Così poté sorgere l'illusione che il metodo bastasse in sé e per sé a ottenere qualche cosa. Né io ho voluto sostituire quest'illusione con l'altra, per cui sarebbe possibile raggiunger tutto soltanto con l'immediatezza.

Poiché tutto il passo della tua lettera che riguarda l'immediatezza, non solo è da me pienamente condiviso, ma lo trovo bellissimo. Trovo un inciampo soltanto nel « travaglio morale e intellettuale », non perché dissenta, ma per paura di equivoci di un certo tipo. Ne conosciamo abbastanza di gente che si travaglia e si macera intellettualmente e moralmente, e a cui pure manca la penetrazione, la profondità della vera immediatezza, mentre parecchi François Villon, parecchi Verlaine... Manca l'immediatezza perché questo travagliarsi, questo macerarsi su se stessi è fittizio, si riferisce soltanto « a se stessi » e a null'altro. Ciò non vuol essere un nuovo inno all'immediatezza. Tu hai ragione, né si può dire sulle

due immediatezze qualcosa di meglio di quanto è detto nella tua lettera.

Poi, per dimostrare come deve avvenire una piena ricezione del mondo da parte dell'artista, tu riporti un passo di Gor'kij. Lukács, caro Lukács, non ti arrabbierai se ti dico che nel ricorso a una citazione qualsiasi, per imponente che sia, c'è sempre qualcosa che ricorda la scopa fatata? In altre parole, c'è ancora la possibilità di illudersi che, siccome un uomo saggio e prudente ha finalmente trovato la chiave di una certa porta, sarà possibile servirsene per aprire tutte le porte simili a quella?

Quali « specchi » avevamo a disposizione durante la guerra e nell'immediato dopoguerra, quando ci avviavamo alla maturità? Essi, o specchiavano un mondo trascorso di esperienze a noi estranee, e che noi, sotto il peso delle nostre, non potevamo allora equamente valutare; oppure rispecchiavano la società in modo falso, funzionando da specchi deformanti. (Io riprendo questa parola, benché l'arte effettivamente non « rispecchi »). Non avevamo un Barbusse o un Romain Rolland tedesco. Oggi possiamo approssimativamente spiegarci perché non li avevamo. Ma allora preferivamo frammenti che rispecchiassero sinceramente una frazione qualsiasi del nostro mondo a tutti i falsi specchi. Riprendo anche la parola « frammento », benché indichi qualcosa di rotto, ciò che in questo caso non è vero. Infatti non si può dire che ci fosse allora qualcosa di nuovo che andava in pezzi, ma che si iniziava qualcosa che non è ancora compiuto: l'arte della nostra epoca, espressione delle nuove esperienze. Ricorro ancora, per chiarezza, a un esempio tratto dalla storia dell'arte: alla fine dell'epoca classica l'« amalgama » era talvolta effettivamente « scomparso » e non restavano che « frammenti ». Eppure le prime espressioni dell'arte paleocristiana non erano più soltanto « frammenti » della grande arte antica, ma erano al contempo qualcosa di essenzialmente diverso. In generale, quando si ha a che fare con l'arte di un periodo di trapasso come è il nostro, è sempre bene andare a vedere epoche analoghe, « periodi di trapasso » trascorsi, non per fissare l'artista a questo inizio, ma perché ciò confe-

risce una diversa sensibilità di fronte allo svolgimento e alle difficoltà iniziali. Il rapporto tra l'artista e il suo contenuto è insito nell'opera d'arte. Qui la critica deve individuare il punto in cui si fa viva la presa sulla realtà, per spingere lo scrittore in questa direzione.

Ora viene il punto più importante della tua lettera. Tu ti richiami a Lessing, il quale scorgeva nel feudalesimo il suo nemico capitale. Come Lessing si è battuto contro il feudalesimo, contro le sue espressioni artistiche, così – dici tu – noi dobbiamo batterci contro la decadenza.

Il nostro nemico capitale è il fascismo. Noi lo combattiamo con tutte le nostre forze fisiche e intellettuali. È il nostro nemico, così come il feudalesimo era il nemico di Lessing. Come Lessing si è battuto contro l'arte cortigiana e feudale, così noi ci battiamo contro l'espressione del fascismo in arte. Ma si può identificare questa lotta con la lotta contro la decadenza?

Scrivi che « siamo ancora lungi dall'aver distribuito botte abbastanza numerose e abbastanza efficaci contro la decadenza ». A chi vanno date queste botte? Agli scrittori fascisti? Ai poeti che esaltano la guerra? Ai parabolani del sangue e del suolo? Ai Marinetti e ai D'Annunzio? A quei santuomini dei loro colleghi tedeschi? Quelli di botte non ne prenderanno mai abbastanza. Anzi, non abbiamo nemmeno cominciato a picchiarli come si deve. Senonché la zuffa di cui tu parli avviene su un altro terreno. Si tratta, come dici tu stesso, soltanto di residui, di contagi, di sedimenti. Da tali contagi, da tali residui non superati, sono certo più o meno affetti molti nostri scrittori. E per questo devono essere senz'altro dei decadenti? Se tu li aiuti a superare questi residui, non si tratta certo di una lotta contro la decadenza, di una « zuffa ». E allora non si può neanche dire che una botta più o meno non conti nulla. Allora bisogna calcolarle bene, le botte, non già per via della fama postuma o per timore di sbagliarsi, bensì per non far male a qualcosa di vivo, di nuovo.

Perché, per non uscire da Lessing, la sua intrepida lotta contro il feudalesimo non gli ha impedito di con-

dannare in blocco il *Götz von Berlichingen*, definendolo una vescica gonfiata e non riconoscendo in questo dramma l'opera di un grande alleato. Goethe divenne lo stesso Goethe, ma un poeta non deve diventare se stesso *malgrado* i suoi critici. Gli è che Lessing aveva collegato la questione della lotta contro il feudalesimo in arte a determinate idee e problemi di metodo. Più tardi Goethe fu a modo suo altrettanto irremovibile – e se non ti va l'esempio di Kleist, puoi prendere Hölderlin o qualsiasi altro scrittore da lui malmenato. Del resto Goethe non ha certo diviso arbitrariamente in due parti la *Brocca infranta*, e introdotto tra di esse una pantomima, perché vedesse in Kleist un reazionario.

Tu prendi l'avvio, e a ragione, dal fatto che la lotta contro il fascismo in letteratura può essere efficacemente condotta solo con cervelli completamente disinfettati, depurati, disincantati. Nel nostro campo tu colleghi strettamente questa lotta a determinate questioni di metodo.

Io ho paura che lo spazio che tu hai guadagnato così da una parte, vada perduto dall'altra: dalla parte della ricchezza e della varietà della nostra letteratura. Ho paura che l'alternativa di fronte a cui siamo posti non sia già il tuo *aut-aut*, bensì quella di creare o meno una coalizione, una forte e vasta arte antifascista cui partecipino tutti coloro che hanno diritto di parteciparvi nella loro qualità di antifascisti e di scrittori.

Se si vogliono aiutare gli uomini ad orientarsi verso la realtà, bisogna che anche l'aiuto sia intonato alla realtà. Io non so se in tutta questa discussione sul realismo sia stato mantenuto quell'orientamento verso la realtà che si esige dallo scrittore stesso.

In una lettera come questa risaltano soprattutto le obiezioni e le repliche, perché si tende ad omettere, come ovvi, i consensi sulle questioni più importanti.

Per finire, una nota allegra. Mi accorgo che molti nostri colleghi e amici leggono e ascoltano queste discussioni con sentimenti alquanto strani. Aspettano con impazienza e curiosità di vedere chi è che ammazzerà l'altro. Qualcuno, dicono, deve lasciarci la pelle, altrimenti il gioco non vale più. Ma in una discussione che avviene

sullo stesso piano e in cui sono comuni sia il punto di partenza che il traguardo, chi ci lascia la pelle è una cosa sola: la mancanza di chiarezza. In questa lettera ho cercato di nuovo di esporre un paio di questioni che mi sono rimaste poco chiare. So bene che non si può rispondere ad esse in un paio di pagine, e che esigono una gran quantità di lavoro. Raramente, in una corrispondenza, ho deplorato tanto di dover scrivere anziché parlare.

Molti saluti, caro Lukács, dalla tua

ANNA SEGHERS

2 marzo 1939

Cara Anna Seghers,

la tua risposta mi ha fatto molto piacere. È sempre bello e consolante accorgersi che uno scambio di vedute ha servito, in linea di massima, ad avvicinarci, ciò che è certamente accaduto nel nostro caso. Se tu sei sostanzialmente d'accordo con le mie considerazioni sull'immediatezza, abbiamo già ottenuto l'essenziale. So bene quanto sia fuggevole e labile un « accordo in linea di massima », e proprio per questo mi è doloroso dover rinunciare a discutere a viva voce questo problema, per domande e risposte immediate; solo allora saremmo in grado di eliminare i minori equivoci che ancora potessero sussistere.

Sono parimenti d'accordo con te sulle modalità che dovrebbe avere un dibattito tra noi scrittori. La tua formula che chi ci deve lasciar la pelle è soltanto ciò che non è chiaro, è molto buona. Per parte mia aggiungerei solo: e ciò che è sbagliato. Poiché le divergenze d'opinione non derivano naturalmente soltanto da idee confuse, che non sono state meditate fino in fondo, ma anche da opinioni erronee. So benissimo che le opinioni erronee hanno le loro ragioni sociali e personali, e che molti si sentono profondamente attaccati proprio ad esse. Sta appunto qui la difficoltà di condurre una polemica aspra, ma oggettiva. Ma tu mi conosci abbastanza per

sapere che io scendo in lizza contro le opinioni e gli indirizzi, e non contro gli uomini: cioè, per venire alla nostra questione fondamentale, contro la decadenza, contro idee e sentimenti che sorgono su una base decadente, ma non contro quegli scrittori in cui tali idee e sentimenti si manifestano. Ho anzi un'altissima stima di gran parte di essi, sia come uomini che come scrittori, ma proprio per questo (ciò che non implica alcuna contraddizione) mi indigno di dover ancora riscontrare in essi residui di quelle idee e di quei sentimenti.

Quanto tu dici intorno alla critica pone una questione di principio e introduce al contempo la possibilità di un equivoco che speriamo di poter dissipare. Tu scrivi che ci tieni alla questione « ... se l'arte della critica non debba sottostare esattamente agli stessi metodi e alle stesse leggi che tu esigi per le opere d'arte ». Se con questo vuoi dire soltanto che anche la critica rispecchia nel pensiero la *stessa* realtà la cui immagine è l'opera d'arte, sono pienamente d'accordo. In questo caso la parola « arte » non significa altro che la capacità di padroneggiare un materiale. Ma se intendi la parola nella sua vera accezione, cioè non vuoi considerare la critica come un ramo della scienza e della pubblicistica, allora le nostre idee divergono profondamente. In questo caso dovremmo iniziare una discussione interamente nuova, perché io considero la pretesa di creare opere d'arte, propria dei critici moderni, come una comoda autoillusione che lusinga la loro – spesso tronfia – soggettività, e permette loro di trattare tutte le questioni essenziali della teoria artistica in modo superficiale e (nel senso già tra noi chiarito) immediato.

Tuttavia, come dicevo, questo aprirebbe una discussione interamente nuova, e per il momento mi limito a constatare questo eventuale contrasto, continuando a esporre il mio pensiero sul presupposto che la critica non sia arte, bensì scienza e pubblicistica. Dobbiamo cominciare col chiarire la questione del cosiddetto metodo. È naturale che scrittori per cui l'elemento propriamente poetico, la propria attività creatrice, costituisce l'interesse centrale, trovino che ad ogni critica incentrata

sui principî e sul metodo manchi per l'appunto l'« essenziale ». Tuttavia io credo che una critica giusta e rigorosa possa diventare veramente feconda per l'attività dello scrittore solo quando egli ha superato tale sensazione. Leggendo di recente il carteggio tra Gottfried Keller e il critico e storico letterario Hermann Hettner, ho trovato che anche Keller ebbe da principio, di fronte alle considerazioni metodologiche, una reazione analoga alla tua. Ma la superò nel corso della sua evoluzione: « Ho quindi dato l'ultimo addio a questa mia passione privata per il cosiddetto elemento specificamente poetico, perché trovo che esso dev'essere presupposto come qualcosa che riguarda soltanto l'individualità creatrice, e non rientra nell'oggetto principale della discussione ».

Ma qui si trova espresso anche qualcosa d'altro, che a mio parere va detto una buona volta anche tra noi in tutta franchezza e brutalità: per essere scrittori ci vuol talento. Andremmo a finire troppo lontano se volessimo spiegare le ragioni per cui abbiamo sovente commesso errori a questo proposito. E del resto le ragioni tu le conosci quanto me. Vorrei però che in questa questione non sussista piú tra di noi il minimo equivoco. Dunque — per prendere una volta di piú me stesso come esempio — ammettendo che avessi ancora cinquant'anni di tempo per sprofondarmi nei principî della letteratura e per studiare a fondo tutte le questioni di metodo... credi, cara Anna, che dopo questi cinquant'anni io sarei in grado di scrivere anche un solo racconto artisticamente riuscito? Naturalmente so che mi sarebbe impossibile, per il semplice fatto che mi manca il talento artistico creativo. Ma non credo di essere l'unico nella nostra letteratura che manchi di queste doti. E che cosa deve succedere quando l'assenza di talento fa appello a « metodi » fraintesi e resi grossolani?

Ho il leggero sospetto, cara Anna, che tu voglia rendermi responsabile di queste volgarizzazioni. A ciò sembra almeno alludere l'immagine della scopa dimenticata in un canto. Ma io credo di non aver dimenticato la scopa, come non l'ha dimenticata il mio immortale prototipo. Almeno non nel senso che mi sembra di poter



desumere dalla tua lettera. Beninteso: in un senso estremamente generico si « dimentica » sempre qualcosa nello stendere un saggio, soprattutto perché la critica è – appunto – una parte della scienza. Vale a dire: nessun lavoro critico può essere completo e concluso in sé; completo – relativamente completo – sarebbe soltanto un completo sistema della teoria dell'arte che contenesse al contempo una storia completa dell'evoluzione dell'arte. Ogni lavoro critico deve essere ritagliato da questo quadro d'insieme con una certa violenza, e diventa quindi unilaterale nella forma e incompleto nel contenuto, per vasta e universale che sia la concezione generale su cui si basa. Esso non è concluso in sé come l'opera d'arte. Questa difficoltà la conosco bene per le esperienze del mio lavoro. I miei amici prendono spesso in giro il mio intercalare: « Non è questo il luogo di parlare di ciò ». Ma tu capirai che proprio in questa frase si esprime la consapevolezza dell'universale connessione di tutti i problemi tra loro; la consapevolezza che ogni constatazione che non sia accompagnata almeno da un accenno al quadro generale in cui si inserisce implica una tendenza all'unilateralità, la possibilità di un fraintendimento. Giacché siamo in vena di confessioni, aggiungerò che alcuni amici mi rimproverano di non scrivere in modo abbastanza sintetico, epigrammatico, « citabile ». Lo faccio apposta, e sempre per la stessa ragione, cioè perché mi prefiggo, in ogni singola discussione, di accennare almeno al quadro generale, allo sviluppo sistematico e storico.

Ciò nonostante, è naturale che ogni trattazione di un argomento singolo abbia oggettivamente qualcosa di frammentario. E di necessità il lettore la spezzetta ulteriormente. Come questo accada sempre, come i lettori *trasformino* i frammenti in « scope dimenticate », lo mostra bene un passo della tua replica. Nella mia lettera ti avevo pregato di leggere una parte del mio saggio su Gor'kij perché tu avessi presente la mia concezione della recettività artistica. Avevo citato da quel capitolo del mio saggio, per indicare il suo tono fondamentale, alcune parole di Gor'kij. Ora tu entri in polemica contro questa cita-

zione isolata. Ma quel che fa comodo a te, fa comodo anche agli altri. Perché anche gli altri fanno così. E in nessun caso io ne sono responsabile, perché in nessun caso posso impedire che le mie cose vengano lette in questo modo.

E anche nel tuo caso la polemica contro una citazione isolata comporta un fraintendimento delle mie idee. Tu contrapponi un cosiddetto « falso specchio » ai frammenti di cui parla Gor'kij, e prendi posizione per i frammenti, ciò che è ben comprensibile quando si parta da tali false premesse. Comprensibile, ma non esatto. Perché non si tratta affatto di questo dilemma. Il « falso specchio » non è l'opposto dei frammenti, bensì un fenomeno parallelo ad essi, una conseguenza di forze sociali che hanno generato *entrambi* questi fenomeni. Tu potrai dunque capire la mia posizione ed entrare in polemica con me — nel caso che tu continui ad essere in disaccordo — solo quando ti sarai convinta che io sono contrario *sia* al « falso specchio », *sia* ai frammenti. (Lo stesso si applica alla questione del talento. La constatazione che la vocazione artistica è assolutamente indispensabile all'arte non implica che si condivida la moderna concezione del talento, per cui questo sarebbe, come dice finemente Tolstoj, una qualità dell'uomo isolata da tutte le sue proprietà umane e morali; una qualità biologica, per così dire). Solo se capirai a che cosa miri questa lotta su due fronti, capirai anche perché io attribuisca tanta importanza al travaglio intellettuale e morale che lo scrittore compie su se stesso. Questo travaglio non può naturalmente aiutare chi è privo d'ingegno a diventare un artista, ma è l'unica possibilità che consenta al talento di produrre qualcosa di veramente importante dal punto di vista artistico.

Perché me la prendo sempre e regolarmente proprio coi frammenti? Perché la debolezza dei migliori esponenti della nostra letteratura sta proprio qui. Io confido ottimisticamente che la mancanza di talento si faccia presto o tardi giustizia da sé, col che non voglio affatto dire che la psicologia di molti scrittori senza vocazione non sia altrettanto frammentaria che quella di molti che

la vocazione ce l'hanno. Inoltre – e questo è forse il punto piú importante – vedo che la grande epoca in cui viviamo e le esperienze della lotta antifascista operano *spontaneamente* nel senso del superamento di questo frammentismo. È difficile trovare tra noi un solo scrittore veramente dotato che, nel corso degli ultimi cinque o sei anni, non abbia fatto un deciso progresso in questo senso. In ciò mi pare di scorgere il segno dei tempi, e credo che sia compito della critica accelerare consapevolmente questo processo spontaneo.

Sempre a questo proposito, tu dici che noi Tedeschi non abbiamo avuto, durante la guerra, un Romain Rolland o un Barbusse. Questo è verissimo, e investe proprio il punto centrale della nostra discussione. Donde hanno attinto Rolland e Barbusse la forza per elevarsi a un'immagine non frammentaria della società, alla sintesi realistica? Gli è che – riprendendo le parole di Gor'kij – l'« amalgama sociale » era in essi piú intenso che non nei migliori scrittori tedeschi di sinistra di quel periodo. E l'« amalgama sociale » significa in questo caso l'unità di tradizioni democratiche nella vita sociale e tradizioni realistiche nell'arte, nonché, come effetto di tale unità, una costante aspirazione alla popolarità, un indissolubile collegamento coi grandi problemi della vita nazionale. Tutto ciò mancava agli scrittori tedeschi del periodo di guerra. E credo che non mi fraintenderai piú se adesso ti dico che, sia la vergognosa capitolazione di una parte degli scrittori tedeschi di fronte all'ideologia della guerra imperialistica, sia il tipo di opposizione proprio di una piccola minoranza (opposizione tale, sia nel contenuto che nella forma, da non poter assolutamente incitare il popolo contro la guerra), risalgono entrambi all'evoluzione antidemocratica della Germania, alla « miseria tedesca ». E se oggi tiriamo le somme delle esperienze dell'epoca della repubblica di Weimar, dobbiamo constatare che gli intellettuali di sinistra – comunisti o meno – non hanno realmente e interamente superato questo vizio strutturale della società tedesca, anzi non hanno per lo piú nemmeno tentato di superarlo.

Non venire a dirmi che si tratta qui di una situazione

storica oggettiva. Lo so benissimo. Ma si tratta del fatto che noi tutti non abbiamo tentato di riannodarci alle vive forze democratiche e popolari della Germania del presente e del passato così intensamente come sarebbe stato oggettivamente possibile e necessario. Perciò noi, intellettuali tedeschi di sinistra, siamo stati dei frammenti: perciò dobbiamo, nell'interesse della lotta antifascista, superare questo frammentismo, questa mancanza di un amalgama sociale e nazionale.

Ci mancano le tradizioni democratiche; perciò il nostro realismo non è abbastanza deciso, abbastanza vasto e profondo. So che le tradizioni democratiche della Germania sono meno grandi e meno gloriose di quelle della Francia o dell'Inghilterra. Ma proprio per questo dovevamo coltivarle piú intensamente, dovevamo nutrircene e rafforzarci con esse, e dovevamo diffonderle tra il popolo tedesco. (Ti ricordo che la demagogia fascista chiama la democrazia un'« importazione dall'Occidente »). E ancora oggi facciamo questo troppo poco, con insufficiente decisione e consapevolezza. E tu devi capire che, se parlo sempre del passato della Germania, lo faccio per questo; lo faccio con lo sguardo rivolto all'avvenire democratico della Germania.

Anche nella critica ci mancano le tradizioni democratiche. Perciò la giudichiamo da un punto di vista artistico-formale, quindi ristretto. È quel che tu fai purtroppo a proposito dei rapporti tra Lessing e Goethe. È un fatto indiscutibile che Lessing assunse un atteggiamento assai scettico di fronte al *Götz von Berlichingen* (nonché di fronte al *Werther*, che tu hai dimenticato di menzionare). Ma, per completare il quadro, occorre in primo luogo ricordare che egli approvò pienamente l'ode *Prometeo* del giovane Goethe. In secondo luogo, leggi soltanto quel che ha detto Goethe di Lessing in ogni epoca della sua vita: non troverai altro che riconoscenza per lui e rimpianto per la mancanza di un critico contemporaneo che avesse le qualità sociali ed umane di Lessing (poiché, quanto ad intelligenza estetica, ve n'erano di quelli che non distavano molto da Lessing). E, in terzo luogo, l'evoluzione di Goethe giustifica intera-

mente la critica di Lessing. Goethe non ha piú fatto un solo passo sulla via del *Götz*, né dal punto di vista del contenuto sociale, né da quello formale della composizione drammatica. L'opposizione ingenua e primitiva del giovane Goethe alla « miseria tedesca » lo induce ad esaltare in *Götz* un personaggio completamente reazionario. Nell'*Egmont*, la tematica drammatica di Goethe, già piú maturo, segue una direzione completamente diversa. E a ciò corrisponde esattamente l'evoluzione di Goethe come drammaturgo. Lessing ha aperto la strada alla comprensione di Shakespeare. Ora la forma fluida ed epicizzante, propria del *Götz*, rappresenta un passo indietro rispetto alla teoria e alla prassi drammatica lessinghiana. E Goethe l'ha capito molto presto. Già nel *Clavigo* egli rompe in modo radicale con questo tono epicizzante, e l'*Egmont* mostra quanto profondamente egli avesse già allora compreso e quanto originalmente sviluppato gli elementi del dramma shakespeariano. (Con tutto ciò io non contesto né l'importanza estetica né quella storica del *Götz von Berlichingen*. Solo che « non è questo il luogo di parlarne ». Del resto ne ho parlato piú volte, per esempio nel mio libro sul romanzo storico).

Questo è, naturalmente, solo un assai magro schema dei rapporti tra Lessing e Goethe; per chiarirli anche solo sommariamente occorrerebbe scrivere un lungo saggio. In una lettera bisogna limitarsi ad elencare i fatti senza dimostrarli. Mi sono addentrato in questa questione perché volevo accennare almeno ad alcuni dei criteri storici ed estetici essenziali per un'esposizione dei rapporti tra Lessing e Goethe. Mi sono però subito accorto che questa, in una lettera, è un'impresa disperata. Perché, per rendere veramente comprensibile la situazione, occorrerebbe indicare almeno per sommi capi le analogie e le differenze tra l'evoluzione francese e quella tedesca alla fine del Settecento. Solo allora si vedrebbe, da una parte, come grandezza e limiti di Lessing dipendano dal suo ripudio della linea rousseauiana dell'illuminismo francese; e, d'altra parte, come il classicismo tedesco di Goethe e di Schiller rappresenti, rispetto alla democrazia, un passo indietro nei confronti di Lessing, pur

costituendo al contempo l'unica via socialmente concreta che potesse allora seguire la cultura tedesca. Capisci bene che non posso nemmeno tentare di delineare questa situazione, perché sarebbe necessaria un'analisi delle contraddizioni della tendenza plebea nelle rivoluzioni borghesi del tempo, nonché l'analisi della differenza risultante, agli effetti della letteratura e della cultura, dal fatto che, in Francia, c'era realmente stata una rivoluzione, mentre la Germania ne aveva subito soltanto le ripercussioni ideologiche; e così via. (Quando apparirà il mio libro *Per la storia del realismo*, vi troverai alcuni accenni a questa situazione).

Cara Anna, se scendo così ostinatamente in polemica contro i tuoi aneddoti di storia letteraria, non è perché io sia uno di quegli scrittori di storia letteraria che vogliono aver sempre ragione e spaccano i capelli in quattro. Nella valutazione dei fenomeni contemporanei, tu testimoni una sensibilità fuori del comune. Che quando si tratta invece delle somme figure della Germania del passato, tu ti accontenti di astrazioni come l'incomprensione per il nuovo, la differenza di generazione e simili, e non tenti di penetrare con uguale sensibilità le vere e più profonde ragioni di affermazioni apparentemente paradossali e sorprendenti pronunciate da questi grandi tedeschi; ecco qualcosa che, in verità, mi rattrista un poco. Perché, se perfino tu ti appaghi di simili aneddoti, quale sarà l'immagine che si farà di queste grandi figure la media dei nostri uomini di lettere?

E questa mi sembra essere una questione di estrema attualità. Non voglio stare a ripetere tutto quel che ti ho scritto nella mia precedente lettera sull'attualità e sull'importanza politica della battaglia letteraria contro la decadenza. Del resto riconosci tu stessa che si può combattere efficacemente il fascismo « solo con cervelli completamente disinfettati, depurati, disincantati ». Mi rallegro ancora una volta di constatare che siamo largamente d'accordo su questo punto decisivo. Non consento interamente con te solo quando sostieni che questa battaglia deve limitarsi a concentrare i suoi attacchi contro le figure più spiccatamente reazionarie della decadenza, con-

tro i Marinetti o i D'Annunzio. Occorre naturalmente combattere in primo luogo quella forma di decadenza che è la barbarie fascista. Ma ci sono anche problemi che investono l'evoluzione interna degli antifascisti. E qui io ti chiedo: su chi esercitano ancora un reale influsso i vari Marinetti e D'Annunzio? Ci sono invece infinite e importantissime correnti decadenti (irrazionalismo ecc.), che nelle nostre file hanno ancora un influsso straordinariamente potente sulle teste migliori, sugli scrittori piú notevoli, sugli antifascisti piú convinti. Se si devono realmente disinfettare e depurare i cervelli, come desideri anche tu, occorre combattere proprio quei residui della decadenza che si dimostrano efficaci nelle nostre file. So che questo è un compito estremamente impopolare, che ha attratto su di me (e con ogni probabilità attirerà qualche volta anche in futuro) persino i fulmini di un'amica cosí buona e fedele come te. Ma quando si è convinti della necessità di questa battaglia, non è possibile alcun compromesso. Qui io non posso provare se non ciò che provò il Temistocle plutarcheo nel consiglio di guerra prima della battaglia di Salamina, quando disse: battimi, ma ascoltami.

Gli ultimi avvenimenti tedeschi, per quanto sono in grado di giudicarli, mi confortano in tale convincimento. Si formano sempre nuove opposizioni contro il fascismo. Individui e ceti che già sopportarono supinamente ogni forma d'imperialismo capitalistico e magari lo sostennero direttamente, si rivoltano sempre piú decisamente contro la barbarie totale. Il loro tipo di opposizione e la loro ideologia sono, com'è naturale, profondamente pervasi di influssi di origine fascista. Solo assai lentamente, istintivamente e spontaneamente, si fa strada in essi la chiarezza. E questi uomini sono molto piú profondamente legati alla vita nazionale della Germania di quanto generalmente si supponga, benché la loro concezione della Germania sia spesso molto reazionaria. Che cosa possiamo dar loro per facilitare e accelerare il loro travaglio verso la chiarezza? Certo non i brandelli rappezzati alla bell'e meglio di un'ideologia decadente a metà sorpassata; di una sottospecie di decadenza che,

mancando di amalgama nazionale, è condannata a rimanere perpetuamente estranea proprio a queste persone. Io credo che qui possa giovare soltanto l'additare la vera grandezza del passato della Germania e il rapporto tra questo passato (che è certo assai diverso da come se lo rappresenta la maggioranza di questa gente) e la futura grandezza di una Germania veramente democratica e di una cultura tedesca democratica. Come sono profondamente convinto del rapporto sussistente tra realismo, popolarità e antifascismo, così sono sicuro che i nostri sforzi per riportare alla luce il passato democratico della Germania non segnano un cammino che volge a ritroso, ma un cammino verso il futuro, un contributo ideologico alla liberazione della Germania.

La mia lettera è diventata lunga anche questa volta, eppure non ho detto neanche una decima parte di quel che volevo dire. Quanto più emergono dalla nostra corrispondenza i momenti d'accordo, e tanto più penosa sento la mancanza del contatto offerto dal colloquio reale. Poiché le piccole divergenze di sfumatura acquistano necessariamente, in una lettera, un peso molto più forte che non in un diretto scambio di vedute. Ma io conto sulla tua capacità d'intuizione poetica: tu sei riuscita a metterti nei panni di personaggi ben più legnosi di quel che non sia io.

Con l'antica amicizia, tuo

GEORG LUKÁCS



## LO SCRITTORE E IL CRITICO

### I.

Suona ovvio, o addirittura banale, ma occorre dirlo subito all'inizio: il tipo dominante di scrittore e di critico si è andato modificando nel corso della decadenza del capitalismo; perciò anche il rapporto tipico tra lo scrittore e il critico non poteva non diventare diverso.

Suona parimenti ovvio, o addirittura banale, ma occorre ripeterlo in ogni occasione, che la causa determinante di questa deformazione è la divisione capitalistica del lavoro. Essa ha trasformato sia gli scrittori che i critici in ristretti specialisti; ha tolto loro quella universalità e quella concretezza di interessi umani, sociali, politici e artistici che contraddistinsero la letteratura del Rinascimento, la letteratura dell'Illuminismo e la letteratura di tutti i periodi di preparazione delle rivoluzioni democratiche; ha spezzato sia per gli uni che per gli altri la mobile unità dei fenomeni della vita, sostituendola con « campi » circoscritti, isolati, discontinui (arte, politica, economia ecc.), che, di fronte alla coscienza, o si irrigidiscono nella loro separazione, o vengono collegati mediante pseudosintesi astratte e soggettive (razionalistiche o mistiche).

È infine ovvio che tutto ciò si riferisce alla principale corrente di sviluppo degli ultimi decenni. La lotta socialmente vana, nell'ambito del capitalismo reazionario, ma ideologicamente assai preziosa, che alcuni notevoli umanisti hanno intrapreso contro il complesso di questi fenomeni, non fa altro che sottolineare la necessità sociale dello sviluppo generale.

Sia gli scrittori che i critici divengono dunque degli

specialisti sottoposti alla divisione del lavoro. Lo scrittore ha fatto della sua interiorità un mestiere. Anche se questo mestiere non conduce, come nella stragrande maggioranza degli scrittori, a un completo adattamento alle esigenze quotidiane del mercato librario, anche se il comportamento di essi rappresenta soggettivamente una tenace opposizione a questo mercato e alle sue esigenze, tuttavia il rapporto dello scrittore con la vita, e quindi necessariamente con l'arte, viene a immeschinarsi e a deformarsi.

Siccome lo scrittore (e proprio quello che, nella sua arte, è all'opposizione) fa della letteratura un fine a sé e mette polemicamente in primo piano la sua autonomia, passano in secondo piano quei grandi problemi compositivi che scaturiscono dall'esigenza di configurare in modo vasto e profondo i tratti universali e durevoli dell'evoluzione dell'umanità. Subentrano in vece loro le questioni concernenti l'immediata tecnica espositiva, il lavoro di laboratorio.

Quanto più si aggrava questo processo, e tanto più direttamente artigianali, tecniche e soggettive diventano tali questioni; tanto più esse distolgono dai grandi – in senso sociale come in senso estetico – problemi generali e oggettivi della letteratura. L'ostilità all'arte propria della realtà capitalistica annulla la chiara distinzione tra i generi; l'annulla soprattutto perché la natura del nuovo materiale offerto dalla vita è talmente ostica che soltanto gli scrittori più coscienti in fatto di questioni estetiche ne possono venire a capo; ma anche perché appresta una quantità di illecebre puramente esteriori cui possono resistere solo pochi ostinati. Terze pagine di giornale, regia teatrale, regia cinematografica, riviste moderne tipo rotocalco: tutto ciò contribuisce, più o meno consapevolmente, ad oscurare e mutilare tutti i concetti dell'arte vera. Scrittori che, con lo stesso spunto, fabbricano romanzi d'appendice, soggetti cinematografici, drammi e libretti d'opera, devono perdere per forza di cose ogni sensibilità per l'espressione autentica e per la rappresentazione adeguata; scrittori che abbandonano a registi teatrali e cinematografici l'elaborazione definitiva

delle loro produzioni e che si abituano a fornir loro abbozzi lasciati a mezzo (giungendo magari fino a teorizzare questi usi artisticamente immorali), non possono certo conservare un intimo contatto con i veri problemi dell'arte.

L'ironia storica dell'evoluzione dell'arte nel capitalismo si manifesta nel fatto che parecchi scrittori i quali onestamente e lucidamente si oppongono al suo meccanismo stritolatore e soffocatore di ogni cultura, danno mano, in teoria o in pratica, alla sua azione di dissolvimento delle forme. Esprimendo la propria soggettività, le loro pure impressioni, i loro problemi puramente individuali, con profonda convinzione e paradossale spregiudicatezza, essi vogliono opporsi al brutale livellamento e alla crescente impoeticità della letteratura borghese. Ma ciò che essi ottengono, nella teoria e nella prassi oggettiva, è un ulteriore logoramento delle forme poetiche, un'anticipazione « profetica » di mode letterarie che regneranno qualche decennio o soltanto qualche anno più tardi, e cioè di un *diverso* livellamento e svuotamento delle opere letterarie.

Basterà addurre un esempio. Il notevole poeta lirico E. A. Poe non è soltanto il fondatore del moderno romanzo poliziesco, dell'arte di produrre la tensione attraverso la pura curiosità e le sorprese, ma è anche il primo propugnatore della posteriore decomposizione delle forme epiche e drammatiche in momenti lirici. Nel suo istruttivo saggio *Il principio della poesia*, Poe contesta la possibilità dell'esistenza di un lungo poema: « Sostengo che i lunghi poemi non esistono. Sostengo che l'espressione "lungo poema" non è altro che una banale contraddizione in termini ». E nella *Filosofia della composizione* Poe illustra questa affermazione dicendo che ogni opera letteraria che non si può leggere « tutta in un fiato » non ha unità e tonalità poetica: « Ciò che chiamiamo un lungo poema è in realtà soltanto una serie di poemi brevi, cioè di brevi effetti poetici ».

È a tutti chiaro come questa teoria di Poe rifletta intenti soggettivamente sinceri e ispirati a un alto concetto dell'arte: il ripudio, esteticamente più che legittimo,

della piatta pseudoepica accademica e della produzione di romanzi in serie. Ma siccome questa protesta parte dal cantuccio soggettivistico dei puri problemi dell'impressione e dell'espressione e non si solleva al di sopra di un accurato esame delle sottigliezze tecniche (ignorando sia il reale rapporto del popolo con l'arte vera che la relazione oggettiva intercorrente tra questa e la vita della società), Poe diviene qui soltanto il predecessore teorico di un impressionismo lirico, che, dopo aver raggiunto effetti brevi e sorprendenti, apprezzati per il loro sapore di novità, degenerò rapidamente in una *routine* non meno arida di quella letteratura contro cui Poe dirigeva i suoi paradossali e acuti strali.

Questo esempio ha per noi solo un'importanza sintomatica. Scrittori molto inferiori a Poe hanno enunciato in seguito teorie molto più banali, creando intorno ad esse un'effimera sensazione immediatamente seguita dal meritato oblio. Ciò che vi è di sintomatico nel nostro esempio, e su cui vorremmo attirare l'attenzione del lettore, è il punto di vista da laboratorio di alchimia verbale: l'impressione e l'espressione sono isolate dal contenuto e dai problemi che radicano la letteratura nella vita popolare e determinano l'efficacia e la popolarità secolare e millenaria delle grandi opere d'arte. È sintomatico che Poe illustri l'impossibilità di « lunghi poemi » proprio adducendo gli esempi di Omero e di Milton. Ora nessuno contesta che in scrittori notevoli, tra cui si annovera anche Poe, si riscontrino, nonostante il predominio del punto di vista da laboratorio, fini ed esatte notazioni che investono problemi estetici essenziali. In casi simili, lo scrittore oltrepassa istintivamente, inconsapevolmente, e contro le sue convinzioni generiche, la ristretta cerchia soggettivistica dei punti di vista da laboratorio. Con questo però non si toglie nulla all'intento fondamentale di questa concezione estetica. Anzi, quanto più acute sono le singole notazioni, e tanto più forte è la seduzione esercitata sui giovani scrittori e critici, sui migliori lettori dell'epoca, che finiscono per scorgere nel metodo da laboratorio l'essenziale, la via giusta per un'adeguata concezione dell'arte. Il moderno preconcetto per

cui solo gli artisti sarebbero in grado di capire qualcosa dell'arte e solo l'approfondimento della psicologia del processo creativo individuale e l'analisi della tecnica personale dei singoli scrittori renderebbero possibile una giusta comprensione dell'arte, affonda le sue radici teoriche in questo immiserimento della concezione estetica provocato dalla polemica, soggettivamente legittima, di scrittori autentici e sinceri.

Né si creda che tale critica si appunti esclusivamente sulle tendenze apertamente favorevoli all'arte per l'arte; del resto, anche in questo caso, il suo campo di applicazione sarebbe assai vasto nell'arte moderna. Ma è sintomatico, per la decadenza, che solo pochissimi tra gli avversari dell'arte per l'arte possano elevarsi, sia nella teoria estetica che nella prassi artistica, al di sopra dei ristretti orizzonti di tale concezione.

Nel campo di questi avversari si trovano, grosso modo, due posizioni estreme. Gli uni respingono insieme all'arte per l'arte tutte le preoccupazioni strettamente artistiche, mettendo direttamente la letteratura al servizio di una propaganda politico-sociale. Gli altri aspirano a conservare e a sviluppare tutte le « conquiste » della nuova letteratura, associando quindi in modo soggettivamente originale, ma esteticamente disorganico, la moderna dissoluzione delle forme letterarie e un intento sociale e politico spesso valido. Ottengono così una certa considerazione nei circoli letterari di « avanguardia », ma non possono penetrare nelle vaste masse, benché intendano esercitare una larga azione sociale, più di quel che non vi penetri la letteratura apolitica affine alla loro. Upton Sinclair rappresenta efficacemente la prima tendenza, Dos Passos la seconda.

La fatale scissione della letteratura moderna in due tronconi, il resoconto estraneo all'arte, che fa effetto solo grazie al nudo contenuto o a una tensione puramente esteriore, e una sfera estranea al popolo di esperimenti artistici da laboratorio, non può dunque essere superata da una simile introduzione di elementi politici: e non possono indicare la via d'uscita né l'astratta impersonalità di effetti meramente contenutistici, né la non meno

astratta soggettività di un artigianato formalistico collegato in modo inorganico a un contenuto non elaborato artisticamente.

E fin qui ci siamo occupati soltanto di un piccolo settore della letteratura moderna, che per di piú si eleva assai al di sopra della media dal punto di vista morale e sociale, e quindi anche nella purezza umana del concetto dell'arte che gli è proprio. La scomparsa dei problemi estetici oggettivi, che determinano, come vedremo in seguito, il punto d'intersezione tra l'approfondimento e la chiarificazione estetica da una parte e le radici sociali dell'arte dall'altra, immette necessariamente nella vita letteraria uno spirito di piccineria personale.

Che lo scrittore facchino al servizio del capitalismo che lo sfrutta, o il filibustiere letterario che approfitta dell'avversione capitalistica all'arte, conoscano soltanto i meschini interessi dell'arrivismo personale e del *bellum omnium contra omnes* proprio del capitalismo, è fatto ovvio che non ha bisogno di commento. Piú paradossale e piú difficile da comprendere è l'atmosfera di piccina litigiosità che regna tra i migliori e piú onesti scrittori del nostro tempo. Ma non bisogna perdere di vista il fatto che l'eccessivo peso accordato alle qualità personali tecnico-artigianali e alla novità, pure tecnica e individuale, dei mezzi espressivi e della scelta del soggetto, fa ripiegare lo scrittore su se stesso, per un'intima necessità. Perciò la propria personalità, le sue caratteristiche individuali, le particolarità soggettive del processo creativo nelle sue difficoltà e nei suoi risultati, la peculiarità individuale di piccole raffinatezze stilistiche, acquistano un peso che non hanno, oggettivamente, né per la società né per lo sviluppo dell'arte: un peso che non hanno mai avuto per gli scrittori di epoche artisticamente piú fortunate.

È questa la situazione che produce la meschina ipersensibilità propria anche di scrittori valenti, capaci e totalmente dediti all'arte. La loro solitudine nella vita della società capitalistica, che riescono a superare, nel migliore dei casi, in quanto enunciano certe idee, ma non nella ricerca artistica, è la causa sociale di questi umori,

da cui scaturiscono i momenti di piccineria della vita letteraria moderna (soggettivismo esagerato, vanità di « inventore », ostilità alla « concorrenza », incapacità di sopportare la critica, per non parlare degli intrighi e dei pettegolezzi). Isolamento sociale; coltivazione in serra di un manierismo personale; incertezza sulle questioni ideologiche fondamentali, aggravata dal consapevole soggettivismo che è già presente nella loro impostazione e che ingenera necessariamente un razionalismo troppo spinto e un misticismo fumogeno; riduzione dei problemi dell'arte vera e propria a quelli della tecnica dello scriver bene: ecco le cause essenziali che rendono « anormale » l'atteggiamento dello scrittore verso il critico nel capitalismo odierno.

## II.

Le considerazioni sin qui svolte dovevano, per ragioni di chiarezza espositiva, essere unilaterali. Il giusto rapporto può essere trovato solo dopo aver seguito le metamorfosi che dovette subire, nello stesso periodo e per le stesse ragioni sociali, il tipo del critico. Allora soltanto si potrà mostrare come l'« anormalità » da noi esaminata sia il necessario prodotto dell'azione reciproca delle trasformazioni di ambedue i tipi.

La riduzione della critica letteraria a mestiere comincia assai presto, in fondo già con l'apparizione delle recensioni di rivista, e il recensore di mestiere fu, sin dall'inizio, tenuto in scarsa considerazione letteraria. In netto contrasto, però, con i veri critici, per cui questa attività era un'intima vocazione e non una — poco redditizia — fonte di guadagno.

Lo sviluppo capitalistico, che livella tutto, ha lavorato per bene anche nel campo della critica. I fatti essenziali sono universalmente noti: innanzitutto la subordinazione di quasi tutta la stampa al potere dei grandi complessi capitalistici, per cui la gran massa dei critici è sempre più divenuta una parte dell'apparato di propaganda di questi gruppi finanziari. Solo poche riviste, per lo più a

scarsa tiratura e con pochi mezzi, possono opporre resistenza e difendere la libertà di espressione della critica. E anche la loro reale indipendenza diviene sempre più problematica. Da quando il capitale ha pian piano scoperto che anche l'arte di opposizione può costituire un proficuo oggetto di speculazione, questi movimenti trovano anch'essi i loro « mecenati » e subiscono tutto l'equivoco materiale e morale di un appoggio da parte del capitale.

Sorge così, nella gran massa della produzione critica, una prostituzione delle opinioni simile alla prostituzione delle esperienze vissute che ha luogo in letteratura. La pericolosa equivocità di tale situazione viene ulteriormente aggravata dall'apparenza di libertà e di indipendenza accuratamente elargita dalle « alte sfere ».

Questa apparenza è dovuta all'intersecarsi di varie tendenze. Da una parte ci sono sempre, anche nel capitalismo contemporaneo, critici valenti, colti e incorruttibili. D'altra parte, l'interessamento dei capitalisti a giornali e riviste è di indole assai varia, e non è affatto detto che comporti sempre un'influenza brutale e diretta sulle singole opinioni dei critici. Ci sono state e ci sono, per esempio, riviste la cui cerchia di lettori è costituita principalmente da intellettuali; esse hanno bisogno – anche dal punto di vista commerciale proprio dei loro finanziatori – di critici di vaglia, che possano liberamente esprimere le loro idee sull'arte e la letteratura e che possano eventualmente impegnare tra di loro fervidi dibattiti sulle questioni di loro competenza. La circostanza già ricordata, che certi capitalisti sono interessati a singoli indirizzi dell'arte e della letteratura moderna, fa inoltre in modo che tali periodici cerchino e trovino dei critici che si impegnano per profondo convincimento estetico in favore di un dato indirizzo. Quanto più alto è il livello di sincerità, di intelligenza e di cultura proprio di codesti critici, e tanto meglio essi servono gli interessi di quei capitalisti.

Avanza così, anche nel periodo del capitalismo monopolistico, un certo libero margine per l'indipendenza delle opinioni estetiche. Ma per comprendere la vera situa-



zione della critica, e la trasformazione del tipo del critico che ha luogo in questo periodo, dobbiamo rivolgere la nostra attenzione alla reale natura di questo margine di libertà.

Perciò non vogliamo qui tener conto dei critici a un tanto al rigo, più o meno consapevolmente corrotti, esaminando soltanto – come abbiamo fatto per gli scrittori – i rappresentanti sinceri e valenti del nuovo tipo. Tuttavia – qui come là – la massa dei pennivendoli scadenti e corrotti crea lo sfondo, imprescindibile, degli oggetti delle nostre considerazioni. Poiché, né la posizione del critico di vocazione verso la letteratura contemporanea, né la posizione del vero scrittore verso la critica contemporanea, possono restare immuni dagli influssi esercitati da questo sfondo: esso determina, che essi ne abbiano coscienza o no, l'atmosfera della reciproca valutazione complessiva, tanto più che, da quanto abbiamo detto, risulta chiaramente che il contrasto tra i due estremi è bensì chiaramente visibile, ma la linea di demarcazione è necessariamente incerta e sfumata.

Il carattere decisivo di questo margine di libertà è la sua limitazione a questioni puramente estetiche. La fisionomia sociale e politica dei giornali e delle riviste borghesi è rigidamente definita; perché i giudizi sulla letteratura e sull'arte vengano lasciati liberi, occorre che queste siano considerate come isolate *a priori* dalla società e dall'esistenza delle lotte di classe.

Questo requisito, per lo più non enunciato apertamente, indispensabile alla pubblicazione di una critica, incontra in generale, da parte dei critici, una resistenza minore di quanto ci si aspetterebbe: lo sviluppo generale della critica e della teoria e della storia letteraria viene ampiamente incontro a tale esigenza. La « purificazione » della critica da punti di vista sociali e politici si compie spontaneamente, per intima coerenza, in forza della sua propria evoluzione e indipendentemente da ogni diretta pressione capitalistica.

La protesta estetica, a noi già nota, contro l'ostilità della vita capitalistica all'arte, trova nella teoria letteraria dell'epoca della decadenza ideologica un'espressio-

ne, se possibile, ancor piú intensa e pregnante che nella letteratura. Ciò riesce facilmente comprensibile, ove si pensi che, nella teoria, cadono, o almeno esercitano un'azione assai piú debole, quelle remore o correzioni apportate dalla vita stessa, le quali, nei casi piú favorevoli, conducono, contro gli intenti dello scrittore, alla « vittoria del realismo ». Già nel campo della letteratura creativa si constata che proprio gli scrittori piú notevoli di questo periodo sono – nelle loro enunciazioni teoriche – radicati al terreno dell'arte per l'arte piú saldamente che non nella loro prassi di scrittori. Nei puri teorici e critici letterari questa tendenza si esercita ancora piú intensamente.

Si tratta qui di una corrente assai piú vasta di quella circoscritta da un'aperta professione di fede nell'arte per l'arte. L'interpretazione teorica dei fenomeni letterari che prende le mosse dalla letteratura medesima, dalle correnti di sviluppo ad essa immanenti, dall'influsso esercitato da singoli scrittori, opere, tendenze, su altri scrittori, opere e tendenze; l'indagine dei temi, dei motivi e delle espressioni letterarie come se si muovessero ed evolvessero su un piano di autonomia; l'analisi delle circostanze biografiche e delle peculiarità personali del processo della creazione letteraria, nonché dei « modelli » immediati di questa, considerati come la vera chiave dell'approfondimento dei problemi letterari: queste ed altrettali tendenze sono tutti indizi del fatto che teorici e storici letterari hanno perso il contatto con la vita sociale del popolo. Calcando un po' la mano, si può dire che essi offrono un riflesso caricaturale di certi fenomeni superficiali della divisione capitalistica del lavoro, trattando la letteratura come un territorio in sé conchiuso, completamente autonomo, da cui si può uscire, per trovare un contatto con la vita, solo attraverso la porta troppo angusta della biografia psicologica dei singoli scrittori.

Naturalmente, anche l'epoca di decadenza annovera tentativi di derivare la letteratura dalla vita della società e di spiegarla con essa. Ma anche qui notiamo fenomeni paralleli a quelli osservati piú sopra a proposito dei contenuti sociali della narrativa di questo periodo, e anche

qui constatiamo come errori e travisamenti si manifestino piú facilmente nella critica che non nella narrativa stessa.

Occorre infatti brevemente ricordare che cosa fosse la sociologia di questo periodo, cioè la sociologia volgare. Di tale fenomeno si dà per lo piú un'interpretazione troppo ristretta, considerandolo come una tendenza a trivializzare e deformare il marxismo. In realtà, la sociologia volgare è l'indirizzo predominante nelle scienze sociali della decadenza borghese. Marx ha chiaramente provato, a suo tempo, come, dopo la decomposizione della scuola ricardiana, all'economia classica sia subentrata l'economia volgare. La moderna sociologia borghese sorge nella stessa epoca e ne è l'immediata conseguenza. Essa implica l'isolamento « specialistico » della sociologia in senso stretto, la sua « emancipazione » dai vincoli che la univano alla storia e all'economia, il suo spostarsi verso astrazioni esangui ed estranee alla realtà. L'applicazione astratta e immediata delle generalizzazioni schematiche cosí acquisite (e che altro non sono se non luoghi comuni gonfiati con mezzi rettorici) ai fenomeni sociali, costituisce l'indirizzo fondamentale della sociologia borghese da Comte a Pareto.

E la scienza letteraria « sociologica » è per lo piú contraddistinta dal fatto che in essa le nozioni sociologiche hanno un livello assai basso, e vengono quindi schematizzate in modo ancor piú astratto che nella sociologia generale, e che i fenomeni letterari in oggetto sono trattati da un punto di vista non meno astrattamente formale ed estetizzante di quello della critica non sociologica. L'affinità spesso constatata tra sociologia volgare e formalismo estetico non è una specialità dei deformatori del marxismo. Anzi, è dalla critica letteraria della decadenza borghese che essa è penetrata nel movimento operaio. Già nei « classici » di tale sociologia, in Taine, Guyau e Nietzsche, si può riscontrare, in pieno rigoglio, questa commistione immediata e inorganica di generalizzazioni sociologiche astratte e schematiche e di considerazioni sulle opere letterarie improntate a un estremo soggettivismo.

L'indagine sociologica della letteratura non può dunque indicare, nemmeno alla critica, una via d'uscita dall'angusto soggettivismo estetizzante; ché anzi la trascina sempre più nella morta gora. L'irrequieto oscillare tra un modo astrattamente contenutistico (sociale o politico) e un modo soggettivistico e formalistico di considerare la letteratura, è un moto apparente, e non già una feconda evoluzione. La mancanza di principî nel campo della critica ne viene anzi aggravata, poiché le due tendenze estreme aprono le porte all'indiretto e raffinato adomesticamento della critica stessa ad opera dei finanziatori capitalistici della stampa.

In primo luogo, critici onesti e fermi nei propri convincimenti possono in tal modo – attraverso coincidenze politiche superficiali, perché astratte – essere attirati al servizio di consorzi capitalistici.

In secondo luogo, tali astratte opinioni sociali e politiche non rivelano un'effettiva capacità di resistenza in tempi di grandi crisi della vita sociale (si pensi all'affare Dreyfus o alla guerra).

In terzo luogo – e questo è ciò che più importa ai fini del problema che stiamo trattando – una siffatta concezione sociale non è in grado di offrire al critico una norma oggettiva per giudicare il valore estetico dei fenomeni letterari.

Il critico può infatti valutare la letteratura semplicemente alla stregua del suo contenuto politico, trascurando la sua essenza artistica. Questo tipo di critica, che ciecamente identifica i principî politici degli autori con la loro importanza letteraria, ha gravemente e soprattutto ostacolato il progresso artistico della letteratura radical-democratica e rivoluzionario-proletaria nel periodo imperialistico, distogliendola da ogni approfondimento estetico ed ideologico e coltivando in essa un compiacimento settario per il livello d'arte e di pensiero, spesso molto basso, raggiunto in precedenza.

Oppure abbiamo un dualismo di punti di vista (che in concreto si presenta in forme assai varie): il contenuto politico e il valore estetico vengono rigidamente separati. Si ottengono giudizi di questo tipo: « libro senza con-

tenuto politico; libro politicamente reazionario; ma di una straordinaria bravura...»; «opera artisticamente mancata, ma il contenuto e le idee politiche le conferiscono una grandissima importanza...» Si giunge così a un giudizio privo di principî estetici che si conforma esclusivamente alla congiuntura politica, nonché a una cieca sopravvalutazione (o sottovalutazione) di certi fenomeni della letteratura contemporanea. Non si individuano, né si criticano, quei momenti ideologici reazionari che hanno subito una trasfigurazione estetica; i quali possono quindi penetrare nella concezione e nell'arte progressista senza essere riconosciuti come tali dalla critica (e non importa che questa dia una valutazione politicamente esatta del contenuto). Si ha così una capitolazione estetica di fronte alle correnti di moda nel capitalismo in declino, nonché – come rovescio della medaglia – la sottovalutazione di figure notevoli appunto perché non presentano questo dualismo «interessante» e «d'avanguardia» tra contenuto politico e forma letteraria.

Quando taluni critici in cerca di coerenza fanno il tentativo di superare, nei presupposti teorici, questo dualismo, sorge per lo più una specie di eclettismo: i canoni tecnici di certe correnti alla moda vengono collegati, con brillante superficialità, a qualche frammento della filosofia in auge in quel momento, e aspetti effimeri della tecnica letteraria vengono assunti a principî fondamentali dell'arte.

Con ciò siamo arrivati a un peccato capitale della critica borghese moderna: essa è priva di storicismo, e poco importa che tale deficienza si manifesti in forma di un antistoricismo apertamente professato o di un lambiccato pseudostoricismo.

Abbiamo ora mostrato come questa tendenza si riveli nella critica «d'avanguardia». Si tratta ora di vedere quanto le basi sociali, ideologiche ed estetiche degli avversi campi in lotta sul terreno dell'estetica – e parliamo sempre dei critici onesti e valenti! – siano in realtà strettamente affini.

Alludiamo alla sopravvalutazione astratta, isolata, unilaterale, della novità nello sviluppo dell'arte. Non c'è

dubbio che la lotta del nuovo contro il vecchio è un momento decisivo del moto dialettico della realtà; è giusto pertanto che la storia e la critica letteraria dedichino la massima attenzione all'analisi di questa lotta e ai caratteri essenziali che contraddistinguono il nuovo che sta sorgendo. Ma i momenti essenziali di ciò che è realmente nuovo e progressivo possono essere individuati solo nella conoscenza del movimento d'insieme e delle tendenze reali ad esso immanenti. Nella realtà delle cose si intersecano continuamente gli indirizzi e i fenomeni più diversi, la cui novità essenziale non può in alcun modo essere intesa sulla scorta di caratteri esteriori che danno nel vistoso o nello stupefacente.

Il revisionismo della socialdemocrazia prebellica si presentò con la pretesa di introdurre delle novità nel tronco « invecchiato » del marxismo; ma in realtà era l'attaccamento al marxismo « ortodosso » che rappresentava il principio veramente progressivo di fronte alle « innovazioni » neokantiane e machiane (nonché pragmatico-bergsoniane nel sindacalismo). Una vera novità si ebbe solo allorché Lenin, sul fondamento del « vecchio » marxismo, indagò i nuovi momenti economici, politici e culturali della nuova fase imperialistica del capitalismo, deducendo da essi i nuovi aspetti del movimento operaio rivoluzionario e dello sviluppo della rivoluzione democratica e proletaria.

E anche nei problemi letterari è solo la concretezza storicistica a offrire un sicuro appoggio per individuare i fatti veramente nuovi e progressivi. Ma questa concretezza storicistica manca sia alla storiografia letteraria accademica che alla critica « d'avanguardia ». L'estetismo e la sociologia volgare (nella più vasta accezione definita più sopra) contribuiscono in egual misura a scavarle la fossa. L'accademismo tratta la letteratura classica misconoscendone il carattere popolare e progressivo, la connessione tra i problemi estetici che le sono propri e le più profonde questioni della vita sociale, del passato, del presente e del futuro della nazione. Trasforma quindi i classici in pallide larve, isolando gli elementi esteriori del loro stile (come la purezza formale) nonché le

astratte componenti del loro contenuto (« arte pura », « capacità di librarsi » al di sopra della società, « conservatorismo »), e facendone in tal modo degli spauracchi per scoraggiare ogni progresso in arte.

Per quanto legittima sia la protesta contro questa deformazione caricaturale dei classici e contro l'ermetico appartarsi di fronte ad ogni novità, tuttavia i critici « d'avanguardia » non possono sostanzialmente elevarsi al di sopra del metodo astratto e antistoricistico della cultura accademica. Essi operano una deformazione della storia altrettanto astratta, ma coi segni invertiti: come la storia letteraria accademica faceva un feticcio del cadavere mummificato dei classici, così fanno le teorie « d'avanguardia » nei confronti del nuovo. Come quella ignora il presente e il futuro dell'arte, così queste ne ignorano il passato. Si parla sempre di uno « sconvolgimento », di una « rivoluzione in letteratura », che avviene proprio oggi, con gli ultimi ritrovati della tecnica letteraria, mentre tutto ciò che è « invecchiato » deve esser relegato in soffitta.

Il carattere antistorico di ambedue le opposte tendenze risulta particolarmente chiaro proprio là dove esse motivano « storicamente » le loro concezioni. L'affinità metodologica dei due accaniti antagonisti è qui estremamente istruttiva.

In primo luogo, la letteratura viene sempre isolata dallo sviluppo generale della società o riallacciata ad esso, nel migliore dei casi, mediante categorie astratte e antistoriche (dall'ambiente e dal clima fino alle concezioni della classe e della nazione proprie della sociologia volgare).

In secondo luogo, si interrompe la continuità (che è certo contraddittoria e piena di « salti ») dello sviluppo generale; dal punto di vista metodologico è perfettamente lo stesso dire: « Con la morte di Goethe è finita l'arte vera », oppure: « Col naturalismo (o con l'impressionismo, o con l'espressionismo, o col surrealismo) s'inizia un'arte assolutamente nuova ». Quando si sottolinea, in modo astratto e unilaterale, soltanto l'originalità, l'elemento distintivo, di una nuova fase evolutiva, afferman-

do che « è qualcosa di interamente diverso dalla precedente », senza tener conto della viva dialettica della lotta tra nuovo e vecchio nelle forme molteplici che assume tale trapasso, si finisce sempre per trascurare la novità essenziale, storicamente decisiva, per erigere a categorie centrali caratteristiche esteriori (tecniche, psicologiche).

In terzo luogo, il carattere antistorico e asociale di ambedue le tendenze estreme si manifesta in ciò, che le loro « categorie » centrali sono per lo più qualità biologico-psicologiche, debitamente stiracchiate e gonfiate, che vengono bensì generalizzate ad astrazioni formali, ma nel loro contenuto si rifanno a fenomeni superficiali, accolti acriticamente, del capitalismo in declino. Questo carattere ingenuamente antropologico appare nell'accademismo come « invecchiamento », « stanchezza », « esaurimento », mentre la critica « d'avanguardia » opera per lo più con categorie come « diritti dei giovani » e necessità di « nuovi stimoli ». Questo (è vero) per lo più, e non sempre, poiché molti teorici del « radicalmente nuovo » attingono i loro argomenti anche dalla vecchiezza della civiltà contemporanea, mistificata in forme biologico-psicologiche. Basti ricordare, oltre alle teorie di Spengler, ancor oggi assai diffuse, quelle di Worringer, il filosofo dell'espressionismo, sulla « paura del mondo » come fondamento dell'arte « astratta » in opposizione all'*Einjühlung*.

Se si esamina questo psicologismo mistificato, non nella sua intrinseca falsità, ma alla luce dei motivi che gli danno origine, il comune fondamento metodologico di ambedue le opposte tendenze emerge ancor più chiaramente. Ottusità e sovraccitazione, annoiata apatia e inquieto andare in caccia di nuove sensazioni, vuota assuefazione alla monotonia quotidiana e timor panico delle forze, incontrollate e imprevedibili, dell'economia: questi, ed altri consimili atteggiamenti, scaturiscono dallo stesso terreno, quello del capitalismo monopolistico, e si fanno strada, contemporaneamente o alternativamente, negli stessi uomini. Le varianti, apparentemente illimitate, di questi fenomeni tipici essenzialmente uniformi,



sono unicamente un'espressione del fatto che la complessità della stratificazione sociale e i rapidi mutamenti nelle vicende della lotta di classe fanno sí che, in individui diversamente costituiti, tali indirizzi fondamentali si presentino in forme assai diverse le une dalle altre.

Tutto ciò indica chiaramente che la resistenza ideologica dei critici e degli storici letterari del tempo nostro di fronte alle istanze della politica d'insieme propria della loro classe dev'essere in generale, anche con la massima buona volontà, assai debole ed esitante. Il continuo intensificarsi della pressione su di essi esercitata, e il fatto che essi stessi si precludano la possibilità di valutare oggettivamente la letteratura, se non altro sul piano estetico, devono necessariamente dare origine a un'anarchia di opinioni, a una lotta di tutti contro tutti, a un caos ideologico la cui causa prima – non lo si ripeterà mai abbastanza – è il generalizzarsi della corruzione capitalistica nella gran massa degli scrittori e dei critici.

Come è possibile, in tali circostanze sociali e ideologiche, che i rapporti tra scrittore e critico siano rapporti normali? Entrambi considereranno i membri dell'altro campo (salvo qualche eccezione motivata da ragioni personali) come avversari da non tenere in nessun conto. Per lo scrittore una critica « buona » è, in generale, quella che lo loda oppure stronca i suoi rivali, mentre è « cattiva » quella che lo biasima oppure è favorevole ai suoi rivali. Per il critico la gran massa della produzione letteraria diventa un fastidioso penso quotidiano che egli deve sorbirsi a gran fatica. Il disorientamento teorico; la pressione politica e commerciale dei finanziatori capitalistici; l'adagiarsi nella *routine* e la caccia alle sensazioni; l'implacabile concorrenza che minaccia quotidianamente ognuno di rovina economica e morale: tutto ciò conduce alla formazione di consorterie prive di principi, il cui livello estetico e morale è, per lo piú a buon diritto, considerato assai basso da tutti – quando si tratta degli altri. (Le poche eccezioni, sia tra gli scrittori che tra i critici, non possono modificare questo quadro generale). Come si presentano dunque i rapporti reciproci tra scrittori e critici nell'attuale mondo capitalistico? Heine, senza pen-

sare precisamente a scrittori e critici, li ha definiti, con intuizione profetica, molto tempo fa:

Selten habt ihr mich verstanden,  
Selten auch verstand ich euch,  
Nur wenn wir im Kot uns fanden,  
Da verstanden wir uns gleich<sup>1</sup>.

### III.

Consideriamo ora il tipo dello scrittore di vaglia quale appare prima dell'incontrastato dominio della divisione capitalistica del lavoro. La prima cosa che salta agli occhi è che la stragrande maggioranza di quegli scrittori occupa al contempo un posto importante nella storia dell'estetica e della critica. Per il momento non vogliamo parlare di casi notori come Diderot o Lessing, Goethe o Schiller, Puškin o Gor'kij.

Pensiamo invece a grandi poeti che non hanno mai fatto della critica in senso stretto. Ma che cosa sono, ad esempio, i colloqui di Amleto con i commedianti e il successivo monologo su Ecuba (salva restando la loro importanza drammatica e poetica) se non un contributo estremamente profondo, di una portata teorica fondamentale, all'estetica del dramma? Anzi, nella loro generale formulazione, un contributo allo studio dei rapporti tra arte e realtà? E possiamo rifarci ancor piú indietro nella storia: la scena della disputa tra Eschilo ed Euripide nelle *Rane* di Aristofane non contiene forse (sempre salvo restando il suo immediato effetto di comicità) una sagace analisi di tutte le cause sociali, morali ed estetiche dell'autodissoluzione della tragedia greca, della fine dell'epoca tragica?

Siffatti esempi di critica letteraria configurata poeticamente si potrebbero moltiplicare a piacere. Dai colloqui

<sup>1</sup> [« Ben di rado mi avete capito, | ben di rado capiti vi ho; | ritrovatici in mezzo al letame, | ci capimmo, e l'un l'altro abbracciò » (N. d. T.)].

del *Wilhelm Meister* goethiano intorno all'*Amleto* passando per Balzac e giungendo fino a Tolstoj e a Gor'kij, è un'interrotta catena di tali vette di unità organica tra efficacia letteraria e profondità teorica. Su di ciò non si insisterà mai abbastanza, ove si voglia veramente comprendere il « vecchio » tipo di scrittore. La grandezza poetica di questi giganti della letteratura dipende strettamente dall'elevatezza della loro concezione del mondo. È soltanto perché meditarono a fondo e in modo indipendente tutti i grandi problemi della civiltà del loro tempo, che essi poterono rispecchiare integralmente la realtà e comprendere e raffigurare la propria epoca in tutti i suoi aspetti.

Da questo punto di vista, un originale e profondo ripensamento dei problemi letterari e artistici è solo una parte di questa comprensione integrale della realtà, un indispensabile presupposto della sua verace e adeguata riproduzione. L'impoverimento della vita vissuta riscontrabile negli scrittori posteriori, sottoposti alla divisione del lavoro, e il conseguente esaurirsi e immeschinarsi del travaglio speculativo e della vasta, direttamente conquistata, concezione del mondo di una volta, si manifestano direttamente nel livello artistico dei personaggi letterari. Paul Lafargue ha sottolineato questa tendenza in un confronto tra Balzac e Zola; e occorre tener presente che Zola, sia come pensatore che come scrittore, è un colosso rispetto alla maggioranza dei suoi successori dell'epoca imperialistica. Letteratura e arte sono fenomeni sociali estremamente importanti, e come tali furono indagate, nel loro mutuo rapporto con l'esistenza sociale e morale dell'uomo, dai grandi scrittori del passato. L'approfondimento di tali conoscenze è una delle basi indispensabili a una vasta raffigurazione dell'uomo, ed esse, nella letteratura del passato, non vengono mai acquisite *ad hoc*. L'uso per cui uno scrittore si mette a studiare un campo determinato perché ha bisogno di questo tipo di conoscenze per l'opera che si accinge a scrivere, è una « conquista » dei tempi nostri. Lo scrittore del passato attingeva la sua materia dal vasto serbatoio d'esperienze che offre una ricca vita; studi preliminari in vista di deter-

minate opere servivano soltanto all'aggiunta di particolari.

Ma ciò significa che l'orientamento, e quindi il contenuto e l'estensione delle conoscenze acquisite, erano fondamentalmente diversi. L'interesse degli scrittori del passato si concentrava sull'indagine degli oggetti stessi; donde la propensione all'ampiezza, vastità e profondità delle conoscenze. Mentre scrittori che si orientano verso un dato campo del sapere per scriverci subito sopra, e i cui interessi si rivolgono solo a quei momenti che stanno in rapporto immediato col soggetto che si sono prefissi, già per questo sono indotti ad accontentarsi di conoscenze unilaterali, incomplete e superficiali.

Nelle considerazioni svolte finora, non abbiamo ancora posto l'accento sulla letteratura in quanto oggetto particolare dell'impulso di ricerca degli scrittori del passato. Ciò che abbiamo constatato in essi è l'elevatezza del livello generale della loro concezione del mondo. Ma dovevamo cominciare di qui, perché proprio questo punto rivela chiaramente come la conoscenza seria e oggettiva dei problemi estetici da parte dei grandi scrittori sia necessariamente e organicamente collegata alla vastità di respiro dell'opera loro. Personaggi quali Amleto o Wilhelm Meister possono attingere un'autentica universalità e profondità poetica, solo perché i loro creatori dominano essi stessi completamente tutti i problemi che li agitano e sono in grado di delineare con chiari e delicati profili non solo la loro fisionomia biologica, fisiologica, sociale e morale, ma anche la loro fisionomia intellettuale. Descrivendo Frenhofer o Gambarà, Balzac padroneggia i problemi dell'arte così a fondo come padroneggia quelli della finanza parlando dei Gobseck o dei Nucingen. Per il contenuto delle opere, per il rilievo dei personaggi, l'unione del grande scrittore e del grande critico nella stessa persona è dunque soltanto un problema parziale: un momento parziale dell'alto livello della concezione generale del mondo.

Questo rapporto si ripercuote tuttavia anche in tutti gli aspetti dell'attività critica in senso stretto, come la ritroviamo nelle opere di Diderot o di Lessing, di Goethe

o di Schiller. Anche qui, ciò che colpisce è anzitutto il fondamento universalistico e l'appassionata aspirazione all'oggettività. Sul primo non abbiamo bisogno di insistere. Diderot e Schiller furono pensatori che hanno avuto una parte importante nella storia della filosofia; la parte svolta da Goethe come predecessore di Darwin e da Lessing come predecessore della moderna critica scientifica della Bibbia, è pure nota. Questi grandi scrittori-critici non furono mai, in nessun momento della loro vita, puri specialisti della letteratura. Questa era sempre, ai loro occhi, in relazione con tutti i problemi decisivi della vita sociale e della civiltà della loro epoca. È da questo quadro che essi ricavano l'impostazione da dare ai particolari problemi estetici che li interessavano, mirando sempre a indagare l'essenza dell'arte e dei suoi momenti particolari, concreti, specifici, nel contesto delle questioni più urgenti e più decisive in cui era impegnata in quel momento la vita sociale e culturale del loro popolo.

Più difficile a intendere è, per la mentalità odierna, l'aspirazione all'oggettività. Per cogliere tutta la risolutezza e la portata di tale aspirazione sarà forse utile soffermarsi dapprima sui rappresentanti di questo tipo che non hanno scritto critiche in senso stretto e le cui notazioni su argomenti letterari sono scaturite dall'intento di difendere la propria opera e di chiarire di fronte a se stessi il proprio modo di scrivere. Possiamo considerare da questo punto di vista le prefazioni e i trattati di Corneille, Racine o Alfieri, oppure il manifesto di Manzoni contro la *tragédie classique*, le osservazioni sparse nei romanzi di Fielding, i pensieri di Puškin, o anche – per parlare di scrittori dell'epoca di trapasso – i diari di Hebel, le lettere di Gottfried Keller e gli studi epici e drammatici di Otto Ludwig.

Lo spunto è, naturalmente, sempre l'opera propria; il che è comprensibile ed è anche una fortuna, perché l'estrema dimestichezza coi problemi più intimi dell'attività letteraria conferisce a queste considerazioni una ricchezza di impostazioni e soluzioni concrete che non avrebbe potuto esser raggiunta su altra base. Ma la propria attività creativa è soltanto il punto di partenza, un ampio

fondamento di esperienze e conoscenze artistiche. Eppure tutti questi scritti (per quanto diversi tra loro, per quanto in violenta polemica l'uno contro l'altro) si orientano sempre nel senso dell'oggettività. Diverso è il loro contenuto, diversa la tendenza ideologica, diverso il metodo, ma in essi si chiede sempre: nel mio travaglio d'artista, che cosa c'è di oggettivamente valido? Come può, ciò che desidero intensamente raggiungere in quanto scrittore, inserirsi nel mondo oggettivo delle norme che reggono le forme artistiche? Come posso conciliare la mia soggettività, la mia individualità di scrittore, con le istanze oggettive dell'arte e con le correnti sociali oggettive che vivono sotterranee nel popolo e chiedono di essere espresse?

Questa tendenza verso l'oggettività, imbevuta della linfa di una vita e di un'arte ricche di esperienze, distingue nettamente l'attività critica dei più notevoli scrittori a seconda che non sono ancora o sono già succubi della divisione capitalistica del lavoro. Sia Manzoni che Flaubert (per nominare colui che è il pensatore più profondo e lo scrittore più importante del nuovo indirizzo) prendono le mosse dalle questioni specifiche inerenti alla loro attività letteraria. Per entrambi si tratta di comprendere quali sono i problemi particolari che la nuova situazione mondiale, in cui essi vivono e operano, pone alla loro attività creativa; e come, individualmente, essi possano prepararsi a risolverli adeguatamente col pensiero e con la creazione letteraria.

Ma in Manzoni, da questa impostazione soggettiva, che rampolla immediatamente dalle difficoltà individuali incontrate nella propria attività, si passa subito al grande problema oggettivo, che è il seguente: le esigenze ideologiche del periodo posteriore alla Rivoluzione francese e a Napoleone hanno ridestato il senso della storia, hanno suscitato un impulso ad accogliere nella letteratura elementi storici; l'aspirazione del popolo italiano all'unità nazionale, sorta impetuosa in quest'epoca, esige che il dramma configuri le grandi e tragiche svolte cruciali del passato della nazione, per comprendere nella loro dialettica le più profonde cause sociali ed umane del partico-

larismo statale, nonché per attingere dai tragici insegnamenti del passato la lucidità e la forza onde combattere per l'avvenire d'Italia.

Ora Manzoni avverte che la forma drammatica che si è andata sviluppando nei popoli neolatini, da Corneille fino all'Alfieri, è troppo schematica e astratta per poter degnamente configurare questo nuovo spirito storicistico in autentiche vicende umane. Perciò egli dichiara guerra alle teorie della *tragédie classique*. Il problema formale scaturisce, come abbiamo visto, dal travaglio individuale di Manzoni, ma assume nel corso delle sue indagini un significato oggettivo sia sul piano sociale che su quello estetico. Poiché è chiaro che la critica che egli muove ai personaggi, all'intreccio e all'elemento storico della *tragédie classique* ha lo scopo di vagliare i risultati da questa ottenuti alla stregua dell'ideale oggettivo di una tragedia vasta, profonda, popolare, che inciti a sentimenti patriottici.

Le riflessioni estetiche di Flaubert prendono una direzione completamente opposta. Esse sono confessioni soggettive, tragiche e profonde sia esteticamente che socialmente, intorno alla lotta di un notevole scrittore alle prese con una società — la società capitalistica — che è sfavorevole all'arte; intorno alla bruttezza estetica e morale della vita borghese; intorno al necessario isolamento dell'artista indipendente e onesto in seno al capitalismo trionfante. Non vogliamo neanche lontanamente sottovalutare l'importanza di queste confessioni. Se si vuol realmente comprendere la problematica sociale, psicologica, morale ed estetica dell'artista moderno, non si può trovare testimonianza migliore di queste confessioni epistolari di Flaubert. Le quali ridondano altresì di osservazioni e notazioni finissime su singoli momenti del processo creativo, sulle difficoltà di certi problemi di tecnica della composizione, sul linguaggio, sul ritmo della prosa, sulle immagini, sullo stile di singoli scrittori. Ma l'indirizzo e il metodo restano tuttavia fundamentalmente soggettivistici, e nel modo più appariscente proprio là dove Flaubert tocca le grandi questioni oggettive che determinano la sua attività creativa. Da un punto di vista sociale, le

sue confessioni rimangono allo stadio di lamenti amaramente ironici sulla solitudine dello scrittore nel capitalismo moderno: lamenti che possono innalzarsi soltanto al livello di intelligenti paradossi anarchici. E ogni attento lettore di queste lettere così dense e interessanti deve esser colpito dal fatto che non vi si trova una sola riflessione estetica che giunga a toccare le questioni fondamentali della letteratura. Quali modificazioni subiscono la trama, i personaggi, la struttura e il contenuto del romanzo moderno, nella lotta con l'inclemenza della nuova materia vitale e delle nuove possibilità d'azione? Quali problemi ne derivano per l'arte narrativa? E i tentativi di soluzione cui ricorre Flaubert, come modificano i canoni della narrativa precedente? E fino a che punto restano tentativi soggettivi o tracciano nuovi indirizzi oggettivi per l'arte narrativa? Nelle lettere di Flaubert non troviamo nessuna risposta a tutti questi interrogativi; anzi, nemmeno il tentativo di impostare chiaramente la risposta. È sintomatico che la pubblicazione di *Salammbô* abbia provocato una polemica tra Flaubert e Sainte-Beuve, in cui il critico, che non era certo particolarmente profondo nelle questioni fondamentali dell'estetica, impostò i problemi del romanzo storico molto più a fondo del grande romanziere, la cui risposta si esaurì in osservazioni di « mestiere », tecniche e soggettivistiche.

Anche lo spunto dello studio schilleriano *Poesia ingenua e poesia sentimentale* è soggettivo, anzi biografico. Nella storia della letteratura tedesca ricorre sempre questo luogo comune: la contrapposizione dei due tipi trova le sue radici nel contrasto tra le personalità poetiche di Schiller e di Goethe, e Schiller ha scritto questo saggio apposta per dare una legittimazione teorica del suo modo di scrivere accanto a quello, così diverso, di Goethe. Ma dove conduce questa impostazione, che nasce dalle profondità più intime della personalità di Schiller? Essa si risolve in una teoria dell'essenza dell'arte moderna in contrasto con l'antica: teoria che riesce a definire in termini estetici le differenze più importanti che distinguono, nelle questioni stilistiche decisive, l'arte moderna dall'antica; e riesce anche a qualche cosa di più: a



spiegare questi contrasti estetici con il contrasto tra la società antica e la moderna e col divario, che ne consegue, tra l'atteggiamento assunto dall'uomo antico e da quello moderno verso i propri problemi vitali. Lo spunto di Schiller era dunque un quesito concernente la sua vita personale, mentre la risposta a questo quesito fu un compendio di filosofia della storia dell'arte che diede una nuova piega all'estetica e precorse la grande impresa storico-sistemática di Hegel.

È caratteristica, nelle opere critiche di questi grandi scrittori – per diverse che possano essere l'una dall'altra –, questa intima unione, sia dell'impulso sociale verso l'arte con i piú alti problemi formali, sia della concretezza in tutte le questioni artistiche particolari con le norme universali della forma letteraria. Non può perciò destar meraviglia che la maggior parte delle riflessioni critiche di tali critici-scrittori si aggiri intorno ai problemi dei generi letterari. La teoria dei generi è infatti in qualche modo una zona intermedia – e al contempo una zona di mediazione concettuale – tra le formulazioni filosofiche generali dei problemi ultimi dell'estetica e gli sforzi soggettivi degli scrittori per giungere a dar forma perfetta alle loro singole opere. La teoria dei generi è la zona dell'oggettività, dei criteri oggettivi per le opere singole e per il processo creativo individuale di ogni singolo scrittore.

Perciò è tanto significativo l'atteggiamento assunto verso questo complesso di problemi dallo scrittore che medita sulla propria arte. La capitolazione ideologica di fronte all'avversione del capitalismo per l'arte si rispecchia nel nichilismo nella questione dei generi. Il caos della vita nei fenomeni superficiali del capitalismo; la feticizzazione delle relazioni umane; la scomparsa dell'influsso determinante esercitato dalla recettività sociale sulle forme della produzione letteraria: tutte tendenze contro cui la maggioranza degli scrittori moderni ha cessato di battersi; che accetta anzi (magari digrignando i denti) così come immediatamente si presentano. Alcuni giungono fino a considerare certi nuovi aspetti dell'aggravamento della barbarie nella vita capitalistica come

« stimoli originali » che possono servire di base a un'arte « radicalmente nuova ». Così facendo essi precipitano, chi consapevolmente e chi meno, la dissoluzione delle forme letterarie e la confusione dei generi.

Si rivela qui chiaramente come il moderno scrittore borghese sia estraneo al popolo e disprezzi il lettore che ne fa parte. Anche qui i due comportamenti estremi sono, dal punto di vista sociale, in stretta dipendenza reciproca. Difatti, o lo scrittore non si dà pensiero dell'espressione artistica dei suoi contenuti e conta soltanto sull'effetto di questi, speculando magari sulla possibilità di suscitare le più basse sensazioni; oppure concentra la sua attenzione sulle minime sfumature stilistiche, sulle innovazioni tecniche. In entrambi questi atteggiamenti, che sembrano a prima vista diametralmente opposti, si manifesta lo stesso nichilismo sociale ed artistico di fronte al discernimento estetico del popolo. Questo nichilismo si presenta naturalmente nelle più varie guise: da un ascetismo letterario fanatico e predicatorio si passa alle più ciniche speculazioni per arrivare allo scetticismo dell'esteta, che non accorda nemmeno ai cosiddetti competenti (per non parlare del popolo) la capacità di intendere i raffinatissimi prodotti distillati nel suo laboratorio.

In netta antitesi a tutto questo, l'estrema attenzione dedicata dai grandi critici-scrittori ai problemi concernenti i generi letterari presuppone la fiducia nella durevole efficacia che la grande arte può esercitare sul popolo. Ne consegue il rispetto per il lettore intelligente, contemporaneo o postero, nonché lo sforzo di trovare per ogni soggetto la forma che meglio gli si adegua.

Ma con ciò il fondamento ideologico e il significato estetico della questione dei generi sono ancor lungi dall'essere esauriti. Infatti, la ricerca di un'espressione adeguata può arrestarsi all'elaborazione dei particolari stilistici, così come può procedere alla chiarificazione delle grandi questioni fondamentali attinenti all'arte e al rapporto tra arte e vita. Questo è ciò che accade nei critici-scrittori classici. Essi comprendono che le varie forme d'espressione letteraria non sono affatto casuali o arbi-

trarie. Anzi, in tali forme si esprimono durevoli e ben determinate relazioni umane: durevoli situazioni della vita umana. Indagando le leggi di tali relazioni e situazioni ed esaminando come tutti i loro contenuti possano pienamente dispiegarsi, i grandi critici-scrittori vengono sospinti, lungo le direzioni piú svariate — che però si incontrano tutte nella connessione tra arte e vita — verso il problema dell'oggettività.

Ciò che si oggettivizza è, anzitutto, il soggetto stesso tratto dalla vita. Lo scrittore profondo non lo prende semplicemente così come glielo fornisce immediatamente l'esperienza, la realtà. Egli esamina invece il contenuto oggettivo inerente a questa esperienza, a questa fetta di realtà, e le indagini ulteriori mirano quindi a trovare un intreccio in cui possano pienamente esplicarsi tutte le possibilità insite in quel particolare contenuto. Queste indagini vanno a urtare nelle norme dei generi letterari. Poiché un'approfondita riflessione estetica mostra che tra certi contenuti e certi generi vige un'attrazione o una repulsione reciproca; così la forma drammatica può portare a piena maturazione un dato contenuto, mentre per un altro costituisce un freno al suo libero sviluppo. Né si tratta di un caso, poiché lo studio delle leggi dei generi letterari non conduce all'oggettività soltanto in senso estetico (rivelando cioè quei rapporti tra contenuto e forma che determinano il successo o il fallimento, indipendentemente dalla coscienza dell'artista), ma anche in senso umano e sociale: quanto piú profondamente si scava, tanto piú nitide si profilano le premesse umane e sociali dei singoli generi letterari.

L'astrattezza di tali indagini è soltanto un'apparenza, eretta a preconetto dal culto dell'immediatezza soggettivistica, oggi di moda. Proprio da queste indagini apparentemente astratte prende rilievo l'elemento storico concreto, l'« istanza del giorno » (Goethe). Si pensi al problema centrale della *Drammaturgia amburghese*. È universalmente noto che il fine ultimo delle battaglie estetiche di Lessing era il raggiungimento, per vie democratiche, dell'unità nazionale della Germania, e quindi la

distruzione dell'ideologia assolutistica degli staterelli semifeudali. La spietata critica della *tragédie classique*; la corretta interpretazione della dottrina aristotelica contrapposta alle deformazioni che ne avevano dato i francesi del Sei e del Settecento; l'esaltazione dei Greci, di Shakespeare e di Diderot: tutto ciò era al servizio di quell'intento fondamentale.

Ma sul cammino che portava alla sua realizzazione Lessing andò scoprendo i piú importanti canoni del dramma. L'arma principale di questa battaglia fu l'indagine della verità estetica oggettiva. E Lessing, il critico-poeta che, in quanto scrittore, muoveva alla ricerca di un dramma borghese che esprimesse i problemi tragici e comici della vita borghese con la stessa grandezza drammatica con cui Sofocle e Shakespeare avevano raffigurato le società del passato, e che salutava entusiasticamente i tentativi di Diderot, pur vedendo chiaro nella loro problematica drammatica: il critico-poeta Lessing, andando in cerca del punto d'intersezione di tutti questi tentativi teorici e pratici, pervenne al riconoscimento della profonda unità della tragedia come genere letterario, al di là di tutte le differenze, storicamente e socialmente necessarie, tra le sue varie forme. Il riconoscimento del fatto che la forma poetica centrale è sostanzialmente la stessa in Sofocle e in Shakespeare, costituisce una di quelle verità estetiche fondamentali di cui siamo debitori ai grandi critici-scrittori. È una constatazione altrettanto giusta e profonda quanto quella, fatta da Schiller, della differenza tra arte antica e moderna. Vediamo dunque che tutti questi quesiti e queste soluzioni nascono dai bisogni della prassi individuale degli scrittori, ma possono soddisfare questi bisogni solo a patto di uscire dal puro elemento individuale e soggettivo per cogliere l'oggettività dell'arte, sia in quanto arte, sia in quanto elemento di vita sociale. Si rivela qui come la capacità d'innalzarsi al di sopra della soggettività derivi proprio dalla robustezza e dall'intima ricchezza della personalità dello scrittore. L'odierna abitudine di sopravvalutare e di esagerare l'importanza della soggettività creatrice corrisponde invece alla

debolezza, alla povertà dell'individualità degli scrittori: quanto più questi si distinguono solo mediante « peculiarità » puramente spontanee (quasi fisiologico-psicologiche) oppure faticosamente coltivate in serra; quanto più il basso livello della concezione del mondo determina il pericolo che ogni tentativo di oltrepassare l'immediatezza soggettiva livelli completamente le « personalità »; e tanto maggiore è il peso che si ascrive alla pura soggettività immediata, che talvolta viene addirittura identificata col talento letterario.

Personalità, ingegno, erano — per i critici-scrittori — cose ovvie, su cui era superfluo spender parole, ché la loro assenza poteva essere soltanto oggetto di scherno. Degno d'esame sembrava loro unicamente ciò che nasce dalla personalità e dall'ingegno attraverso un severo travaglio impegnato nei problemi dell'oggettività. Ciò che oggi si usa chiamare individualità letteraria, Goethe designava col termine « maniera », intendendo con esso quei connotati sempre ricorrenti e chiaramente discernibili di un'individualità, in cui sono bensì spesso latenti elementi di ingegno genuino, ma che non è ancora giunta al punto di permeare efficacemente l'oggetto, così che le sue tracce restano appiccicate all'opera solo in forma di caratteristiche esteriori. Il trapasso dell'individualità creatrice all'arte, alla vera rappresentazione letteraria, Goethe designava col termine « stile ». È il momento in cui l'opera si distacca dalla mera soggettività del suo creatore e la realtà in essa configurata acquista una vita autonoma: in cui questa individualità puramente istintiva si discioglie nell'oggettività normativa dell'arte vera. E Goethe sapeva che l'apparente paradosso che qui si presenta è una vivente contraddizione dell'arte: solo mediante questo superamento della soggettività istintiva (e ancor più di quella artificialmente coltivata) può manifestarsi in modo adeguato la vera personalità dell'artista, sia come uomo, sia come artista.

## IV.

Accanto a questa figura del critico-scrittore, la storia dell'estetica conosce solo un altro tipo che sia stato realmente fecondo e abbia prodotto novità reali: il critico filosofico.

Se vogliamo rettamente intendere questo tipo, dobbiamo allontanarci dalla realtà borghese degli ultimi decenni e metter da parte i suoi pregiudizi, non meno di quanto abbiamo fatto nell'esaminare il critico-scrittore. Nel capitalismo in declino anche il filosofo è diventato uno « specialista » sottoposto alla divisione del lavoro; per lo più specializzato in gnoseologia, altrimenti in logica, storia della filosofia, etica, estetica, o comunque si chiamino le parti della filosofia rigorosamente circoscritte e divenute campi di studio affatto indipendenti. Le nostre ricerche non si indirizzano certo verso questo tipo di filosofo. Nessun uomo dotato di discernimento andrà a pensare che un Husserl o un Rickert (anche se si chiama Dessoir ed è « specialista » di estetica) possa significare qualcosa per la teoria dell'arte. Se si vuol capire che cosa è un vero filosofo, bisogna risalire all'epoca che precede la subordinazione della cultura all'economia di mercato e alla divisione capitalistica del lavoro.

E allora ci si accorge che anche i veri filosofi furono sempre distantissimi da quella tepida e vile indifferenza di fronte ai problemi politici e sociali dell'epoca che è all'ordine del giorno tra i professori « specializzati »; e distantissimi anche dall'idoleggiamento apologetico delle correnti reazionarie del loro tempo. (Dietro l'apparente apartiticità, determinata da ragioni di tempo e di classe, propria di certi grandi filosofi come Epicuro e Spinoza, è facilmente individuabile la vera posizione universalistica nei confronti di tutti i problemi dell'epoca loro). Il critico filosofico è sempre al contempo un profondo conoscitore dei problemi sociali, ed è spesso pubblicista e uomo politico.

Non occorre pensare soltanto a Belinskij. Černyševskij e Dobroljubov per riconoscere questo tipo nei gran-

di pensatori cui la critica letteraria è debitrice di contributi essenziali. Entrambi i sommi pensatori della cultura presocialista, Aristotele ed Hegel, sono dei teorici sia della società che dell'estetica. L'importanza decisiva della loro opera speculativa nel campo dell'estetica dipende strettamente dalla loro universalità, che abbracciava la problematica della società, da essa prendendo le mosse, in essa sfociando.

Già i nomi finora citati indicano che tra i teorici dell'arte veramente fecondi possiamo individuare solo nei casi estremi la presenza dei due tipi puri (critico-scrittore e critico-filosofo); già l'universalità riscontrata in entrambi i tipi rende possibile e inevitabile un'intera serie di momenti intermedi, senza soluzione di continuità. Certo, se consideriamo Aristotele o Hegel da una parte, Puškin dall'altra, allora la contrapposizione dei due tipi emerge in piena luce. Ma stabiliamo invece una lista in quest'ordine: Platone - Shaftesbury - Herder - Černyševskij - Diderot - Lessing - Schiller - Goethe; e vediamo che è difficile precisare dove cominci uno dei due tipi e dove finisca l'altro. Il tentativo di operare una distinzione integrale e assoluta sarebbe una sofisticheria metafisica.

Ciò nonostante, sussistono tra un tipo e l'altro importanti distinzioni oggettive, dovute al diverso cammino e al diverso metodo con cui ciascuno dei due si accosta ai fenomeni. Il critico-scrittore, per vasti che siano i suoi interessi umani e sociali, per profondo e originale che sia il suo pensiero teorico, accosterà i problemi generali dell'estetica partendo dalle questioni concrete della propria attività creativa; e nel trarre le conclusioni — anche se esse si fonderanno su tutta la problematica del tempo e dell'arte contemporanea — alla propria attività creativa ritornerà: non senza però aver innalzato, come abbiamo visto, le proprie difficoltà e i propri travagli soggettivi al livello di un'oggettività storica, sociale ed estetica. Per il critico-filosofo è questa oggettività — che comprende anche la partitività — il punto di partenza. Per lui l'arte si trova sempre in un rapporto sistematico (storico-sistematico nei pensatori

dell'ultima fioritura filosofica) con tutti gli altri fenomeni del reale. E poiché l'arte è un prodotto dell'attività sociale dell'uomo e i grandi pensatori hanno sempre rivolto le loro indagini in prima linea ai fatti sociali, essa viene collocata sin da principio nel quadro di questa sua origine ed azione sociale. Il pensiero estetico di Platone e di Aristotele dà una chiara immagine del mondo in cui un grande filosofo affronta i problemi dell'arte.

Ma se si vuole esattamente comprendere la reale differenza (e la reale connessione) tra il critico-filosofo e il critico-scrittore, occorre scartare a priori tutte le astratte categorie metafisiche in uso nella moderna filosofia borghese. Non è quindi lecito – per scegliere un esempio che viene qui spontaneo – rappresentarsi questa differenza come se il filosofo assumesse un atteggiamento « deduttivo » o « analitico » e lo scrittore un atteggiamento « induttivo » o « sintetico » di fronte al proprio oggetto. In realtà, non c'è nessuna seria riflessione intorno a un oggetto qualsiasi che non sia tanto analitica quanto sintetica, e ciò naturalmente in egual misura nel poeta e nel filosofo.

Si tratta in entrambi i casi dell'indagine del rapporto, oggettivamente sussistente, tra arte e realtà (soprattutto realtà sociale). Questo rapporto è il punto di partenza e il traguardo di entrambi i tipi di critica feconda – così come lo è nella realtà stessa. Ma per il critico-scrittore questo rapporto è un dato *a priori*; è la vita stessa nell'infinita e inesaurita complessità della sua ricchezza di fenomeni e determinazioni. La sua aspirazione, che è in prima linea letteraria, è quella di configurare questa inesauribilità, nel suo ordine sociale e nella sua contraddittoria mobilità, nel microcosmo delle singole opere d'arte. La tendenza della sua teoria è appunto perciò (se così si può dire) intensivo-microcosmica: le leggi generali della realtà intera (dell'intero sviluppo storico) formano solo l'orizzonte, spesso vago e incerto, che fa da sfondo alla « zona intermedia » (questa, invece, chiaramente percepita) dei generi letterari. La giusta intuizione di tali leggi generali, che poggia su una



ricca esperienza vissuta e su un profondo ripensamento dei piú importanti problemi della vita, è qui la premessa, il fondamento, lo strumento, ma non la meta e l'oggetto della conoscenza stessa. Nel critico filosofico si verifica l'inverso. Il suo impulso conoscitivo è rivolto alla totalità dei fenomeni, alle leggi universali che li regolano. Ma dato che la vera conoscenza universale è sempre concreta e non mai astratta – per astratta che sia la terminologia con cui la si enuncia, come accade in Hegel –, il suo ripensamento porta necessariamente all'analisi concreta delle « zone intermedie » e perfino dei fenomeni singoli. Solo che questi non sono mai concepiti come microcosmi in sé conchiusi, bensí come parti o momenti dello sviluppo generale.

Si tratta dunque di due indirizzi di pensiero che finiscono per completarsi a vicenda: la relativa autonomia delle « zone intermedie » e delle opere singole è per l'arte un fatto fondamentale della realtà non meno della loro dipendenza col tutto. Anche qui, e soprattutto qui, l'infinità oggettiva della vita si lascia esaurire solo approssimativamente dalla conoscenza umana. Ogni fenomeno è, come ben dice Hegel, un'unità dell'unità e della diversità. E poiché i due grandi tipi di critici affrontano questa inesauribile ricchezza da due lati diversi – dal lato dell'unità o dal lato della diversità –, ma uno cerca di scrutare l'unità nella diversità e l'altro la diversità nell'unità, dalla loro feconda interazione scaturisce il vero approfondimento della conoscenza dell'arte: cioè quella teoria dell'arte che promuove e facilita il progredire dell'arte stessa. Tale è il rapporto normale tra scrittore e critico.

Goethe e Hegel, due grandi rappresentanti di questi due tipi che si integrano reciprocamente, hanno chiaramente inteso questa loro necessaria funzione complementare. Goethe ha indicato a piú riprese quale sia l'impulso dato dai grandi filosofi, da Kant a Hegel, alla sua produzione scientifica e letteraria. Hegel, per parte sua, mostra la massima stima per i contributi teorici di Goethe e dà un accurato e amoroso apprezzamento del loro particolare carattere metodologico, che rampolla

organicamente dall'attività poetica di Goethe. Tale carattere si manifesta in tutta la produzione teorica goethiana e ha ricevuto la migliore precisazione nella categoria del « fenomeno archetipo » (*Urphänomen*). Con questa espressione Goethe intendeva la tangibile presenza di un universale concreto nel fenomeno stesso, cioè un fenomeno afferrato mediante un'astrazione concettuale — che tuttavia non si distacca mai radicalmente dal particolare — e spogliato di ogni accidentalità. Nel linguaggio della dialettica idealistica allora imperante si direbbe: il modello ideale della particolarità del fenomeno.

Goethe si serve dell'espressione « fenomeno archetipo » soprattutto nei suoi scritti di filosofia della natura. In una notazione autobiografica a proposito di questi scritti, egli rileva tuttavia che le *Elegie romane*, il saggio di estetica *Semplice imitazione della natura, maniera e stile* e la *Metamorfosi delle piante* sono stati concepiti contemporaneamente e coi medesimi intenti: tutti e tre questi scritti « mostrano che cosa accadeva nel mio intimo e quale posizione avevo assunto nei confronti di quelle tre grandi regioni cosmiche » (arte, estetica e scienze naturali). Si è dunque autorizzati a scorgere nel « fenomeno archetipo » un'affinità metodologica con la teoria goethiana dei generi letterari.

Questo metodo, che domina tutta la produzione teorico-estetica di Goethe e culmina sempre necessariamente nella teoria dei generi, risulta particolarmente evidente nel saggio, breve ma straordinariamente denso, *Sulla poesia epica e drammatica*. Il quale è la sintesi di una lunga discussione, epistolare e orale, tra Goethe e Schiller su vari problemi concreti dell'attività di entrambi; il dibattito si innalzò, come sempre nei grandi scrittori del passato, a indagare le norme oggettive del genere epico e drammatico.

Qui vogliamo esaminare soltanto la metodologia di Goethe. Per distinguere l'epica e la drammatica in modo concettualmente chiaro e al contempo artisticamente concreto; per non trascurare, nonostante la nettezza della distinzione, i momenti comuni ad entrambi questi ge-

neri universali, abbraccianti la totalità del processo, Goethe prende l'avvio dalle figure del mimo e del rapsodo. Identificando in esse, con esatta e feconda astrazione, il dicitore o esecutore con l'autore, egli definisce il tipo dell'atteggiamento epico e dell'atteggiamento drammatico verso la realtà e verso il contenuto rappresentato, nonché le reazioni tipiche dell'ascoltatore di fronte alla dizione epica e all'esecuzione drammatica. Una volta fissati con chiarezza questi comportamenti tipici, normativi, se ne possono facilmente dedurre le leggi dell'epica e della drammatica.

Esistono in realtà questi mimi e rapsodi goethiani? Sì e no. Goethe ha desunto dalla realtà ogni singola pennellata del suo quadro, ma l'insieme che ne risulta va assai oltre ogni realtà empirica, principalmente perché ogni lineamento illustra con evidenza immediata un rapporto normativo, un elemento della situazione, e nulla, nell'intero quadro, rimane soltanto individuale o accidentale. Questo mimo e questo rapsodo sono altrettanto reali e irreali quanto la « pianta-archetipo » di Goethe. Nella teoria dei generi Goethe opera col « fenomeno archetipo » così come – nel campo delle scienze naturali – nella sua teoria dell'evoluzione.

Questa unità di metodo non contraddistingue soltanto Goethe, ma esprime plasticamente l'essenza del modo di accostare tutti i problemi della vita proprio degli artisti e degli scrittori. Sotto questo aspetto, Goethe è lo scrittore più dotato di coerenza filosofica di tutti i tempi. Proprio tenendosi consapevolmente distante dalle generalizzazioni più astratte, più propriamente filosofiche, e facendo di questa « zona intermedia » dei « fenomeni archetipi » (che caratterizza il critico-scrittore) l'alfa e l'omega del suo pensiero, egli mostra che questo modo di pensare è assai più che un espediente di grandi artisti per orientarsi filosoficamente, assai più che un semplice ausilio per chiarire i presupposti della creazione artistica. È una sistemazione concettuale, importante e feconda, peculiare e autonoma, del mondo dei fenomeni. Col « fenomeno archetipo » Goethe crea il consapevole modello metodologico dell'opera speculativa dei critici-scrittori.

Questa chiarificazione si ripercuote con straordinaria intensità sui grandi pensatori contemporanei a Goethe. È vero che Schiller riduce l'originalità filosofica di Goethe al livello del kantismo, allorché, nel suo primo serio incontro col « fenomeno archetipo », formula così la sua opinione in proposito: « Questa non è un'esperienza, ma un'idea » (in senso kantiano). Proprio questa netta contrapposizione tra esperienza e universalità mostra incomprensione per il carattere peculiare del metodo goethiano. Ma nel corso della sua collaborazione con Goethe, Schiller viene ad apprezzare sempre più la fecondità di tale metodo, e le figure dei poeti « elegiaco », « idillico » e « satirico », che si trovano nel saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, sono « fenomeni archetipi » al pari del mimo e del rapsodo di Goethe, anche se Schiller, in quanto pensatore, non riuscì mai a inserire organicamente il « fenomeno archetipo » nella propria filosofia.

Solo Hegel, in cui la dialettica idealistica giunse al suo apogeo, fu in grado di valutare più liberamente ed equamente l'importanza metodologica del Goethe teorico. Egli ravvisa nel metodo goethiano un antecedente, relativamente indipendente ed estremamente importante, della dialettica pienamente sviluppata; vi ravvisa la mobilità, concretata e intimamente contraddittoria, del singolo fenomeno, espressa in una forma sensibilmente evidente ma filosoficamente non ancora dispiegata: ancora in boccio, per così dire. E proprio perciò tale metodo integra efficacemente la dialettica filosofica generale, universale, che è spinta più a fondo, ma perciò appunto più lontana dalla vita e dal sensibile. In una lettera a Goethe Hegel dice del « fenomeno archetipo »: « ... in questa penombra, spirituale e intelligibile per la sua semplicità, visibile e tangibile per la sua sensibilità, si salutano i due mondi », cioè la dialettica dell'idealismo assoluto e « l'esistenza fenomenica sensibile ». Sappiamo che Goethe si è assai rallegrato di questo consenso, e chi abbia attentamente studiato l'*Estetica* hegeliana sa quale importanza decisiva abbiano avuto per essa i « fenomeni archetipi » della teoria estetica e della prassi poetica di Goethe.

Inserendosi nel sistema della filosofia, essi subiscono tuttavia un mutamento essenziale. Se, per il critico-scrittore, il momento essenziale, che chiarisce l'elaborazione poetica delle singole impressioni ed esperienze, è la loro autonomia, il fatto che essi incarnano le leggi concrete di un gruppo di fenomeni, il filosofo sottolinea invece sin da principio il rapporto di dipendenza con la totalità della vita. La « zona intermedia » è dunque per entrambi il passaggio dall'esistenza oscura e immediata alla chiarezza della vita. Il divario, il contrasto, la reciproca integrazione, derivano dal fatto che questa ultima chiarificazione, questo ritorno alla vita, possono aver luogo poeticamente o filosoficamente, e la « zona intermedia » può condurre al *Faust* o alla *Fenomenologia dello spirito*.

Le « figure » che, trapassando l'una nell'altra, segnano il cammino « dello spirito » in questa prima sintesi della filosofia hegeliana, sono profondamente affini – nel metodo – al mimo e al rapsodo di Goethe. Ma mentre questi rappresentano per il teorico Goethe qualcosa di ultimo, di definitivo, appunto il « fenomeno archetipo », quelle costituiscono per Hegel momenti del processo totale: momenti che devono essere superati e sono superati. Esse appaiono come superamenti storico-filosofici di una « figura » precedente, vivono la loro vita, dispiegando tutta la ricchezza delle determinazioni che vi sono insite, e trapassano quindi nella « figura » susseguente. Le forme epiche e drammatiche prendono parte anch'esse a questa danza di vita e di morte delle « figure ». E la sostanziale concordanza della concezione estetica dell'epica e del dramma in Goethe e in Hegel è veramente sorprendente.

Tuttavia i « fenomeni archetipi », le « figure », perdono, nel sistema filosofico, quell'esistenza apparentemente sicura e ben delimitata che possedevano, per le ragioni a noi già note, nel critico-scrittore. Essi emergono davanti ai nostri occhi da una totalità di vita ancora incompresa, e proprio in quanto le loro determinazioni si precisano concettualmente ed essi dispiegano la propria vita e affermano la propria indipendenza, fermezza e delimitatezza, essi sprofondano via via nella totalità della vita,

ormai compresa. In questo modo già Aristotele ha delineato la sua teoria del dramma. Nella *Fenomenologia dello spirito* il quadro di tale interpretazione è quella dello sviluppo storico del genere umano. La necessità e la peculiarità dell'epopea e del dramma e la successione di epos, tragedia e commedia, si rivelano come destino storico del popolo. La struttura esterna ed interna della vita popolare è il motore della vicenda del sorgere e del perire. Il « fenomeno archetipo » ha qui un'origine, una storia, una nascita e una morte.

Con ciò si ha l'impressione di essere giunti al polo opposto del metodo goethiano. Ma è soltanto un'apparenza. Le « figure » hegeliane dell'epos e del dramma conservano e dispiegano le leggi specifiche del loro carattere peculiare non diversamente dal mimo e dal rapsodo di Goethe, ma su un fondamento di vita piú vasto, piú visibile, piú mosso, e quindi – con apparente paradossia – meno astratto. Né il divenire e il perire di tutte le figure dell'essere e della coscienza è un'idea che sia stata estranea a Goethe. I versi del *Divano orientale-occidentale*:

Und so lang du das nicht hast,  
Dieses: Stirb und werde!  
Bist du nur ein trüber Gast  
Auf der dunkeln Erde <sup>1</sup>

potrebbero certo fungere da epigrafe alla *Fenomenologia dello spirito*.

Questo contrasto implica dunque un mutuo completamento. Nel critico filosofico la « zona intermedia » appare nettamente come un semplice momento del processo dialettico. Nel critico-scrittore assume invece una solidità e un'autonomia apparenti. Apparenti, perché essa – senza che venga inficiata la validità del suo contenuto, né la sua fecondità teorica e artistica – si dissolve organicamente, compresa e proseguita in senso filosofico, nella dialettica sistematica, di cui viene a costituire un momento; e, per lo scrittore, essa è effettivamente soltanto

<sup>1</sup> [« Finché tu non sarai riuscito a questo | che ti dice: " Muori e rivivi " | sarai soltanto un tetro ospite | sulla terra buia » (trad. ORESTE FERRARI)].

una « zona intermedia », per realizzare, nell'opera d'arte stessa, il vero contatto con la vita chiarificata e illuminata.

Il rapporto normale tra lo scrittore e il critico consiste dunque nel loro incontro in questa « zona intermedia »: nel riconoscimento e nella motivazione dell'oggettività della creazione artistica. Da parte dello scrittore, ciò avviene in quanto egli si eleva a cogliere il rapporto oggettivo tra i suoi problemi creativi, di origine necessariamente soggettiva, e le leggi della realtà e il loro rispecchiamento letterario. Da parte dei filosofi, in quanto, negli aspetti normativi dei fenomeni particolari e concreti, essi trovano la conferma della maggiore o minore esattezza con cui hanno individuato i rapporti generali della realtà e delle forme in cui essa si rispecchia. Così si incontrano la nuova concezione omerica di Vico e la teoria goethiana dell'epica come genere, o la teoria aristotelica del tragico e i tentativi lessinghiani di elevare ad altezza tragica i conflitti della borghesia rivoluzionaria.

Questo quadro generale è divenuto consapevolmente storicistico con Vico e Hegel, con Belinskij, Černyševskij e Dobroljubov. Nell'*Estetica* hegeliana la teoria dei generi è già una storia universale dell'arte, e nei grandi critici della rivoluzione democratica il destino storico del popolo russo si rispecchia sempre più chiaramente nelle vicende e nelle crisi della sua letteratura. Questa unità di filosofia (cioè, in concreto: di filosofia dell'arte), di storia letteraria e di critica, deve essere particolarmente sottolineata ove si voglia comprendere il tipo del critico filosofico e le sue relazioni normali con lo scrittore. Poiché la divisione capitalistica del lavoro ha, come abbiamo visto, rescisso l'uno dall'altro questi momenti della trattazione scientifica dell'arte (che sono organicamente connessi e perdono ogni significato una volta separati), trasformandoli in « dominî » meccanicamente isolati; e di questi dominî si impossessano « specialisti » la cui attività diviene sempre più indipendente da quella degli altri.

Donde la sterilità e la mancanza di principî, a noi già

note, che caratterizzano la storiografia letteraria e la critica moderna; donde il loro anormale rapporto con la letteratura. Sia l'una che l'altra operano con semplici giudizi di gusto, che sono in fondo puramente soggettivi. Poiché se qualcuno respinge un'opera d'arte per ragioni astrattamente politiche, soltanto perché, come era solito dire l'ex imperatore di Germania ai suoi bei tempi, « è tutta la tendenza che non gli va a genio », senza documentare anche sul piano estetico la deformazione della realtà e del suo rispecchiamento artistico; colui si è innalzato soltanto nell'immaginazione al di sopra degli scriteriati giudizi di gusto propri dei puri esteti.

Esiste naturalmente, nella storiografia letteraria, anche l'ideale dello « storico puro », il quale nutre l'illusione di studiare e di esporre solo i fatti e le situazioni storiche (senza peraltro appurarne le basi economico-sociali). Non c'è bisogno di soffermarsi a spiegare che un simile « metodo » — con rispetto parlando — non può ingenerare altro che apprezzamenti critici irriflessi, non ripensati e assolutamente sprovvisti di principî direttivi.

Per completare il quadro, occorre aggiungere che questo tipo ha il suo *pendant* nel critico moderno che è consapevolmente antistorico, e si vanta di esserlo. Secondo lui il « vecchio mondo » dell'arte, che parte da Omero per arrivare, a seconda dei bisogni momentanei, al naturalismo o all'impressionismo, è definitivamente crollato. È sorta un'arte « radicalmente nuova ». Dalle caotiche macerie del passato si possono pescar fuori ad arbitrio, come uvette da una torta, pezzi qualsiasi per un qualunque uso momentaneo, e poco importa che si tratti della plastica negra o del dramma barocco tedesco.

Abbiamo già analizzato le ripercussioni di quest'ultimo tipo di critica. Diamo ancora un breve sguardo allo sviluppo della storia letteraria, esemplificando i fatti sulla scorta di quella tedesca. La maggior parte delle sue categorie (ordine d'importanza, periodizzazione ecc.) sono state stabilite dai grandi critici della fine del Settecento e del principio dell'Ottocento, da Herder, Goethe, Schiller, dai fratelli Schlegel, per esser poi debitamente



rimpicciolite da storici liberali come Gervinus. Un passo innanzi è costituito dalle concezioni letterarie sviluppate da Heinrich Heine in base alla filosofia hegeliana, ma la loro efficacia è stata scarsa in seguito all'involuzione reazionaria della politica tedesca. Dopo di allora il critico e pubblicista Franz Mehring è stato il solo a introdurre nuovi punti di vista nell'interpretazione della storia della letteratura tedesca.

Gli storici letterari « specializzati » non hanno fatto altro che ripetere all'infinito, con maggiore o minor vigore, idee già molte volte espresse. Poiché non possono essere considerate come nuove idee storico-letterarie, e nemmeno come idee pure e semplici, il raggruppamento degli scrittori secondo l'anno di nascita (R. M. Meyer) o secondo le regioni in cui sono nati (Nadler). Questo tipo particolare di divisione capitalistica del lavoro ha dunque prodotto « specialisti » che non hanno dato alcun apporto nemmeno alla loro scienza specifica. (La filologia pura, l'accertamento dei testi ecc. restano esclusi da tali considerazioni).

Ma c'è di più. Anche là dove la storiografia letteraria tedesca fu avviata su false strade, l'impulso non è partito dai « competenti », sibbene da poeti e filosofi. Chi segue i più recenti sviluppi di questa storiografia, avvertirà che essa è stata influenzata da Nietzsche, Dilthey, Simmel e Stefan George. I moduli teorici forniti da costoro sono profondamente erronei e hanno operato un'ulteriore deformazione dei fatti storici. Ma gli « specialisti » di storia letteraria non hanno saputo creare qualcosa di relativamente originale nemmeno nel campo dell'errore; anche qui essi riproducono meccanicamente frammenti di idee che provengono d'altra fonte.

Tali considerazioni negative completano la nostra immagine del critico filosofico. Comprensione filosofica della situazione generale; profonda analisi dello svolgimento storico concreto, tale da avvertire i rapporti tra i mutamenti dell'arte e le svolte decisive della storia umana; saldo possesso di criteri oggettivi di valore e disvalore estetico, attinti dalla conoscenza storico-sistematica dell'essenza dell'arte; riconoscimento dell'importanza deci-

siva assunta, in seno a questo svolgimento, dal genio singolo o dalla singola opera d'arte geniale: è solo l'unità e la compresenza di tutti questi elementi che fa il critico letterario filosofico.

E soltanto là dove tali critici collaborano con scrittori che le intime necessità del loro svolgimento creativo rendono buoni giudici dell'arte propria ed altrui; là soltanto si ha un rapporto normale tra scrittore e critico. Così fu nell'epoca dell'illuminismo; così nel periodo classico tedesco; nella grande fioritura realistica nella Francia della prima metà dell'Ottocento; nel periodo democratico-rivoluzionario della letteratura e della critica russa.

Questa constatazione non implica affatto l'esclusione delle lotte tra i vari indirizzi. Le correnti letterarie che sorgono nelle società classiste sono risultati necessari, anche se per nulla meccanici, delle lotte di classe e dell'urto tra diverse aspirazioni politiche e sociali. I contrasti in Germania al tempo della Rivoluzione francese e di Napoleone; le crisi di sviluppo della Francia dal 1789 al 1848; il differenziarsi del liberalismo e della democrazia in Russia, hanno — per citare soltanto alcuni esempi — i loro riflessi nella letteratura e nella critica. Ed è naturale che queste lotte e questi contrasti non dovessero essere meno violenti in letteratura che in politica.

Ed è anche naturale che tali lotte, che furono combattute da uomini in carne ed ossa — e più precisamente da uomini appartenenti alle società classiste — non potessero non essere accompagnate da fenomeni di irritabilità personale, di astio, piccineria, pettegolezzo, permalosità. Gli storici letterari borghesi indugiano difatti con voluttà su queste quisquillie, che si prestano assai bene ad ottebrare il significato politico e i risultati estetici di tali lotte e a scoprire in esse un'inesistente analogia con le beghe dei letterati contemporanei. Ciò che realmente importa è il livello e il contenuto di tali lotte. Belinskij, Dobroljubov e Černyševskij hanno esposto in forma scientifica le linee fondamentali, sia sociali che estetiche, della storia della letteratura russa, con l'intento di affrettare il processo di chiarificazione del movimento democratico rivoluzionario e il suo distacco dai compromessi

liberali. Tutti gli aneddoti che parlano di scrittori offesi o risentiti non hanno alcun valore di fronte all'importanza di queste lotte per lo sviluppo ideologico ed estetico della letteratura. I presupposti politici di tale situazione saranno senz'altro comprensibili alla maggior parte dei lettori moderni. Più difficilmente intelligibile (perché contrasta coi pessimi abiti mentali odierni) è il fatto che l'innalzarsi al di sopra della meschinità delle beghe letterarie implica l'innalzarsi al di sopra dei meri problemi soggettivi della creazione artistica, del « mestiere », per attingere l'oggettivismo estetico. L'odierno lettore legge con vera invidia la critica di Balzac alla *Certosa di Parma* di Stendhal: in ogni questione, che si tratti della vita sociale o di politica o di letteratura, regna il più aspro contrasto, e tuttavia — o appunto per questo — anche la pura atmosfera liberatrice dell'autentica e grande storicità: sono le contraddizioni della vita, la cui lotta spinge innanzi l'umanità sul suo cammino.

Quest'aria pura noi respiriamo in tutte le riflessioni estetiche sia dei critici-scrittori che dei critici filosofici. E il filone di queste tradizioni estende le sue propaggini fino ai tempi nostri, trapassando, nell'attività critica di Maksim Gor'kij, nella concezione socialista dell'arte. Per questo Gor'kij non fa comodo a molti scrittori moderni. Nei suoi *Colloqui intorno al nostro mestiere* appare infatti una concezione dell'opera dello scrittore qualitativamente differente da quella oggi imperante. Essa non ha niente a che vedere con la « maestria » di effetti raffinati: è il lavoro esercitato sulla ricca materia della vita per enuclearne con paziente fatica gli aspetti tipici e per cristallizzare dal suo multiforme magma il contenuto spirituale più elevato, il contenuto sociale più significativo, il contenuto estetico più adeguato.

Il suo grande contemporaneo nella critica filosofica, Lenin, si rendeva esattamente conto dell'importanza delle battaglie ideologiche di Gor'kij ai fini della cultura socialista. Tra l'autore delle critiche su Tolstoj e Herzen e l'autore della *Madre* e del *Karamazovismo* sussistevano relazioni « normali ».

Sia gli scrittori che i critici devono riscoprire e ricon-

quistare a se stessi il loro piú alto tipo, il loro piú alto modo di essere, affinché i loro reciproci rapporti tornino ad essere rapporti normali.

(1939).

## IL PROBLEMA DELLA PROSPETTIVA

*Intervento al IV Congresso degli scrittori tedeschi,  
Berlino, 11 gennaio 1956*

Le difficoltà della nostra letteratura – Becher e Anna Seghers vi hanno già accennato nelle loro relazioni – derivano proprio dalla sua grandezza, dalla sua superiorità sociale e ideologica. Questa problematica diventa particolarmente acuta nella questione della prospettiva. Poiché oggi suona quasi banale affermare che la grande differenza tra realismo critico e realismo socialista sta giustappunto nella questione della prospettiva, e che in essa emerge nel modo più chiaro la superiorità della nostra letteratura.

Quando però consideriamo la faccenda concretamente, leggendo le varie opere – la maggior parte delle nostre opere –, ci accorgiamo che nella configurazione della prospettiva si celano moltissimi problemi. E oserei dire che una delle fonti dello schematismo che si riscontra nella nostra letteratura sta proprio nella configurazione erronea, nella configurazione meccanica o nella meccanica deformazione della prospettiva.

La prospettiva di cui parlo la posso in breve definire come segue.

In primo luogo: qualcosa si determina come prospettiva in quanto non è ancora esistente. Se esistesse, non sarebbe prospettiva per il mondo che noi configuriamo.

In secondo luogo: tale prospettiva non è però una pura utopia, un puro sogno soggettivo, sibbene la necessaria conseguenza di un'evoluzione sociale oggettiva, che sul piano letterario si manifesta oggettivamente nello

sviluppo di una serie di caratteri agenti in situazioni determinate.

In terzo luogo: essa è oggettiva, ma non fatalistica. Se lo fosse, non sarebbe una prospettiva. È prospettiva in quanto non è ancora realtà; tuttavia ciò che è effettivamente dato è la tendenza ad attuare, mediante le azioni e i pensieri di uomini determinati, questa realtà: una grande tendenza sociale che si realizza per vie intricate, forse in modo assai diverso da come ci immaginiamo.

Se vogliamo veramente configurare le azioni e i pensieri degli uomini, constatiamo che essi tendono a traboccare, a proiettarsi nel futuro, tanto più quanto più ricchi essi sono. Eppure l'opera d'arte deve terminare a un certo punto. Ma questa fine non va presa alla lettera. Ciò che qui appare è una specie del tutto particolare di realtà, che nei casi in cui è correttamente rappresentata noi riviviamo con profonda commozione.

Permettetemi di addurre in primo luogo un esempio che non è attinto dalla nostra letteratura. Pensiamo alla fine di *Guerra e pace* di Tolstoj. Il vero romanzo sulla guerra e sulla pace è terminato. La guerra è stata vinta dai russi che difendevano la loro patria e i due protagonisti, Nataša Rostova e Pierre Bezuchov, si sono ritrovati. Il romanzo è finito. Ma ora Tolstoj aggiunge un epilogo in cui si descrivono non solo gli sviluppi del rapporto tra Nataša e Pierre Bezuchov, ma anche le ulteriori vicende di altri personaggi principali: in questa specie di epilogo si configura il futuro che segue al romanzo vero e proprio. E al di là di questo futuro se ne delinea un altro ancora, più lontano. Vediamo infatti che le conversazioni di Pierre Bezuchov dopo il suo ritorno a Pietroburgo si muovono nella direzione di un rivolgimento interno della Russia ad opera dell'aristocrazia progressista, cioè di quel movimento che noi conosciamo dalla storia sotto il nome di decabrisimo. Il sogno del giovane Bolkonskij mostra chiaramente dove approda questa tendenza.

Abbiamo qui una forma di prospettiva storicamente profonda ed artisticamente resa in modo mirabile. Da una parte il fatto che la rivolta dei decabristi sia sorta

dalle esperienze della guerra di difesa contro Napoleone è una profonda verità storica, e dall'altra questo cammino verso il decabrismo è preannunciato in Tolstoj dalle vicende individuali di uomini singoli.

L'insegnamento che possiamo dunque trarre da questo esempio di Tolstoj è quello che la prospettiva risulta genuina e concreta solo quando sorge dalle tendenze di sviluppo degli individui rappresentati nell'opera d'arte, e non quando è appiccicata come verità sociale oggettiva a determinati uomini che hanno con essa solo un tenue legame personale.

Si può dire che questo nell'ambito del realismo critico è un caso eccezionale, ed effettivamente soprattutto nella posteriore evoluzione di questo realismo ci sono romanzi che non hanno prospettiva nel senso indicato. Il realismo socialista deve invece avere una prospettiva, altrimenti non può essere socialista. La questione è di vedere quanta parte di tale prospettiva debba venire configurata. Si fa presto a dire che la nostra prospettiva è il socialismo. Sta bene, ma il socialismo è da una parte un concetto generale, dall'altra un'espressione che designa un intero grande periodo che di fronte a uomini e vicende individuali appare come una pura astrazione, come un puro ideale.

Se riflettiamo a questo fatto, ci diventa chiaro il criterio per determinare quanta parte di prospettiva può sopportare la caratterizzazione individuale dei personaggi di un romanzo, quanta parte imperiosamente esige questo modo di rappresentare l'individualità e la tipicità degli uomini che appaiono effettivamente in tali opere. E quando consideriamo da questo punto di vista le grandi opere del realismo socialista, constatiamo, forse con qualche sorpresa, che la loro prospettiva immediata è assai modesta.

Prendete la grande opera di Šolochov, *Il placido Don*. Qual è la prospettiva che chiude questo romanzo? Questa, che dopo gli anni della guerra civile il villaggio cosacco si è riconciliato con il socialismo. Non che sia diventato socialista: si è soltanto riconciliato con il potere sovietico e intende vivere in pace con esso.

Si capisce che questa prospettiva è diversa nelle diverse opere a seconda dell'epoca che rappresentano e dei personaggi che vi agiscono. Ma è sempre una prospettiva immediata relativamente modesta. Perché? Perché anche il romanzo piú importante e di contenuto piú vasto – mi riferisco di nuovo al *Placido Don* – abbraccia solo una tappa dell'evoluzione, e la sua prospettiva può lumeggiare concretamente solo il prossimo passo, il prossimo anello della catena, come direbbe Lenin. E se lo scrittore va oltre, dovrà nella maggior parte dei casi fare aleggiare delle astrazioni al di sopra dei suoi personaggi, oppure – e questa è un'altra questione che dovremo trattare – dovrà far violenza ai suoi personaggi con quella prospettiva che vuol loro imporre in quanto pensatore, in quanto buon socialista. In tal modo i personaggi vengono deformati e resi astratti. In realtà gli uomini possono comprendere solo lentamente, dopo aver superato gravi resistenze, i veri obiettivi che conducono al socialismo, e lentamente si mettono per questa via e hanno sovente bisogno di compiere dei lunghi giri prima di capirla bene. La realtà è questa.

E invece nella nostra letteratura ci sono una quantità di casi in cui, in base a intenzioni quanto mai rispettabili, la trasformazione avviene cosí rapidamente che l'obiettivo, appena posto, viene subito facilmente raggiunto. Si può capire che molti scrittori scelgano questa seconda via per rappresentare la prospettiva: scelgono una via che presenta la prospettiva del nostro sviluppo come realtà già attuata, al di là della quale appare l'astratta prospettiva del socialismo pienamente compiuto; anzi io conosco perfino opere in cui come prospettiva concreta e operante in certi individui appare già quella del comunismo.

In tal modo si insinuano a mio parere nella nostra letteratura degli aspetti estremamente problematici. L'ultima impostazione cui accennavo è doppiamente sbagliata. In primo luogo essa sottovaluta le difficoltà, le remore, i residui del vecchio mondo, anzitutto negli uomini stessi che si vanno raffigurando, nella loro anima. E in secondo luogo essa sopravvaluta i risultati immediatamen-



te ottenuti, dando così un quadro distorto della realtà.

Se il mondo potesse essere trasformato da una giusta impostazione teorica formulata in una situazione favorevole, se ogni uomo potesse diventare un socialista toccando una siffatta bacchetta magica della teoria, ebbene allora, compagni, la rivoluzione socialista non sarebbe davvero la conclusione della preistoria dell'umanità? E invece per concludere la preistoria dell'umanità abbiamo bisogno, come ha già detto Marx cent'anni fa, di lotte che dureranno decenni e decenni, di lotte non solo per battere l'avversario, ma anche per liquidare in noi stessi i residui del vecchio Adamo.

Perciò ogni semplificazione, ogni sottovalutazione delle difficoltà che si ergono davanti a noi, ogni sopravvalutazione dei risultati che possiamo ottenere in un determinato momento, induce a rappresentare come dato nella realtà attuale ciò che è vero e reale soltanto come prospettiva.

Questa impostazione conduce necessariamente all'imbellettamento della realtà, conduce a ciò che respingiamo, e respingiamo con ragione, nella letteratura borghese, e che in quella sede chiamiamo *happy end*. Perché che cosa è, in fondo, lo *happy end*? Certo noi abbiamo una concezione ottimistica del mondo, e siamo profondamente convinti che i grandi conflitti al livello della storia universale possono essere da noi risolti in modo giusto. Ma in primo luogo l'ottimismo storico-universale non esclude le tragedie individuali. Lenin ha detto che per le classi non esistono situazioni disperate e che non si può contare sulla possibilità che il nemico finisca in una situazione disperata, ma bisogna invece annientarlo. Ma Lenin non ha mai detto che nella vita individuale non ci siano situazioni disperate, che nel quadro di un processo socialmente e storicamente concepito come ottimistico non possano aver luogo tragedie individuali.

Che cosa è lo *happy end*? È un finale ottimistico che non ha nessuna persuasività, nessuna evidenza sociale che possa organicamente scaturire dall'individualità e dalla tipicità della situazione. Il grande errore dello schematismo nella nostra letteratura — per lodevoli che siano

i suoi motivi – è quello di farla assai spesso passare dal giusto ottimismo a un ottimismo banale e edificante da *happy end*.

Marx dice che un passo reale del movimento vale di piú del programma meglio formulato. La letteratura vale appunto qualche cosa – e allora vale molto – quando traduce in forma un passo reale del movimento. Se invece essa presenta come realtà ciò che è solo un postulato programmatico, essa manca completamente il suo vero compito.

Lenin dice che la realtà è sempre molto piú astuta delle migliori idee, anche di quelle del miglior partito, e io credo che dietro questo problema della prospettiva si celi il fatto che il nostro compito, il compito degli scrittori, consiste per l'appunto nel mettere in luce quest'astuzia della realtà. È molto semplice rappresentare una realtà che fila liscia come l'olio, mentre è molto complicato rappresentarla in tutte le sue giravolte (e quasi tutti gli individui percorrono delle giravolte quando vogliono realizzare i loro fini). In questa astuzia emerge talora qualcosa di piú e talora qualcosa di meno di quel che vuole l'uomo, dei fini che si è generalmente proposto, e la saggezza dello scrittore sta proprio nel trovare in quelle giravolte l'elemento tipico e individuale.

Chi non capisce in che consista questo passo in avanti effettivo, socialmente necessario, e non sa mostrare come si attui negli individui, colti nel loro aspetto tipico; chi rappresenta la prospettiva come realtà, costui scriverà opere non soltanto scarsamente persuasive, ma anche soggette a invecchiare straordinariamente presto. Pensiamo agli enormi cimiteri letterari dove sonnecchiano miriadi di opere invecchiate. Perché sono invecchiate? Perché la prospettiva effettiva degli scrittori – non parlo soltanto del realismo socialista – è invecchiata, e uomini che sono stati raffigurati in modo sbagliato nella loro prospettiva umana conducono una vita fantomatica. Poiché la realtà va per le sue vie indipendentemente dal pensiero, indipendentemente dagli scrittori, e se lo scrittore non è riuscito a rappresentare esattamente un solo passo reale – perciò parlavo di modestia della prospetti-

va -, se percorre cinque passi sbagliati mentre nel frattempo la realtà ha compiuto i suoi cinque passi giusti, allora l'uomo che è stato configurato in questo modo continua a vivere solo come fantasma, e l'opera così creata è totalmente invecchiata.

Naturalmente gli scrittori, soprattutto gli scrittori borghesi, si sono spesso sbagliati nelle loro prospettive politiche. Non vale la pena di soffermarsi su tutte le cose sbagliate enunciate in questo senso da Balzac, Tolstoj e altri grandi scrittori. Ma Balzac non si è mai sbagliato nell'immaginare come un intellettuale oppresso nell'epoca della Restaurazione si sarebbe comportato in quella di Luigi Filippo e che posizioni avrebbe assunto di fronte alla rivoluzione del 1848, e non genericamente, ma nella persona di Rastignac o di Marsay. Perciò Marx può parlare del valore profetico dei personaggi balzacchiani, affermando che al tempo di Napoleone III apparvero certi tipi sociali che Balzac aveva già descritti prima nelle loro tendenze di sviluppo, e io credo che il realismo socialista abbia il grande vantaggio che su questo punto il marxismo ci fornisce strumenti spirituali che permettono la massima chiarezza sociale e sono quindi assai superiori a quelli dei grandi scrittori del passato, di modo che la letteratura profetica è divenuta da noi una possibilità effettiva. Ma una possibilità realizzabile solo se sappiamo sentire e configurare con sensibilità letteraria queste differenze tra la realtà empirica e le tendenze che vi operano, e tra il presente e il futuro della tendenza. La prospettiva - e con questo vorrei concludere - non è dunque un problema isolato della letteratura, ma un problema che investe la totalità del nostro operare. E vorrei pregare i nostri giovani colleghi di riflettere su questo problema; di riflettere che la questione della prospettiva, così essenziale per tutta la nostra attività, consiste in fondo nel fatto che noi siamo gli storici del socialismo che sta nascendo, e di questo processo dobbiamo essere storici autentici e veritieri.

Ci sono ragioni di censura interna, molto oneste e rispettabili, per cui per esempio degli scrittori considerano una certa difficoltà del nostro sviluppo isolata dal pas-

sato o addirittura credono che le difficoltà vengano soltanto dall'esterno, che ci siano sabotatori ecc. (A scanso di equivoci: i sabotatori naturalmente esistono, ma la questione non è questa). Invece i nostri problemi attuali scaturiscono dai problemi, risolti e irrisolti, del passato, e i risultati che otteniamo oggi sono i germi dei problemi che dovremo risolvere domani. Solo se uno scrittore è in grado di configurare tutti i personaggi e le situazioni nel senso di una siffatta dialettica storica, solo allora la mia precedente affermazione, che ha un'aria così astratta, per cui la prospettiva è una realtà eppure non lo è, o è una realtà di specie affatto diversa da quella abitualmente configurata, diventerà per lui qualcosa di ovvio. Temo di aver parlato un po' astrattamente. Ma ho la sensazione che questo problema era in qualche modo implicito in molti degli interventi che abbiamo ascoltato qui, e vorrete scusarmi se nella mia qualità di teorico ho cercato di delimitarlo e di chiarirlo. Sono convinto che se vi si rifletterà portandolo fino in fondo, si chiarificheranno molte delle questioni che sono emerse nel corso di questo dibattito.

## Indice dei nomi

- Alcibiade, 324.  
 Alembert, Jean-Baptiste Le Rond d', 301.  
 Alfieri, Vittorio, 436, 438.  
 Alighieri, Dante, 51, 145.  
 Andersen Nexø, Martin, 20, 310.  
 Aristofane, 51, 145, 324, 433.  
 Aristotele, 42, 63, 73 e n, 356, 446, 447, 453.  
 Arndt, Ernst Moritz, 114.  
 Avenarius, Ferdinand, 161.
- Bahr, Hermann, 133.  
 Balzac, Honoré de, 14, 27, 42, 47, 48, 52-53, 95 n, 130, 137, 138, 143, 157, 176, 178, 184, 194, 229, 239, 247, 272-74, 276-79, 287, 302, 303, 321, 325, 334, 341, 344, 352, 371, 376, 395, 434, 435, 458, 466.  
 Barbusse, Henri, 177, 402, 410.  
 Bastiat, Frédéric, 154.  
 Baudelaire, Charles, 244, 246.  
 Bauer, Bruno, 60, 153.  
 Bebel, August Friedrich, 133.  
 Becher, Johannes, 460.  
 Beck, Karl, 120, 121, 123.  
 Becker, Johann Philipp, 128.  
 Belinskij, Vissarion Grigorevič, 445, 454, 457.  
 Bentham, Jeremias, 158, 159.  
 Bergson, Henri, 160.  
 Berkeley, George, 161.  
 Bernstein, Eduard, 59, 84, 108, 135, 215, 218.  
 Bismarck, Otto von, 108, 109.  
 Bloch, Jean-Richard, 313, 389.  
 Blum, Robert, 114.  
 Bodenstedt, Friedrich von, 97 n.  
 Boileau-Despréaux, Nicolas, 183.  
 Bonald, Louis-Gabriel-Ambroise, 54.
- Bonaparte, *vedi* Napoleone I.  
 Börne, Ludwig, 110, 113-15, 125.  
 Bourget, Paul, 54, 186, 287.  
 Bücher, Karl, 108.  
 Buffon, Georges-Louis Leclerc, conte di, 307.  
 Bürger, Gottfried August, 379.  
 Byron, George Gordon, lord, 117, 395.
- Camões, Luiz Vaz de, 281.  
 Carlyle, Thomas, 116-18, 127, 157, 158, 173, 395.  
 Cassirer, Ernst, 64 n.  
 Cernyševskij, Nikolaj Gavrilovič, 445, 446, 454, 457.  
 Cervantes Saavedra, Miguel de, 51, 54, 145, 203, 206, 335, 387.  
 Cézanne, Paul, 302.  
 Chamisso, Adalbert von, 115.  
 Cinzio, Giambattista, 350.  
 Cohen, Hermann, 160.  
 Comte, Auguste, 426.  
 Conradi, Hermann, 84.  
 Copernico, Nicola, 175.  
 Corneille, Pierre, 399, 436, 438.  
 Cromwell, Oliver, 151.  
 Cusano, Niccolò, 175.
- Dana, Charles Anderson, 60 n.  
 D'Annunzio, Gabriele, 348, 403, 414.  
 Danton, Georges-Jacques, 220.  
 Darwin, Charles, 175, 436.  
 Daumer, Georg Friedrich, 92 n, 127.  
 Defoe, Daniel, 190.  
 Dessoir, Max, 445.  
 Dickens, Charles, 231, 232, 278, 288, 298.  
 Diderot, Denis, 95 n, 117, 187, 234, 244, 245, 264, 325, 349, 433, 435, 436, 443, 446.

- Dilthey, Wilhelm, 456.  
 Disraeli, Benjamin, 118.  
 Dobroljubov, Nikolaj Aleksandrovič, 445, 454, 457.  
 Dos Passos, John Roderigo, 281, 298, 309, 318, 353, 387, 389, 420.  
 Dostoevskij, Fëdor Michajlovič, 331.  
 Dreyfus, Alfred, 233, 427.  
 Dühring, Karl Eugen, 129, 136.  
 Dumas, Alexandre, 287.  
  
 Ehrenburg, Ilja, 318, 375, 376.  
 Eisler, Hans, 400.  
 Epicuro, 329, 445.  
 Eraclito, 324, 338.  
 Ernst, Paul, 35, 132, 133, 135, 136.  
 Eschilo, 51, 145, 206, 433.  
 Euripide, 433.  
  
 Fadeev, Aleksandr Aleksandrovič, 319, 372, 373.  
 Federico Guglielmo IV, re di Prussia, 115.  
 Ferrari, Oreste, 453 n.  
 Feuerbach, Ludwig Andreas, 112, 116, 119, 124, 125.  
 Fichte, Johann Gottlieb, 89, 103.  
 Fidia, 397.  
 Fielding, Henry, 48, 95 n, 341, 436.  
 Flaubert, Gustave, 194, 244, 246, 247, 274-79, 282, 283, 286, 287, 307, 308, 323, 341, 344, 345, 437-439.  
 Fourier, François-Marie-Charles, 55, 131, 132, 157.  
 France, Anatole, 177, 192, 243, 244.  
 Freiligrath, Ferdinand, 113, 122, 123, 132.  
 Freud, Sigmund, 176.  
 Freytag, Gustav, 193.  
  
 Galilei, Galileo, 175.  
 George, Stefan, 456.  
 Gerwinus, Georg Gottfried, 456.  
 Gide, André, 251, 313, 327, 328, 331.  
 Giovanale, Decimo Giunio, 132.  
 Gladkov, Fëdor Vasil'evič, 320, 322.  
 Goethe, Wolfgang von, 37, 42, 52, 64, 65 n, 78, 79, 81, 110, 115, 117, 124-26, 132, 137, 148, 176, 180, 232, 234, 239, 243-47, 250, 264, 278-80, 289, 292, 327, 328, 330, 331, 333, 338, 365, 374, 376, 379, 380, 384, 395, 396, 404, 411, 412, 430, 433, 435, 436, 439, 444, 446-53, 455.  
 Gončarov, Ivan Aleksandrovič, 342, 343.  
 Goncourt, fratelli, 287, 300-2, 307, 343-45.  
 Göring, Hermann, 170.  
 Gor'kij, Maksim, 14, 20, 181-84, 262, 264, 310, 312, 314, 366-69, 380, 393, 399, 402, 408-10, 433, 434, 458.  
 Greco, il (Domenikos Theotokopoulos), 385.  
 Grillparzer, Franz, 202.  
 Grün, Karl, 124, 125.  
 Guglielmo I, re del Württemberg, 97 n.  
 Guizot, François-Pierre-Guillaume, 127, 149-51.  
 Gunderode, Karoline von, 379.  
 Gutzkow, Karl Ferdinand, 114, 116.  
 Guyau, Jean-Marie, 426.  
  
 Hamsun, Knut, 358.  
 Harkness, Margaret, 52, 130, 141.  
 Hasenclever, Walter, 210.  
 Hauptmann, Gerhard, 173, 348, 358.  
 Hebbel, Friedrich, 65 n, 68, 70 e n, 80, 94, 202, 294, 295, 436.  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 27, 46, 63-69, 73 e n, 78-81, 89, 91-94, 101-4, 107 n, 115, 125, 135, 141, 148, 175, 184, 223, 228, 241, 245, 349, 350, 395, 440, 446, 448, 451, 452, 454.  
 Heidegger, Martin, 160.  
 Heine, Heinrich, 19, 110, 113-15, 118, 120, 132, 395, 432, 456.  
 Helvétius, Claude-Adrien, 117, 158, 159.  
 Herder, Johann Gottfried von, 446, 455.  
 Herzen, Aleksandr Ivanovič, 458.  
 Hettner, Hermann, 188, 407.  
 Hippler, Wendel, 100, 101.  
 Hitler, Adolf, 19.  
 Hobbes, Thomas, 158, 159.  
 Hoffmann, Ernst Theodor, 47.  
 Hoffmannstahl, Hugo von, 249, 250, 351-53.  
 Hohenzollern, casa degli, 149, 151.  
 Holbach, Paul Henri Dietrich, barone d', 117, 158.

- Hölderlin, Friedrich, 379, 404.  
 Hood, Thomas, 118.  
 Hugo, Victor, 339, 395.  
 Husserl, Edmund, 160, 445.  
 Huysmans, Joris-Karl, 346.
- Ibsen, Henrik, 35, 135, 177, 204, 205-9, 244, 246, 247, 312, 322, 351.  
 Immermann, Karl Lebrecht, 115.  
 Ivanov, Vsevolod, 182.
- Jonson, Ben, 117.  
 Jordan, Wilhelm, 201.  
 Joyce, James, 186, 281, 309, 314, 350-52, 365, 389.  
 Jung, Alexander, 115, 116.
- Kaganovič, Lazar Moiseevič, 253.  
 Kaiser, Georg, 210.  
 Kant, Immanuel, 64, 90, 103, 228, 349, 448.  
 Kautsky, Karl, 139, 218.  
 Kautsky, Minna, 140, 144, 145.  
 Keller, Gottfried, 188, 407, 436.  
 Keyserling, Hermann, 163.  
 Klages, Ludwig, 358.  
 Kleist, Heinrich von, 379, 380, 382, 395, 396, 404.  
 Klopstock, Friedrich Gottlieb, 374.  
 Krug, Wilhelm Traugott, 241.  
 Kruge, 122.
- Lafargue, Paul, 48, 303, 304, 348, 434.  
 Laffitte, Jacques, 121.  
 La Rochefoucauld, François, 148.  
 Lassalle, Ferdinand, 13, 39, 51, 59-65, 70-82, 84-92, 94, 96-109, 130, 140, 141.  
 Lemaitre, Jules, 304.  
 Lenin, Nikolaj (Vladimir Il'ič Ul'janov), 14, 16, 18, 41, 43, 83, 84, 134, 139, 144, 145, 160, 161, 175, 182, 184, 191, 192, 199, 210, 214-218, 220-26, 230, 253, 255-58, 262, 264, 326, 359, 360, 399, 429, 458, 463-65.  
 Lenz, Jakob Michael Reinhold, 379.  
 Leo, Friedrich, 116.  
 Leonardo da Vinci, 233, 241, 264.  
 Le Sage, Alain-René, 277.  
 Lessing, Gotthold Ephraim, 234, 238, 301-3, 343, 399, 403, 404, 411, 412, 433, 435, 436, 442, 443, 446.  
 Levi, 76.
- Lewis, Sinclair, 298, 299, 318.  
 Liebknecht, Wilhelm, 129, 132.  
 Lifschitz, M., 27.  
 Linguet, Simon-Nicolas-Henri, 157.  
 Locke, John, 158.  
 Luciano di Samosata, 206.  
 Ludwig, Otto, 288, 436.  
 Luigi XIV, re di Francia, 60.  
 Luigi Filippo, re dei Francesi, 48, 466.  
 Lukács, Georg, 378, 386-88, 400, 402, 405, 415.  
 Lutero, Martin, 106 n.  
 Lyhne, Niels, 168.
- Mach, Ernst, 161, 196, 352.  
 Maeterlinck, Maurice, 195, 196, 348, 350.  
 Maffei, Andrea, 232 n.  
 Maistre, Joseph de, 54.  
 Malthus, Thomas Robert, 155-58.  
 Manacorda, Guido, 180 n.  
 Mann, Heinrich, 19, 146, 177.  
 Mann, Thomas, 177, 192, 248, 387, 392.  
 Manzoni, Alessandro, 395, 437, 438.  
 Marat, Jean-Paul, 220.  
 Marinetti, Filippo Tommaso, 403, 414.  
 Martynov, Aleksandr Samojlovič, 83, 84.  
 Mayer, Gustav, 59, 60 n.  
 Mehring, Franz, 13, 59, 70, 81 n, 89, 96 n, 105 n, 107 n, 122, 134, 456.  
 Meissner, Alfred, 121, 122.  
 Menzel, Wolfgang, 125.  
 Mérimée, Prosper, 395.  
 Meyer, Rudolf Hermann, 456.  
 Michelangelo Buonarroti, 233, 264.  
 Mill, James Stuart, 152, 154, 160.  
 Millerand, Alexandre, 215.  
 Milton, John, 281, 419.  
 Mirabeau, Gabriel-Honoré de Riqueti, conte di, 220.  
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 352.  
 Mühlberger, A., 139.  
 Müller, Adam, 198.
- Nadler, Josef, 456.  
 Napoleone I, 149, 151, 294, 365, 395, 437, 457, 462.  
 Napoleone III, 48, 466.  
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 160, 176, 196, 200, 294, 295, 351, 426, 456.



- Oleša, Jurij Karlovič, 314.  
 Omero, 132, 281, 301-3, 387, 419, 455.  
 Oncken, H., 104 n, 107 n.  
 Orazio Flacco, Quinto, 97 n, 132.  
 Ossian, 374.
- Panferov, Fëdor Ivanovič, 370-72, 374.  
 Pareto, Vilfredo, 426.  
 Platen Hallermund, August von, 115.  
 Platone, 42, 49, 132, 324, 325, 446, 447.  
 Plechanov, Georgij Valentinovič, 83, 95, 225.  
 Poe, Edgar Allan, 418, 419.  
 Pogodin, Michail Petrovič, 369, 370.  
 Proudhon, Pierre-Joseph, 117, 131.  
 Puškin, Aleksandr Sergeevič, 433, 436, 446.
- Racine, Jean, 327-30, 399, 436.  
 Raffaello Sanzio, 127, 243.  
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn, 302, 383, 385, 386, 397.  
 Ricardo, David, 152, 154-56.  
 Rickert, Heinrich, 445.  
 Riehl, Alois, 160.  
 Rilke, Reiner Maria, 169, 170.  
 Robespierre, Maximilien de, 220.  
 Roccher, 154.  
 Rolland, Romain, 177, 247, 313, 387, 402, 410.  
 Rosenkrantz, Johann Karl Friedrich, 73 n.  
 Rothschild, famiglia, 121.  
 Rousseau, Jean-Jacques, 234.  
 Ruge, Arnold, 201.
- Sachs, Hans, 127.  
 Šaginian, Marietta Sergeevna, 319.  
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin de, 439.  
 Saint-Just, Louis-Antoine-Lion, 105.  
 Saint-Simon, Claude-Henry de Rouvroy, conte di, 105.  
 Saltykov-Ščedrin, Michail Evgrafovič, 19, 240.  
 Sand, George, 307.  
 Say, Jean-Baptiste, 154.  
 Scheler, Max, 358.  
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, 115, 116.
- Schiller, August, 380.  
 Schiller, Johann Christoph Friedrich, 13, 44, 47, 51, 64, 65, 72, 73, 87, 89-91, 94, 97, 101, 103, 126, 140, 145, 189, 327, 328, 330, 412, 433, 436, 439, 440, 443, 446, 449, 451, 455.  
 Schlegel, fratelli, 455.  
 Schlüter, Hermann, 142.  
 Schmidt, Konrad, 134, 135.  
 Schnitzler, Arthur, 235, 237, 248.  
 Schopenhauer, Arthur, 80.  
 Scott, Walter, 52, 239, 274, 276, 277, 288, 302, 305, 306, 395.  
 Seghers, Anna, 21, 388, 389, 405, 413, 460.  
 Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, conte di, 446.  
 Shakespeare, William, 13, 34, 37, 42, 47, 52, 64, 65 e n, 89-92, 95-97, 101, 117, 141, 184, 203, 238, 239, 281, 289, 327, 328, 331-33, 350, 371, 376, 387, 412, 443.  
 Shaw, George Bernard, 177.  
 Shelley, Percy Bysshe, 117, 238.  
 Simmel, Georg, 349, 456.  
 Sinclair, Upton, 420.  
 Sismondi, Jean-Charles-Léonard Simonde de, 154-56, 158.  
 Socrate, 93 n, 324.  
 Sofocle, 443.  
 Sola, Emma, 302 n.  
 Solochof, Michail Aleksandrovič, 323, 462.  
 Spengler, Oswald, 163, 176, 347, 348, 431.  
 Spinoza, Benedetto, 445.  
 Stahr, Adolf, 73 n.  
 Stalin, Josif Vissarionovič, 16, 145, 253, 255-57, 262, 359, 360.  
 Stendhal (Henri Beyle), 277, 278, 287, 344, 350, 371, 395, 458.  
 Sterne, Laurence, 203, 335.  
 Stifter, Adalbert, 294.  
 Stirner, Max, 199.  
 Strauss, David Friedrich, 97, 116, 117.  
 Strindberg, August, 209, 210, 351, 352, 354.  
 Stuart, casa degli, 305.  
 Sue, Eugène, 40, 51, 118, 119, 178, 187.  
 Swift, Jonathan, 189, 234, 240.
- Taine, Hyppolite, 194, 303, 345, 347, 426.  
 Thackeray, William, 130.

- Tiziano Vecellio, 243, 302, 385.  
 Tolstoj, Lev Nikolaevič, 14, 42, 54,  
 176, 177, 184, 195, 196, 239, 242,  
 261, 269, 270-72, 276, 278, 279,  
 291, 292, 297, 302, 303, 326, 372,  
 380-82, 409, 434, 458, 461, 462,  
 466.  
 Van Gogh, Vincent, 250.  
 Vauvenargues, Luc de Clapiers,  
 marchese di, 183.  
 Vergniaud, Pierre-Victorien, 220.  
 Verlaine, Paul, 354, 355, 401.  
 Vico, Giambattista, 454.  
 Villon, François, 401.  
 Virgilio Marone, Publio, 97 n.  
 Vischer, Friedrich Theodor, 60, 65  
 n, 69 e n, 71, 80 e n, 93, 94, 97  
 e n, 202.  
 Voltaire (François-Marie Arouet),  
 234, 277, 281.  
 Wagner, Richard, 129.  
 Wassermann, Jacob, 250, 358.  
 Weber, Max, 163, 165, 166, 196,  
 227, 237.  
 Wedekind, Frank, 210.  
 Weerth, Georg, 132.  
 Werner, Zacharias, 379, 380.  
 Wilde, Oscar, 225, 244.  
 Wildenbruch, Ernst von, 96 n.  
 Winckelmann, Johann Joachim,  
 384.  
 Worringer, Wilhelm, 431.  
 Ziegler, Franz, 163.  
 Ziegler, Leopold, 64.  
 Žižka von Trocnov, Jan, 105.  
 Zola, Emile, 46, 47, 130, 177, 194,  
 235, 269, 270, 272, 273, 275-80,  
 283, 284, 287, 297, 301-4, 307,  
 314, 322, 331, 341, 344, 345, 348,  
 365, 434.



*Finito di stampare in Torino il 3 ottobre 1970  
per conto della Giulio Einaudi editore s. p. a.  
presso l'Officina Grafica Artigiana U. Panelli*

*Ristampa identica alla precedente del 6 settembre 1969*