

LUCIANO TRIPEPI

**Benjamin, Lask e Lukács: metafisiche della gioventù
e catastrofe della forma**

[Benjamin, Lask and Lukács: Metaphysics of Youth
and the Catastrophe of Form]

SINTESI. Nel presente contributo si esamina, in primo luogo, l'influenza delle opere di Lask sul giovane Lukács. In secondo luogo, si studia la concezione lukácsiana del *simbolo* e dell'*allegoria*, che permette il confronto con Benjamin. Si sottolinea come la teoria estetica di Benjamin *confligga* con la tradizionale eredità critica sul rapporto tra il *simbolo* e l'*allegoria*, perché sviluppa una dialettica tesa a comprendere il nesso ontologico e semantico-espressivo della produzione allegorica come manifestazione profonda di tutti i processi di riflessione disincantata del moderno. Infine, si confronta la concezione ontologica laskiana, la *verità come morte dell'intenzione al giudizio*, con l'analogia espressione fulminante di Benjamin nella *Premessa gnoseologica all'Origine del dramma barocco tedesco*.

Parole chiave: Origine, Simbolo, Allegoria, Opera, Dialettica.

ABSTRACT. This paper examines first the influence of Lask's works on the young Lukács, secondly it explores Lukács's conception of symbol and allegory, which allows for comparison with Benjamin. It highlights how Benjamin's aesthetic theory conflicts with the traditional critical legacy of the relationship between symbol and allegory, while developing a dialectic aimed at understanding the semantic-expressive nexus of allegorical production as a profound manifestation of all processes of disenchanted reflection on the modern. Finally, it compares Lask's ontological conception—*truth as the death of intention to judgment*—with Benjamin's similarly striking expression in the epistemological foreword to *The Origin of German Baroque Drama*.

Keywords: Origin, Symbol, Allegory, Work, Dialectic.

Alla memoria di Lucia Deinert

Premessa

Nel contesto anteriore alla prima guerra mondiale, l'influenza delle scuole neokantiane è comune, sebbene non scevra da altre componenti filosofiche e teologiche determinanti sia per il cammino tormentato del giovane Lukács, sia per il percorso del primo Benjamin. Il conflitto europeo ne sarà il margine catastrofico, anche rispetto alle pur drammatiche esperienze esistenziali anteriori agli eventi bellici¹.

È proprio il Lukács maturo a ricordare, nella prefazione alla tarda grande *Estetica* (1962), che aveva cominciato

come critico letterario e saggista, cercando una base teoretica prima nell'estetica di Kant, poi in quella di Hegel. Nell'inverno 1911-1912, a Firenze, pensai a un primo progetto di un'estetica sistematica autonoma, alla quale cominciai a lavorare ad Heidelberg negli anni 1912-1914. Ricordo sempre il benevolo interesse critico che Ernst Bloch, Emil Lask e soprattutto Max Weber dimostrarono nei confronti del mio tentativo. *Che è fallito completamente*. [...]. Da un punto di vista esterno, è stato lo scoppio della guerra a interrompere quel lavoro.²

È certamente singolare che l'enucleazione dell'autonomia critica in forma saggistica, nella sua redazione più suggestiva e drammaticamente *compiuta*, sia raggiunta dal filosofo magiaro con la pubblicazione di *Die Seele und die Formen* (1910), mentre il ponte verso la *Theorie des Romans* (1916) sia preceduto anche dalle faticose pagine *incompiute* della cosiddetta *Heidelberger Aesthetik* (1912-1918), definite appunto, retrospettivamente, *un completo fallimento*.

Anche Benjamin aveva iniziato a lavorare al saggio per la propria abilitazione accademica nello stesso anno di guerra (1916), per poi consegnarlo, nel contesto tragico del primo dopoguerra, nella forma conclusa di un testo pro-

¹ Cfr. Lukács 1983. Pur a distanza di anni, la postfazione di Massimo Cacciari al *Diario* del pensatore ungherese è ancora la migliore bussola d'orientamento filosofica sul contesto storico-esistenziale in cui maturano i progetti e le scelte del giovane Lukács, sia in rapporto al proprio paese («E questo lago triste, dal fetido respiro / Anche noi così lo chiamiamo: Ungheria»), sia in riferimento alla cultura tedesca e a quella russa. Ancora utili, pur tenendo nel dovuto conto il mutato contesto storico-interpretativo odierno, anche le due monografie più importanti, in lingua italiana, sull'argomento: Matassi 2015 e Boella 1977.

² Lukács 1974, II: 31; corsivo nostro.

fondo concettualmente e originale per le posizioni sostenute, *paradossalmente compiuto* ma, al tempo stesso, del tutto *catastroficamente* esposto all'incomprensione dell'accademia, con il titolo *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925-1928).

Difficile non scorgere in questa singolare *doppia catastrofe*, mediata distruttivamente dal contesto della guerra e del primo dopoguerra europeo, una trama comune di analisi dei contenuti e, al tempo stesso, l'imminente divergenza di sviluppo teoretico sull'ordito dell'arazzo filosofico continentale, ridotto a brandelli dopo la prima guerra totale del novecento³.

Non si può però dimenticare un terzo protagonista, Emil Lask, caduto in Galizia nel 1916, la cui influenza filosofica, per troppo tempo colpevolmente sottovalutata, è fortunatamente riemersa all'attenzione critica negli ultimi anni⁴, come quella a causa della quale, e in modo del tutto imprevedibile per gli esiti, implodono – consapevolmente o meno – le prospettive neocriticiste, e la stessa filosofia teoretica si trova, nella sua generalità, impantanata nella crisi sistematica dei propri fondamenti di legittimazione.

Le pagine che seguono sono il tentativo critico di porre l'attenzione sui nessi, le analogie e le differenze strutturali nella maturazione delle prospettive filosofiche di tre giovani pensatori, collegati da un intreccio di esperienze e di argomenti di studio, tutti provati profondamente dal percorso biografico individuale.

La *prospettiva estetica* è, in gran parte, la linea d'orizzonte di queste annotazioni, che studiano, innanzitutto, il laboratorio del giovane Lukács e le sue profonde e sofferte pagine intorno alle condizioni di possibilità dell'opera d'arte di fronte alla *resistenza* della sua datità fattuale.

In primo luogo, ci sembra centrale il tessuto dei riferimenti alla lettura della *Logik* di Emil Lask da parte del giovane Lukács, che è fonte di riflessione e di interrogazione intensa, ben oltre la semplice preservazione dell'eredità kantiana, compressa nel formalismo dei padri fondatori delle due principali scuole neocriticiste. L'analisi fenomenologica del pensatore magiaro e le sue progressive tormentate aporie non sarebbero comprensibili senza la lettura – una vera e propria scossa tellurica – delle due opere fondamentali di Lask.

Mentre cerca la propria strada autonoma di riflessione, il *non finito* delle pagine accumulate da Lukács assume una connotazione logico-tragica che,

³ Sul rapporto tra Lask e Lukács, in lingua tedesca, si può ancora consultare con profitto Rosshoff 1975.

⁴ Per limitarsi al nostro paese, riteniamo molto importanti Masi 2010 e Spinelli 2010. Un utile bilancio, nutrito di contributi, intorno all'influenza recente di Lask in Besoli-Redaelli 2018.

inevitabilmente, inclina – soprattutto nella seconda parte del materiale – a cercare riparo nella categoria di *mediazione* e tende ad accrescere, sia pure in modo non sempre univoco, l’influenza hegeliana.

In *secondo luogo*, il costante confronto lukácsiano con i concetti di *simbolo* e *allegoria*, oltre che definire il percorso di formazione e la tendenza *in fieri* verso una teoria dell’immanenza storica dell’opera d’arte, apre il confronto con Walter Benjamin e il suo capolavoro ‘catastrofico’ dal punto di vista biografico: *Origine del dramma barocco tedesco*. In quest’ultima opera è evidente l’attenta lettura benjaminiana de *L’anima e le forme* e il peso multidisciplinare che ogni citazione ha sui vari strati “storico-geologici” di elaborazione del saggio.

È però soprattutto un capitolo, *Allegoria e dramma barocco*, a suscitare la nostra tensione interpretativa e comparativa, perché in queste pagine, dense di intuizioni teoretiche, la teoria estetica di Benjamin *confligge* non solo con la tradizionale eredità critica sul rapporto tra il *simbolo* e l’*allegoria*, ma sviluppa un’argomentazione stringente e una dialettica innovativa, completamente estranea alla scuola neokantiana e anche all’interpretazione che il giovane Lukács delinea dell’opera d’arte *totale finita* come *compenetrazione* storica oggettiva di forma e contenuto in unità simbolica. A quest’ultima visione sfugge proprio il nesso semantico-espressivo della produzione allegorica come manifestazione profonda della *secolarizzazione* e di tutti i processi espressivi di riflessione disincantata sulla *razionalizzazione* del moderno⁵.

Infine, ci sembra molto interessante sottolineare la potenza configurabile in ordine duplice, sebbene *non sovrapponibile*, tra la concezione laskiana della *sconfinatezza oltreoppositiva* della verità sovrasensibile, della genesi dell’oppositivo, della sfera della validità del giudizio, della realtà del materiale come termine ultimo dell’essente, e la teoria monadica delle idee, la loro distinzione dallo statuto concettuale categoriale, la *verità come morte dell’intenzione al giudizio*, che Benjamin rinserra nello scrigno del sistema di relazioni teoretico-ontologiche della *Premessa gnoseologica* al suo *Origine del dramma barocco tedesco*:

⁵ C’è da dubitare della definizione dell’*Ursprung* come opera *dialettica ma non materialistica* che lo stesso Benjamin ci propone in una lettera del 1931 (523), tanto che la sua citazione di un passo, molto speculativo, nell’ancor più tardo *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* (1937) sembra più da addebitarsi a un contingente bisogno di conformità ideologica. Il materialismo storico che ha una influenza molto relativa nel 1925 è, sempre in forma molto critica, quello assorbito dal Lukács di *Geschichte und Klassenbewußtsein*.

La verità non entra mai a far parte di una relazione, tanto meno di una relazione intenzionale. L'oggetto della conoscenza, in quanto oggetto determinato nell'intenzione concettuale, non è la verità. La verità è un essere *aintenzionale* formato di idee. Il comportamento che le si addice è, perciò, non un intenzionare nel conoscere, bensì un risolversi e uno scomparire in essa. *La verità è la morte dell'intenzione.*⁶

1. Catastrofi della forma

L'*incipit* del primo volume dei materiali lukácsiani pubblicati, dopo il loro recupero, con il titolo *Philosophie der Kunst* (1912-1914)⁷ esordisce con l'asserzione che la *datità* dell'opera d'arte, il suo offrirsi immediato come *Erlebnis* soggettiva, sembrerebbe apparentemente ridurre il problema dell'espressione artistica alla sua *fatticità*, anche se è evidente che la pura immanenza soggettiva dell'esperienza estetica, nella sua struttura compiuta irriflessa, non potrebbe mai nemmeno rivolgersi al piano trascendentale per eccellenza per porre la conseguente interrogazione: «Si danno opere d'arte. Come sono possibili? [*Es gibt Kunstwerke – wie sind sie möglich?*]»⁸.

L'esigenza kantiana della fondazione trascendentale dell'estetica, sulla base delle condizioni di possibilità dell'opera d'arte, costringe il giovane Lukács a lottare con la propria stessa pagina nel flusso oppositivo delle influenze filosofiche che lo spingono al largo, trascinato da correnti in forte tensione antinomica – dalla costellazione neocriticista della filosofia dei valori ai contenuti tragici di natura kierkegaardiana che risalgono a *L'anima e le forme*, sino alle influenze weberiane e simmeliane⁹.

Né il *processo creativo* né la *volontà artistica*, insieme alla fatticità esteriore dell'opera d'arte, possono giustificare la legittimità dell'estetico, tantomeno la *postulazione* di una sfera della comunicazione intersoggettiva come mera estensione della sfera del vissuto. La riduzione dell'arte a mezzo di espressione, la sua indefinita *rivivibilità* [*Erlebbarkeit*] nell'apertura comunicativa intersoggettiva confidano, in modo incauto, in un postulato «ingenuamente

⁶ Benjamin 1974b: 12-13; corsivi nostri.

⁷ Cfr. Lukács 1973.

⁸ *Ibi*: 3.

⁹ Sarebbe ovviamente impossibile comprendere il primo Lukács senza la costellazione di *amicizie stellari* di questo periodo, da Leo Strauss a Ernst Bloch, e l'influenza contemporanea di Benjamin, Lask, Simmel e Weber.

creduto e tuttavia non dimostrato né dimostrabile in nessun modo: l'assolutezza e pertinenza della comunicazione umana»¹⁰.

Lukács comprende bene come il suo stesso riferimento metodico al Kant della *Kritik der Urteilskraft* provochi una tensione cruciale, cioè un attrito teorico tra la definizione di “genio” e quelle, fondamentali, che si articolano nei termini del giudizio estetico e della sua possibile fondazione come giudizio riflettente, la cui universalità postula un *sensus communis* trascendentale intersoggettivo [*Gemeinsinn*].

Il fatto primario della *datità* dell'opera si scontra però con il paradosso del suo essere *chiusa in sé*, irriducibile al mezzo espressivo, così come alla volontà creativa dell'artista:

Proprio perché in questo paradosso, nel suo essere *contemporaneamente lontana e vicina alla realtà rivivibile*, risiede interamente l'essenza dell'arte, nel momento stesso in cui riconosciamo la sua datità, dobbiamo individuare chiaramente *l'improbabilità* di tale datità stessa, evitando di riaccostarla ad altre sfere di valori, di portarla cioè ad una vicinanza che determini confusioni mantenendo altresì celata la sua vera natura costitutiva”.¹¹

Il *salto metodico*, interno alla stessa *Kritik der Urteilskraft*, corre il rischio di considerare l'arte espressione della volontà artistica e, nel suo effetto, finalità adeguata alla natura dello scopo e alla sua riconoscibilità universale. Eppure, né il processo creativo, né la ricezione comunicativa riuscirebbero a sostenere la contraddittorietà e l'asimmetria tra la discontinuità dell'esperienza creativa, a cui si oppone la resistenza della datità materiale presupposta, e la fragilità, del resto solo postulabile, della comune ricezione intersoggettiva.

La mistica hamanniana sull'arte come «linguaggio vero dell'umanità»¹² è esempio dell'*aggiramento* del carattere problematico dell'opera proprio nella comunione giubilante dell'uomo con la natura e con gli altri esseri, poiché in tale unificazione, ingenuamente gioiosa, ciò che scompare è proprio «il solitario esistere per sé» dell'opera d'arte¹³.

L'arte come veicolo di *comunicazione e conciliazione*, poi, è espressione di una astratta *Sehnsucht* intuitiva di cui è simbolo celeberrimo, nel primo Schelling, la fiamma eterna della primordiale unificazione di ogni divenire

¹⁰ Lukács 1973: 13.

¹¹ *Ibi*: 9-10; corsivi nostri.

¹² *Ibi*: 11.

¹³ *Ibi*: 13.

oppositivo, proiezione inappagata di ogni nostalgia dell'identità assoluta, luce che nasconde però l'abisso dell'informe indeterminato, della posizione originaria materiale¹⁴.

Inoltre, l'essere imprigionato entro sé [*in sich eingesperrt sein*] dell'uomo nella singolarità indefinita di ogni *Erleben* offusca la consapevolezza della frattura tra contenuto e mezzo espressivo, tra la continuità presunta e la fragilità dei segni, tra la fluidità dei contenuti e la fugacità delle forme, «finché questa continuità non viene interrotta brutalmente» dalla naturale *indecisione* dell'elemento vitale del soggetto empirico.

Anche i segni non sono altro che segni, portano con loro *la maledizione dell'esser-segno*, marchio convenzionale della loro pretesa irrealizzabile di espressione adeguata dell'essente.

Le forme di comunicazione acquistano una fisionomia propria, tuttavia manchevole:

Diventano cioè capaci di risvegliare le esperienze ma non di aprire la prigione dell'individualità a chi le comunica poiché l'intensità d'esperienza di questo soggetto crea in sé solo forme autonome ma non spezza le proprie barriere; e d'altro lato le forme di comunicazione arricchiscono soltanto il mondo di chi recepisce ma non eliminano mai – lasciando fluire al suo interno la qualità a esso estranea – il suo isolamento.¹⁵

Solo la forza del concetto potrebbe abbandonare al suo destino la «piccola fortezza di confine» del solipsismo, secondo l'espressione di Schopenhauer nel *Mondo*¹⁶, ma ciò non toglie che tale invasione di territorio verso la sfera normativa debba essere giustificata, una volta considerata l'insufficienza metodica dello psicologismo e del livello fenomenologico confinato nell'immediatezza dell'*Erlebnis*.

La comunicabilità vera è stata perseguita invece, con profonda chiarezza e forza, dal pensiero greco, il quale l'ha sottratta all'equivoco dell'esperienza immediata concependola nel *ligamen* di partecipazione al Bene, nella cui struttura verticale, quanto più «la massa iridescente, oscillante e ingannevole del rivissuto, del non-essente, arretra, tanto più diminuiscono l'isolamento da questo prodotto e la separazione degli esseri umani e fiorisce la vera comunità»¹⁷.

Il rovesciamento su base *teologico-metafisica* della datità dell'opera dalla sua compiuta immanenza storica lascia perplesso il giovane Lukács, per il

¹⁴ Cfr. Schelling 1997: 578-579.

¹⁵ Lukács 1973: 33.

¹⁶ Cfr. Schopenhauer 2006: 231.

¹⁷ Lukács 1973: 35.

quale, in tal caso, avverrebbe uno slittamento ingiustificato dall'immediatezza alla sfera normativa, tale da rendere impossibile qualunque autonomia della disciplina estetica, esigendone un fondamento trascendente, il cui gradino più alto potrebbe essere solo la *sovraessenziale* intuizione di Dio.

Lo stesso Kant, pur seguendo un percorso critico ben differente, secondo Lukács rimane vittima di un processo di astrazione razionalistica che rende impossibile la fondazione costitutiva del giudizio di gusto, poiché anche i postulati dell'esperienza comunicativa universalizzante adottati dal filosofo di Königsberg rendono comunque impossibile superare le aporie nel rapporto tra l'a priori qualitativo in senso universale e il soggetto empirico.

Il costo dell'universalità e dell'oggettività del suo valore segnano il destino della sua separazione trascendente dalla spontaneità e dall'immediatezza sensibile, ma l'opera *misconosciuta* pretenderebbe sempre l'*immanenza* integrale:

Qualunque estetica creata da artisti o da studiosi interessati all'immediato destino dell'arte, ha sempre cercato la soluzione del problema in questa direzione. Non importa se l'essenza dell'arte sia stata vista con Semper nelle condizioni del materiale, con Riegl nella «assoluta volontà artistica» o con Fiedler-Hildebrand nella forza produttrice omogeneizzante della «attività artistica»: alla base di questi tentativi si ritrova la stessa istintiva sicurezza nel riconoscere che l'autonomia dell'estetica è possibile solo separando risolutamente e nettamente l'opera d'arte da ogni «espressione» di qualunque tipo, nella persuasione che, per poter comprendere il destino dell'opera, occorra assegnarle una normatività propria autonoma.¹⁸

Il limite di queste impostazioni, a parere di Lukács, risiede nella pretesa di eliminare i contenuti non artistici come se fossero assolutamente isolabili dal lato della ricezione, in base alla presunta trasparenza intenzionale della volontà dell'artista, alla normatività dei materiali e all'eterna riproposizione del processo creativo, come in Fiedler: «Il compito dell'arte rimane sempre identico, in complesso non risolto né risolvibile, finché ci saranno esseri umani»¹⁹.

In realtà, è difficile che la complessità del dato fattuale dell'opera d'arte venga compresa unicamente dal punto di vista della psicologia dell'artista e del suo processo creativo, il quale tiene in conto soltanto il *Kunstwollen* e trascura in modo unilaterale i poli della ricezione, della fruizione e della semplice manifestazione storico-determinata dell'opera, secondo la problematica definizione di Riegl.

¹⁸ *Ibi*: 40-41.

¹⁹ Fiedler 1913, I: 328.

Solo lo sguardo acutissimo di Leo Popper, precisa Lukács, «ha riconosciuto chiaramente la *vita autonoma* dell'opera e con identica chiarezza ha visto il legame necessario tra due comportamenti opposti, di chi crea e di chi recepisce, nei confronti dell'opera»²⁰.

È dunque soltanto a partire dalla riflessione sugli aspetti creativi e ricettivi, intenzionali e inconsci della datità dell'opera d'arte che si apre la possibilità di indagarne l'essenza, simile quasi a un campo paradisiaco, dove la finitezza dell'agire si propone un compito che né la legge dei materiali né la volontà tecnica possono realizzare nell'immediatezza dell'esperire.

Nella logica, il rapporto tra il valore e la sua realizzazione non è mai raggiungibile completamente dal soggetto, e l'unico metodo è l'accostamento infinitesimale al valore di verità²¹. Il valore estetico, al contrario, si dà solo *con, nel, tramite* il processo di realizzazione dell'opera d'arte. *Il compimento è necessario, realizzabile*²². Ma il soggetto attivo che crea viene escluso dalla completa *salvazione*, l'opera sta di fronte all'artista come *estranea e irraggiungibile*:

Possiamo formulare la *paradossalità interna* alla realizzazione estetica in questo modo; sia come via sia come meta essa è indissolubilmente legata alla personalità, mentre la parte di lei che entra nell'opera si stacca in maniera definitiva dal soggetto creante, non ha più niente a che fare con lui e gli sta dinnanzi, estranea [*fremd*] e irraggiungibile [*unerreichbar*], perché divenuta entità in sé conclusa.²³

Ciò che conta a livello fenomenologico è, per Lukács, la tragicità della condizione dell'artista di fronte al chiudersi formale dell'opera creata: egli non partecipa della liberazione che affida all'opera, ne esperisce la frantumazione utopica come un'occlusione sempre rivissuta dell'essenza stessa dell'arte quale squilibrio e inaccessibilità alla *salvazione*, come la manifestazione più evidente del salto tra creatore e opera:

Essi sono condannati al silenzio in misura maggiore che non gli altri uomini chiusi nella loro prigione interiore e, mentre le loro opere rappresentano la più alta realizzazione umanamente raggiungibile, essi, invece, sono gli esseri più infelici [*unseligsten*] perché meno di tutti possono fruire della *salvazione* [*am wenigsten erlösten*].²⁴

²⁰ Lukács 1973: 45.

²¹ *Ibi*: 93.

²² *Ibi*: 94.

²³ *Ibi*: 95.

²⁴ *Ibi*: 96.

A quale *distanza oggettiva* si trova la realtà dell'opera dalla sua utopica possibilità immanente, a essa intrinseca eppure sempre soffocata? L'opera deve mantenere in sé questa stessa natura utopica, in quanto la nostalgia del soggetto di colmare la distanza dalle cose ne è conferma; ma come coltivare le possibilità utopiche occultate, «trattenute nella frammentarietà della esperienza in realtà rivivibile»?²⁵

È indispensabile, a giudizio di Lukács, una *correzione* del punto di vista, una trasformazione dell'eterogeneo in omogeneo, della distanza tra formale ed empirico in «rapporti costitutivi di valore ed elementi strutturali dell'opera»²⁶. Gli elementi prescelti sono ora in grado di significare, di *simbolizzare* [*symbolisieren*]:

Solo se avviene il pieno adempimento di questi postulati [...] si dà come possibile il superamento della precarietà del mondo dell'esperienza, purificantesi nei termini di una rigorosa omogeneità, non solo perché così possono assumere un significato la scelta degli elementi omogenei e lo scarto di quelli eterogenei, ma anche perché tutto ciò che è omogeneo ed è diventato simbolico può trasformarsi in un mondo che è dotato di una propria realtà compiuta, utopica per il fatto che qui si realizza tutto ciò che in esso è possibile e quanto in esso stesso non può determinarsi.²⁷

Tale processo di *simbolizzazione* renderebbe possibile il superamento dell'estraneità tra la forma e il contenuto. La distanza tra la realtà empirica e la possibilità utopica dell'opera risiederebbe allora nella conversione reale dell'oggettiva assenza di distanza simbolica, al contrario di ciò che avviene nel carattere allusivo e rituale della produzione allegorica²⁸.

2. Simbolo e Allegoria: dialettiche divergenti

La connotazione svalutativa del processo allegorico nei confronti della simbolizzazione, in quanto categoria estetica, è una costante biografico-teoretica nel pensiero di Lukács. Essa ha però afflato tragici in queste pagine giovanili, redatte tra la scossa della dialettica qualitativa kierkegaardiana e l'incipiente implosione del neocriticismo, soprattutto quello della scuola sud-occidentale.

²⁵ *Ibi*: 98.

²⁶ *Ibi*: 99.

²⁷ *Ibi*: 102.

²⁸ *Ibidem*.

Per il giovane pensatore magiaro, ogni punto di vista non artistico che non giunga alla *correzione purificatrice* dei suoi elementi non potrà cogliere la *harmonia praestabilita* di forma e contenuto e mirerà a sostituire le *relazioni simboliche* con *rapporti* di tipo allegorico. Questi ultimi tenderanno a superare arbitrariamente la referenza al contenuto materiale, introducendo segni estranei alla fatticità dell'esperienza e mantenendo lo iato tra la materialità oppositiva della riflessione e il reticolo di segni e rimandi del tutto convenzionali²⁹.

Se nella visione del giovane Lukács l'allegoria è forma inadeguata al materiale, impossibilità dell'*Erleben* conficcato nella scissione tra essere e dover-essere, la simbolizzazione della materia è invece la chiave per comprendere la stessa differenza tematica tra allegoria e simbolo:

Infatti la differenza vera e determinante tra allegoria e simbolo è che l'allegoria *significa una realtà trascendente* – o puramente *fa allusione* ad essa –, mentre il simbolo è esso stesso una realtà e il suo significato è *immanente* alle sue forme apparenti e ai contenuti in questo racchiusi. [...] Il carattere reale del simbolo così generato risiede innanzitutto nel fatto che le forme che conferiscono significato ai contenuti «rivissuti» sono indissolubili dai contenuti stessi ma non li hanno prodotti, vale a dire che forma e materia non sono derivabili l'una dall'altra né chiaramente separabili, per cui l'immanenza di questo complesso sembra infinita e inesauribile. In secondo luogo, l'*immagine configurata*, omogenea e divenuta simbolica, è indipendente dal soggetto che la concepisce e in nessun modo può essere pensata come prodotta da lui, e neppure come sostanzialmente modificata dalla sua attività ricettiva.³⁰

In questa visione, l'allegoria gioca un ruolo, nonostante tutto, importante, in quanto consapevolezza *rituale* nella sfera etica, pur con molta difficoltà, e in quella religiosa, come più evidente espressione fenomenica nel processo delle oggettivazioni, chiare e intenzionali, che inscenano la distanza tra *essere* e *dover-essere*, rivivibili senza eccessiva dissonanza interiore, nonostante l'inevitabile *inadeguatezza* e distanza dalla pienezza *trascendente* del loro universo divino di riferimento³¹.

²⁹ *Ibi*: 103.

³⁰ *Ibi*: 105; corsivi nostri.

³¹ Nel suo classico studio del 1964, *Allegory*, Angus Fletcher utilizza un'ampia articolazione del concetto di *ritualità allegorica* nei suoi aspetti teologico-metafisici, storico-politici e nei suoi effetti sull'emozionalità estetica. Il presupposto critico è che, nonostante l'estrema variabilità di forme, dalle radici più disparate della tradizione occidentale, l'allegoria sarebbe il *modo* per il quale «Ritual is its characteristic of showing human response to ambivalence» (Fletcher 1970: 343). I vari livelli della ritualizzazione non emancipano però l'allegoria dall'essere sol-

Nella realtà simbolica, al contrario, forma e materia non sono separabili. Per il giovane Lukács, l'immagine configurata è indipendente dal soggetto che la concepisce: sia la forma sia il materiale vanno al di là di sé, ma non si trascendono, né si fondono: si mescolano e generano una catena infinita di rapporti possibili.

Nelle configurazioni formali simboliche l'immanenza è solo *in senso negativo*, non c'è nulla che si trovi al loro esterno: «Nei simboli si determina una realtà con tutte le sue caratteristiche peculiari: l'autonomia rispetto al soggetto ricettivo, l'essere chiusa in sé, la totalità, l'illimitato appartenersi reciproco delle parti»³².

Tali forme possono essere definite *trascendentali*, forme della realtà. Il tutto supera qualunque contrapposizione costitutiva tra forma e materiale, tra il dato e l'integralità dell'opera, la quale è coesa in rapporti omogenei provenienti da uno stesso centro.

Se l'opera d'arte rispondesse soltanto all'equilibrio delle sue condizioni di possibilità trascendentali, «la realtà artistica equivarrebbe ad un compimento-perfezionamento dell'essenza del mondo», il quale è invece impedito e soffocato dalla pluralità dei punti di vista che risorgono dalla *rivivibilità* [*Erlebbarkeit*] empirica indefinita³³.

L'acquisizione di un unico punto di vista, però, che renda possibili operazioni di simbolizzazione della materia, comporta, inevitabilmente, la frattura del materiale immediato che si apre alla forma trascendentale.

Ciò può avvenire soltanto perché *si spera* che il dolore della *distanza oggettiva*, generato proprio dalla tensione utopica, possa estinguersi, trascendersi simbolicamente dall'eterogeneo che si ripresenta, indefinitamente, nella prosecuzione dell'esperienza.

Eppure, se il principio della determinazione formale è la «forma pura» nel senso letterale della parola, ossia il vero paradiso terrestre nel quale i contrari coincidono, allora questo mondo non può che essere *copia, allegoria, riflesso* a cui le opere realizzate possono riferirsi come *deflagrazione* dell'equilibrio rotto dalla massa della cosalità priva di contenuto.

tanto un *modo* dell'espressione simbolica: «To say that a given work is allegorical is therefore not to say anything about its value, since allegory is only a mode of symbolizing» (*ibi*: 358). Pur nell'assenza di ogni riferimento al saggio di Benjamin, colpisce come l'autore individui nel cinema – con molta meno consapevolezza critica dell'autore del *Kunstwerkaufsatz* – un veicolo contemporaneo del carattere proteiforme dell'allegoria incarnatasi nel medio tecnologico dell'allegoresi: «To conclude, allegories are the natural mirrors of ideology» (*ibi*: 368).

³² Lukács 1973: 106.

³³ *Ibi*: 107.

Il ritorno alla forma pura si raffigura come un Eden che diventa il paradiso perduto di ogni arte, che aspira costantemente *alla sua condizione di musica*, nostalgia della superficie pura e bella³⁴. Nostalgia della patria perduta, con le parole di Novalis.

Ma è proprio *il punto di vista* a creare le condizioni tragiche della *dissonanza*, per la quale «valori sensibili totalmente diversi» generano inevitabilmente lo iato e la scissione tra la realtà vera e la personalità dell'artista, che diventa demiurgo della forma trascendentale creatrice di realtà. È il senso del declino, della morte, dell'interruzione brutale che rende possibile la tragedia, che rende impossibile la trascendenza verso il vero essere, il cui posto vuoto è occupato dalla *dissonanza* come controsenso da correggere, come la *nostalgia della patria* formale [*der Trieb zur Heimat*] in Novalis: ogni allegoria deve trasformarsi in simbolo «perché la forma “pura” sarà sempre la meta di ciascuna arte e l'eterno correttivo di ogni struttura formale»³⁵.

Questo spiega però perché, nel passaggio tra forma trascendentale e forma pura, s'insinui *il salto*, l'inevitabile distanza tra creatore e opera, l'impossibilità del riflesso speculare del reale, una frizione tra mezzi e meta raggiunta, tra la compiutezza della struttura formale e la sua giustificazione³⁶.

Il *doppio salto*, dalla tecnica all'esperienza (dalla forma trascendentale all'opera) e dall'esperienza alla tecnica (dalla forma trascendentale dell'opera alla forma pura), costituisce il carattere di Giano bifronte [*Janusantlitz*] dell'opera d'arte, l'aporia tra tecnica e realtà, tra *grazia* [*Gnade*] e *destino* [*Schicksal*].

L'equilibrio interrotto tra la forma dell'esperienza e l'esperienza tecnica riassumono la *distanza* [*Distanz*] tra creatore e opera. Il *salto* [*Sprung*] non può che essere un'oscillazione precaria, per cui «la personalità fenomenologica dell'artista creatore appare tormentata dall'infaticabilità e dall'inquietudine: il suo rapporto con la realtà dell'esperienza è caratterizzato dalla tensione continua e insuperabile tra reale e utopia e il suo comportamento nei confronti dell'opera si riduce ad un incessante sforzo infinito – nel soggetto – per raggiungere l'irraggiungibile»³⁷.

Il Benjamin dell'*Ursprung* – che cita più di una volta il Lukács di *Die Seele und die Formen* – coglie la *radice secolarizzante* dell'aporia interna tra forma pura e forma trascendentale, tra pretesa della compiutezza serrata e infelicità

³⁴ Cfr. Pater 1913: 140; corsivo nostro.

³⁵ Lukács 1973: 164.

³⁶ *Ibi*: 166.

³⁷ *Ibi*: 188.

dell'anima bella: la scissione del simbolo estetico dal suo fondamento autentico: il simbolo teologico [*das theologische Symbol*]³⁸.

L'uso *usurpatore* [*Usurpator*] della nozione di simbolo di parte del pensiero romantico non può che assumere la forma di un'immanenza la quale non è altro che identità irrisolta, penetrazione del *cattivo infinito* nella determinazione compiuta dell'opera.

La connessione tra forma e contenuto legittima un'impotenza finita (il punto critico del *doppio salto* nel giovane Lukács) che è una mancanza di forza dialettica [*mangels dialektischer Stählung*]:

all'analisi formale sfugge il contenuto, all'estetica del contenuto la forma. Perché questo cattivo uso ha luogo – e sempre – là dove l'“apparenza” [*Erscheinung*] di un'“idea” nell'opera d'arte viene definita “simbolo”. L'unità dell'oggetto sensibile e di quello sovrasensibile, il paradosso del simbolo teologico, viene distorta nella forma di una relazione tra apparenza e essenza [*Wesen*]. L'introduzione di un siffatto deforme concetto di simbolo nell'estetica ha preceduto nella recente critica d'arte, spreco romantico e mortale, la desolazione [*die Öde*]. In quanto formazione simbolica il bello deve risolversi, senza soluzione di continuità, nel divino.³⁹

Benjamin oppone il concetto *profano* di simbolo al concetto *speculativo* di allegoria; ma mentre la dialettica della seconda ha una radice, almeno in epoca barocca, *storico-comunitaria, politico-religiosa*, quello romantico di simbolico dimora nell'*anima bella*, nel raggio individuale della soggettività⁴⁰. Il concetto *profano* di simbolo non può che *conciliare* plasticamente forma e contenuto, per poi farsi *inghiottire* dalla propria stessa trasparenza neoclassicista nella pretesa replicabilità infinita della produzione e della ricezione dell'opera. L'allegorico, invece, diventa il *fondo scuro* contro il quale doveva profilarsi il *mondo chiaro* del simbolo⁴¹.

La natura speculativa dell'allegoria emerge dalla propria negazione dialettica, dalla propria insufficienza, di cui è *exemplum* magistrale proprio il Goethe di *Maximen und Reflexionen*, punto di riferimento per lo stesso Lukács nell'immutata costruzione a posteriori dell'allegoria *ex negativo*:

È cosa molto diversa se il poeta cerca il particolare in funzione dell'universale, o se nel particolare scorge l'universale. Dalla prima maniera risulta l'allegoria, dove il particolare non è che l'emblema, l'esempio

³⁸ Cfr. Benjamin 1974b: 162.

³⁹ *Ibi*: 163.

⁴⁰ *Ibi*: 164.

⁴¹ *Ibidem*.

dell'universale; ma la seconda è propriamente la natura della poesia: essa esprime un particolare senza pensare all'universale o senza alludervi. Chi questo particolare lo coglie vivo, coglie in pari tempo l'universale, senza avvedersene, o avvedendosene solo tardi.⁴²

Ad aprire però un varco decisivo per l'analisi dello statuto autonomo dell'allegoria è la *Symbolik* di Creuzer – nonostante l'autore, a giudizio di Benjamin, permanga prigioniero del pregiudizio sul carattere integralmente convenzionale del segno allegorico [*Zeichenallegorie*]. Creuzer trae spunto proprio dall'analisi profonda della struttura del simbolico, articolato in quattro momenti: «il momentaneo, il totale, l'imperscrutabile della loro origine, il necessario [*das Momentane, das Totale, das Unergründliche ihres Ursprungs, das Notwendige*]»⁴³.

A proposito del primo momento, Creuzer annota suggestivamente: «È come uno spirito che repentinamente appare, o come la luce di un lampo [*Blitzstrahl*] che improvvisamente illumina la notte»⁴⁴.

Qui si apre lo spazio per il simbolo artistico, distinto da quello religioso e, ancor più, da quello mistico. Il simbolo artistico è *plastico* [*plastisch*], nello spirito di Winckelmann; Creuzer scrive che «l'essere non tende all'esaltazione [*zum Überschwenglichen*], bensì, in ossequio alla natura, si articola entro la sua forma, la compenetra e la anima»⁴⁵.

L'allegoria è, pertanto, «un concetto universale oppure un'idea resa sensibile [*versinnliche*], incarnata [*verkörperte*] [...] questo stesso concetto è sceso in questo *mondo corporeo*, e nell'immagine [*im Bilde*] lo vediamo, direttamente o immediatamente [*unmittelbar*]»⁴⁶.

Creuzer, che pur mantiene un'identificazione – agli occhi di Benjamin inaccettabile – tra concetto e idea, non manca di indicare il vero stato delle cose, cioè che nel simbolo c'è un'unità di *misura temporale dell'esperienza*: l'*attimo mistico* in cui il simbolo accoglie il *sensu* nel suo interno nascosto, boscoso.

Ma anche l'allegoria ha una dialettica simmetrica, anzi è un *processo* dialettico tragico di disincanto; per quanto dimori nell'abisso apertosi tra essere figurato e significare, non è mera impartecipe utilizzabilità del segno. Leggiamo nell'*Ursprung*:

Mentre nel simbolo, con la *trasfigurazione* della caducità fuggevolmente si rivela il *volto trasfigurato* della natura nella luce della *reden-*

⁴² Goethe 1907: 261.

⁴³ Creuzer 1819: 64.

⁴⁴ *Ibi*: 59

⁴⁵ *Ibi*: 63.

⁴⁶ *Ibi*: 70 ss.

zione, nell'allegoria si propone agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come un pietrificato paesaggio primevo. La storia, in tutto quanto ha, fin dall'inizio, di inopportuno, di doloroso, di sbagliato, si configura in un volto – anzi: nel teschio di un morto.⁴⁷

Per Benjamin, l'allegoria è sempre dialettica di *convenzione ed espressione*: natura, storia, finitezza del mortale sono un unico processo dialettico di allegoresi.

Laddove il Romanticismo si strugge nell'anelito alla forma compiuta, di colpo lo sguardo allegorico, in profondità, trasforma opere e cose in una scrittura emozionante, che resiste al negativo in maniera espressiva e connota la frattura tra il linguaggio e la sua rappresentazione visiva come semantica della caduta e della secolarizzazione⁴⁸.

Nel campo dell'intuizione allegorica l'immagine è *frammento, runa*, la sua bellezza simbolica si vanifica, come il torso di Ercole al belvedere di Roma si offre allo sguardo dello stesso Winckelmann.

Se la falsa apparenza della totalità si spegne è perché l'*eidos* allegorico si oscura, la retta similitudine vien meno, e il cosmo, in ciò, diventa arido: al classicismo non era dato cogliere l'illibertà, l'imperfezione e la fragilità della *bella physis sensoriale*⁴⁹.

Nel primo novecento, lo *stile adialettico* della scuola neokantiana non è in grado di cogliere la sintesi tormentosa che, nella scrittura allegorica, deriva dalla lotta tra l'*intenzione teologica* e quella *artistica*, sintomo non tanto di una pace possibile *ma* almeno di una *tregua* tra le due prospettive contrastanti⁵⁰. Ne è esempio Hermann Cohen che, in *Ästhetik des reinen Gefühls*, definisce l'allegoria come *ambiguità* [*Zweideutigkeit*] e *spreco* [*Verschwendung*], contraddizione [*Widerspruch*] rispetto alla purezza e all'unità di significato da preservare nella sintesi intenzionale del giudizio riflettente⁵¹.

Per Benjamin, invece, di fronte alla natura sta scritto storia con i caratteri della caducità, la *fisionomia allegorica* della storia-natura è forma della rovina [*Ruine*]. La storia diventa *palcoscenico* [*Schauplatz*]: «Con ciò l'*allegoria* si pone al di là della bellezza [*damit bekennt die Allegorie sich jenseits von*

⁴⁷ Benjamin 1974b: 170.

⁴⁸ Cfr. *ibi*: 182.

⁴⁹ Cfr. *ibidem*.

⁵⁰ Cfr. *ibi*: 183.

⁵¹ Cfr. Cohen 1912: 305; corsivi nostri. Questa valutazione non è per niente estendibile a Emil Lask, il cui filosofare tragico-aporetico è già ben oltre qualunque confine formale e categoriale dell'epoca.

Schönheit]. Le allegorie sono nel regno del pensiero quello che sono le rovine nel regno delle cose»⁵².

La bellezza diviene effimera e la critica della storicità dell'opera ha la *forma frantumata delle macerie*; l'opera d'arte è salvata nell'immagine del particolare, dove risiede la sintesi della storia della caduta, il conflitto tra il carattere sacrale e la comprensione profana. La filosofia non può ridestare l'integrità statica del simbolo quando l'attimo mistico [*das mystische Nu*] è distorto nell'adesso attuale [*das aktuelle Jetzt*] allegorico, perché ciò che rimane è l'eterno isolato nel quadro vivente accessibile a tutte le variazioni della regia compositiva.

Pertanto, compito del pensiero è affrontare il processo dialettico della frantumazione, cogliendone il carattere prismatico dal punto di vista ontologico, il carattere di *salvazione precaria* nell'immagine fissata e nel segno:

Oggetto della critica filosofica è di dimostrare che la funzione della forma artistica è appunto questa: rendere quei concreti contenuti storici che stanno alla base di ogni opera significativa contenuti di verità filosofica.⁵³

Novalis è molto più consapevole, annota Benjamin, rispetto ai romantici successivi, della sua distanza dal classico e dimostra di possedere una profonda cognizione dell'allegoria:

Tuttalpiù, la vera poesia può avere, approssimativamente, un senso allegorico, ed esercitare un effetto indiretto, come la musica, ecc. La natura è perciò puramente poetica, e così il laboratorio di un mago [*die Stube eines Zauberers*], di un fisico [*eines Physikers*], una stanza dei bambini [*eine Kinderstube*], un ripostiglio [*eine Polter*] e una dispensa [*Vorratskammer*].⁵⁴

Questo ripostiglio, che è la scenografia della storia, ha la struttura profonda del proscenio barocco, dello spazio stratificato della rappresentazione come esposizione simultanea dell'agire temporale in uno spazio unico: «l'essenza del barocco è la contemporaneità delle sue azioni»⁵⁵.

⁵² Benjamin 1974b: 184; corsivi nostri. Quest'espressione di Benjamin connota bene il suo divaricare nell'analisi dell'allegoria dal cammino intrapreso dal giovane Lukács; rimane invece più problematico, e aperto alla comparazione critica, il rapporto con Emil Lask che implica, però, un confronto, serio e faticoso, con tutto il sostrato teoretico dei suoi scritti pubblicati e dei lavori incompiuti. Impresa quasi del tutto ancora da realizzare.

⁵³ *Ibi*: 189.

⁵⁴ *Ibi*: 196.

⁵⁵ *Ibi*: 203.

Perché, si chiede Benjamin, *rendere il tempo presente nello spazio* se non per una sua trasformazione nel preciso presente? E che cos'è la secolarizzazione del tempo nello spazio [*vergegenwärtigen der Zeit im Raume*] se non una sua trasformazione nel preciso presente? La “simultaneizzazione” del divenire [*Simultaneisierung des Geschehens*] è veramente il procedimento più radicale⁵⁶.

Nel contesto dell'allegoria, l'immagine è divenuta soltanto una firma [*Signatur*], il *monogramma dell'essere* [*Monogramm des Wesens*], non l'essere stesso dentro il suo involucro⁵⁷. La *natura caduta* è in *lutto*, è muta. In ogni *lutto* è contenuta la tendenza all'*assenza di linguaggio*; il soggetto del lutto si sente totalmente conosciuto dall'inconoscibile, si inscena allegoricamente nel dramma luttuoso⁵⁸.

3. Il volto di Giano: Storicità e atemporalità dell'opera d'arte

Nelle pagine tormentate che chiudono il progetto incompiuto di una *Filosofia dell'arte* (1912-1918), Lukács cita il Lask della *Logik der Philosophie* e della *Lehre vom Urteil*, il pensatore con il quale *implode*, in modo tragico, ogni aporia affidata alla filosofia dei valori – non è un caso che gli dedicherà il discorso *in mortem*, profondo e commosso, del 1918⁵⁹.

La nota tesi di Lask è che, al contrario del valore *logico* di verità, estraneo rispetto ai suoi esiti temporali empirici, il valore *estetico* è valore realizzato, opera compiuta, è valido in eterno in una dimensione atemporale, anche se, paradossalmente, l'opera d'arte è anche legata al tempo nella sua genesi, nel suo esistere e nel suo effetto⁶⁰.

Per Lukács, dire che l'opera nel suo darsi si lega al tempo significa non solo che essa viene prodotta da una personalità, la quale necessariamente vive nel

⁵⁶ Cfr. *ibi*: 204; corsivi nostri.

⁵⁷ Cfr. *ibi*: 228.

⁵⁸ Fredric Jameson, nel suo *Allegory and Ideology*, è in serio debito con il saggio di Benjamin sull'opera d'arte, anche se le sue valutazioni ondeggiavano tra la valorizzazione piena, ad esempio la sottolineatura della capacità benjaminiana di cogliere la *violenza* del movimento dialettico nella profondità allegorica (Jameson 2019: 22), e le stucchevoli affermazioni sul carattere non propriamente teoretico dei suoi interessi, sul carattere asistemático e addirittura “non filosofico” della produzione saggistica. Ciò porterebbe a concludere che, per il lettore Jameson, la *Vorrede* all'*Ursprung* rimanga un insieme di pagine chiuse a chiave proprio dall'*Incipit*.

⁵⁹ Cfr. Lukács 1918.

⁶⁰ Cfr. Lask 1993: 18.

tempo e, quindi, in un determinato tempo storico, ma anche che viene a costituirsi un particolare concetto di temporalità, il concetto di *nuovo* con una sua propria essenza *sovratemporale*⁶¹.

Il concetto di *nuovo* è eminentemente *temporale* e *storico*; ogni frazione temporale può produrre qualcosa di qualitativamente differente, la *qualità del nuovo continuum si differenzia*. Ci sono *qualità variabili temporalmente*⁶².

Se ora, come sostiene Rickert, il *nuovo* non è il *prodotto*, ma l'*immagine storica configurata* dotata di valore e di singolarità, quali ne sono le condizioni di possibilità?⁶³ E, soprattutto, la risposta a questa interrogazione kantiana classica consente una risposta altrettanto ortodossa nell'alveo del neocriticismo?

Una logica antinomica non sembra riuscire a *contenere* il paradosso dell'Estetico: l'opera d'arte concreta sembra essere radicata nella propria spaziotemporalità storica e, al tempo stesso, nella propria essenza atemporale. L'opera d'arte tende alla risoluzione della propria temporalità nella propria atemporalità, e l'utopia concreta ne rappresenterebbe il pieno compimento. In realtà, il compimento è soltanto l'*ipertensione* del concetto di forma generato dal *Kunstwollen* dell'artista, una ipostasi della realtà utopica, pertanto il permanere della *dissonanza*:

La *dissonanza* infatti è il concetto di relazione che (nella esperienza tesa verso la forma, compiuta dal soggetto creatore) stabilisce il legame tra «realtà vissuta» e realtà utopica. Essa è, per la sua stessa forma, la premessa necessaria della realtà dell'opera, poiché rende possibile l'intensità di esistenza e valore – *simile a quella della teodicea* – di tutti gli elementi dell'opera.⁶⁴

All'interno delle forme specifiche dell'opera d'arte, la *dissonanza* è il principio stesso della *differenziazione*: «dalla singola dissonanza vissuta a livello dell'esperienza, dal suo *superamento* che conduce al suo inserimento in un'opera precisa, nasce l'opera stessa»⁶⁵.

Per Lukács, il contenuto della *dissonanza* è l'*Erlebnis* concreto storico, legato al tempo, ed è proprio qui che la *forma atemporale* dell'opera si lega indissolubilmente ai contenuti temporali dell'esperienza, sul presupposto però

⁶¹ Cfr. Lukács 1973: 194.

⁶² *Ibi*: 195.

⁶³ Cfr. Rickert 1913: 422-423.

⁶⁴ Lukács 1973: 205; corsivi nostri.

⁶⁵ *Ibidem*.

dell'*armonia prestabilita* tra forma d'esperienza e forma tecnica, che si postula sia realizzabile dal genio.

Sin dall'inizio, però, nella visione artistica, quale che sia la potenza astratta del suo *Kunstwollen*, l'opera d'arte è a rischio proprio a causa dell'essenza presunta della conciliazione: l'*al di là* sperato si trasforma in un *al di qua* debole e confuso, la struttura atemporale della forma paga la pena della sua strutturazione tecnico-costruttiva, del risorgere di irrisolvibili dualismi tra la dimensione atemporale e la dimensione temporale storico-determinata del contenuto:

Così l'opera, l'utopia che *non conosce distanze*, non solo emerge dalla realtà empirica *piena di distanze*, ma nemmeno essa acquisisce un siffatto tipo di omogeneità; le forme sono gravate e deformate dal tempo e i contenuti risultano astratti e insufficienti perché qui *l'atemporalità è irraggiungibile*.⁶⁶

Il processo della *dissonanza* non può artificiosamente annullare le distanze. Il *Kunstwollen epigonale* produce ulteriori molteplici distanze empiriche. Come nello stile neoclassico, l'opera affonda nella sua *documentalità* storico-culturale, permane nella nostalgia di una patria lontana della perfezione plastica.

Ogni metodo puramente estetico tende perciò all'*antistoricismo* [*Ahistorismus*], come in Fiedler e Hildebrand, oppure – aggiunge Lukács – ricercherà solo in modo relativo una tipologia sociologica o storico-filosofica come in Worringer o Riegl⁶⁷.

Queste prospettive critiche escludono la *successione storica* dall'estetico, in quanto il rapporto complementare tra arte e verità nega alla normatività artistica ogni autonomia: infatti, si dà un mondo bello in sé soltanto a patto che l'opera d'arte mantenga la sua struttura mimetica che accenna – ma, al tempo stesso, falsifica – gli archetipi a cui fa riferimento. Tutto ciò renderebbe problematica e aporetica la stessa torsione schellinghiana verso la filosofia della mitologia, che è, al tempo stesso, poesia, materia ed elemento della costruzione artistica⁶⁸.

Eppure, per ogni opera d'arte deve presupporre un mondo nuovo, una forma che si apre a un'interpretazione del senso del cosmo ed è viva finché una nuova visione condizioni la sua recezione nel fruitore del momento creativo.

⁶⁶ *Ibi*: 206; corsivi nostri.

⁶⁷ *Ibi*, p. 246.

⁶⁸ Cfr. Schelling 1968, § 16: 402, e § 38: 426.

Pertanto, se vi è apertura alla reminiscenza archetipica nella dialettica tra creazione e recezione è perché, inevitabilmente, il *nuovo* dell'opera nasce dall'ergersi antinomico di due estremi incrostati di storicità irrisolta: il polo creativo e il polo ricettivo perpetuamente intrecciati.

Proprio nella sua storicità paradossale l'opera dimostra l'impossibilità di una vera reminiscenza dell'archetipico, proprio nel suo contraddittorio ipotetico offrirsi allo scandaglio dell'ermeneusi indefinita «l'opera pienamente formata trascina nell'attimo della sua *salvezza* non solo l'*attimo* della sua nascita, ma anche *il tempo* del suo stesso trascorrere e lo spazio: *lo scenario*»⁶⁹.

Il *novum* dell'opera d'arte risiede proprio in questo suo paradossale carattere originario che, pur situandosi al di là del tempo storico, «nasce da esso e ad esso ritorna in continuazione»; la sua simbolizzazione dipende anche da un complesso di esperienze storico-concrete:

L'atemporalità [*Zeitlosigkeit*] dell'opera [...] presuppone dunque la *duplice storicità* [*doppelte Historizität*] dell'opera stessa: l'effetto deve essere storico nei suoi contenuti quali si danno all'esperienza, per potersi determinare in qualunque momento, dato che il soggetto non è in grado di uscire dalla continuità storica; l'immagine realizzata configurata non deve perdere in nessuno dei suoi momenti il carattere concreto-immediato, storicamente condizionato dalla sua origine e dai suoi componenti perché l'atemporalità del suo effetto si fonda proprio sul fatto che la sua *compiutezza* [*Geschlossenheit*] corrisponde alla *simbolizzazione* [*ein Symbolischwerden*] (in rapporto ad una certa intensità di effetto) di un complesso di esperienza storico-concrete. *Ogni opera è l'eternizzazione di un preciso momento storico: strappa un attimo alla corrente del fluire storico [Es reißt einen Augenblick des historischen Zeitablaufs], gli conferisce una durata sovratemporale e lo trasferisce in una regione che sovrasta il tempo senza sottrargli il profumo, la seduzione, l'incanto e lo splendore, della caducità che possiede essendo appunto un attimo.*⁷⁰

L'immanenza delle forme, il gioco tra l'elemento ricettivo e l'elemento creativo contrastano con il *continuum* delle esperienze precedenti, ma non significano un loro abbandono. Non può darsi una completa presa estetica nella *reminiscenza* delle immagini archetipiche, ma solo un *Erleben*, il quale però consente, nella *discontinuità*, la novità dell'opera, il suo essere nuova e vecchia al tempo stesso: ogni opera d'arte dovrà stabilire come lo spazio e il

⁶⁹ Lukács 1973: 271; corsivi nostri.

⁷⁰ *Ibi*: 264-265; corsivi nostri.

tempo compaiano in essa, «in che senso sia necessario trovare un concetto temporale di pittura nella velocità e nel ritmo, nell'affinità e nella variazione, entro cui è stretto il movimento in un quadro o come sia possibile distinguere la rappresentazione spaziale della tragedia da quella dell'epopea o della favola»⁷¹.

Ogni opera d'arte è un mondo omogeneo, un sistema di relazioni che pretende la determinatezza adeguata del compimento, è l'utopia dell'assoluta mancanza di distanza, della piena immanenza del senso, della validità qualitativa finita come valore estetico realizzato: «Ogni forma d'arte è una teodicea [*Jede Kunstform ist ein Theodicee*]: fissa un aspetto della *redenzione* [*einen Erlösungsaspekt*] nel momento stesso in cui riconduce tutte le cose che possono darsi nel suo mondo omogeneo, a una determinatezza pienamente adeguata, all'idea che è loro essenziale, inserendole nel contempo in un universo che *sembra predestinato* a farle maturare, consentendo loro di raggiungerci vicendevolmente»⁷².

In questo lottare filosofico e teologico, da parte del giovane Lukács, intorno all'oggetto aporetico della sfera estetica risiede l'influenza evidente della filosofia *dei due mondi* illustrata da Emil Lask e della dialettica antinomica tra le dimensioni della validità, del valore e della verità in perenne tensione teoretica.

Il costo dell'autonomia normativa dell'estetico è il suo differenziarsi dall'atemporalità della logica di validità, formale, che rifiuta ogni richiamo alla successione temporale, ma anche al distacco tra l'uomo e la legittimità della norma etica sul presupposto del contesto della decisione spazio-temporale per l'opera.

Ma questa assoluta *mancanza di distanza* è il principio regolativo dello stile o della storia filosofica dell'arte, per il quale la perfetta compenetrazione tra contenuto e configurazione tecnica è organica naturalezza, unità nella predestinazione.

Ciò presupporrebbe che l'anelito di Novalis alla "nostalgia della patria" fosse completamente soddisfatto, ovvero che «ogni cosa trovi una propria dimora nell'insieme dell'opera, in quella che è la sua patria aprioristica; significa che viene superata dialetticamente ogni distanza tra fenomeno e idea, tra parte e tutto, tra autonomia e connessione»⁷³.

⁷¹ *Ibi*: 272. Inutile sottolineare l'analogia tra la nozione di *scenario* in Lukács e quella di *palcoscenico* nell'*Ursprung* di Benjamin. Le riflessioni sulla *temporalità* ci paiono a cavallo tra Lask e Benjamin. In particolare, a quest'ultimo sono prossime quella di discontinuità epistemologica e di monadicità dell'opera.

⁷² *Ibi*: 272-273; corsivi nostri.

⁷³ *Ibi*: 273.

L'unità viene però riconosciuta come patria di tutte le cose, non già come *legame* attuale ontologico. L'artista romantico è colui che riproduce un modello che egli stesso non pensa come essente; l'opera che diventa l'utopia realizzata è *sogno per incanto*, il pieno compimento non è altro che struggimento nostalgico: la perfezione si è già realizzata in passato⁷⁴.

I romantici, per il giovane Lukács, sono stati primi a scorgere il carattere bifronte dell'opera d'arte, ma lo hanno trasferito nell'anima dell'artista. Da ciò è derivato il concetto romantico di ironia, mentre la forma pura, coscientemente voluta, decade trasfigurata, si abbassa a una non sostanzialità caotica e confusa: «Per questa ragione il Romanticismo è un'arte tarda: presuppone il pieno compimento raggiunto, perduto e lontano dell'arte»⁷⁵.

Nelle ultime pagine della sua incompiuta *Philosophie der Kunst*, Lukács annota come il Barocco, rispetto al Neoclassicismo, sia l'espressivo *darsi forma* della forza centrifuga, laddove la linea della più forte intensità giunge a lacerare l'essere puro e semplice e l'essere ipotetico delle cose all'interno della figurazione, e, pertanto, l'intensità astratta prevale sull'ordine organico dell'oggetto, della parte e dell'intero. Ma la disarmonia non è caos irrelato, anche le forze centripete debbono resistere nella tensione e nella lotta, ad esempio è quanto scrive Riegl a proposito dello stile michelangiolesco, dove «quanto più la superficie è stata smossa, tanto più severa è la simmetria»⁷⁶.

Non sarà compito dello storico ma del filosofo della storia dell'arte spiegare, insieme alla loro periodizzazione atemporale, il significato estetico degli stadi irripetibili nell'unicità delle loro caratteristiche, poiché l'opera d'arte è «l'eternizzazione di un preciso momento concreto-individuale-temporale»⁷⁷.

L'immediata immanenza della *datità* dell'opera potrebbe toglierle ogni problematicità riguardo alla natura del suo darsi come *fatticità* del puro arbitrario *esser-qui* di qualcosa [*das Da-Sein von Etwas*], oppure come *cifra* e *segno* dell'Essere.

La filosofia della storia dell'arte si trova di fronte a questo bivio: accettare l'irrazionalità del corso storico dei contenuti e delle forme, oppure «scorgere tracce e segni [*Spuren und Zeichen*] del significato ultimo, metafisico della storia del mondo e tentare di leggere i suoi *geroglifici* [*Hieroglyphen*] con un metodo che, benché non includa l'arte, non si ferma alla sua comprensione»⁷⁸.

⁷⁴ *Ibi*: 287.

⁷⁵ *Ibi*: 286.

⁷⁶ *Ibi*: 289.

⁷⁷ *Ibi*: 316.

⁷⁸ *Ibi*: 296-297; corsivo nostro.

4. *Il buio non illuminabile e il frangersi della forma*

L'impossibilità di uno sviluppo sistematico nelle riflessioni del lascito successivo della *Heidelberger Aesthetik*, la seconda fase di ripresa del progetto poi interrotto, traspare anche da una sua rete di tensioni interne che difficilmente si chiarificano a una prima lettura.

È abbastanza plausibile che un primo nucleo di difficoltà derivi proprio dall'influenza laskiana in Lukács, evidente nella stessa *posizione* trascendentale dell'opera d'arte: la *datità* materiale dell'opera d'arte, interrogata nelle sue condizioni di possibilità, è filtrata in Lukács sulla base dall'interpretazione laskiana della rivoluzione copernicana, ovvero nei termini «del contrasto dell'estetica con la teoria e l'etica», a causa della sua *resistenza* ed *eccedenza* per ogni giudizio riflettente, per ogni postulazione regolativa di armonia indimostrabile⁷⁹.

In altre parole, una *teoria valutativa pura* del fatto estetico dovrebbe partire dalla sua problematica datità, non derivabile soltanto da qualunque inferenza o costruzione dialettica sistematica, ma anche da qualsivoglia giudizio incondizionato, da una posizione primaria semplicemente postulata.

È inevitabile che l'equilibrio delle sfere del valore sia sconvolto da questa condizione di strutturale difficoltà fondativa, poiché sia i surrogati della psicologia dell'arte sia, all'opposto, il ricorso alla bellezza della *verità sovraessenziale* laskiana assomiglierebbero, per usare le parole di Lukács, a «un'alta e nobile connotazione di legittimità sistematica», che annienterebbe ogni spazio per l'autonomia di posizione dell'estetico⁸⁰.

Anche nel caso che la valutazione estetica mantenga la forma del giudizio teoretico o di quello etico, ciò renderebbe impossibile qualunque sfera di autonomia reale, perché la *panarchia* del logico – concetto eminentemente laskiano – occulterebbe la struttura estetica originaria sotto elementi teoretici, dato che la sua forma propria rimarrebbe quella teoretica, quindi finirebbe per esserne una sottospecie priva di identità propria:

L'espressione “giudizio estetico”, ricorrente dopo Kant in molte discussioni estetiche, viene per lo più usata in maniera del tutto vaga e fuorviante. Essa dovrebbe designare soltanto il giudizio conoscitivo-estetico, cioè un atteggiamento teoretico, e gli si dovrebbe quindi affiancare terminologicamente il giudizio “logico”, “etico”, e di “sensibi-

⁷⁹ Cfr. Lukács 1974: 5.

⁸⁰ *Ibi*: 4.

lità, poiché l'oggetto di tali atti di conoscenza – come già è stato detto prima – si forma mediante il senso teoretico-logico, teoretico-etico, e teoretico-sensibile.⁸¹

È con Lask che Lukács lotta nelle prime pagine dell'*Estetica di Heidelberg*. L'attenzione rivolta a Kant, e in particolare alla *Critica del giudizio*, è percorsa analiticamente dal lavoro di decostruzione-ricostruzione laskiana del testo kantiano, poiché Lask è già ben oltre il suo maestro Rickert e la funzionalità pluralistica di equilibrio delle sfere di valutazione.

E proprio la derivabilità della datità immediata, la sua estraneità alla valutazione del materiale, la sua *irrazionalità*, indica «ciò che non è ancora formato, ciò che è privo di ogni oggettualità, ossia il puro e semplice carattere di substrato del materiale»⁸².

Qual è la condizione di possibilità della posizione del *materiale originario*, tralasciando la rimozione pura e semplice del problema? Come si può pensare la condizione trascendentale nella sua relazione costitutiva come esperienza in assoluto?

È ancora il Lask più tragico che riecheggia nelle parole del giovane pensatore ungherese:

Qualsiasi sistemica che creda seriamente nella chiarificazione dei postulati ultimi della valutazione deve, in un modo o nell'altro, imbattersi in questo problema, nell'esistenza, postulata di necessità, di *questo materiale originario* che da una parte non è altro che *ciò che sta al di là della forma*, e perciò è *il buio non illuminabile*, mentre dall'altra costituisce la base trascendentale di ogni materiale concreto, ossia di ogni realizzazione formale.⁸³

La soluzione kantiana della *cosa in sé* sarebbe per Lukács – che in questa fase sovrappone al concetto kantiano di sensibilità la propria nozione di esperienza – la correzione di fatto, in termini funzionali, dell'*eccesso sovrasensibile* che sta alla base dell'offerta delle cose nell'immediatezza del loro darsi e poi riconfigurarsi successivo nell'incontro con la spontaneità formale.

Lukács riconosce a Kant il merito di aver reso il materiale inconoscibile, in quanto limite funzionale della conoscibilità fenomenica tradotta dall'attività spontanea formale del Soggetto trascendentale; questo limite però *resiste*

⁸¹ Lask 1993: 101.

⁸² Lukács 1974: 13.

⁸³ *Ibidem*. Traduzione leggermente modificata; corsivi nostri.

perché pensato inadeguatamente dalla manchevole concezione kantiana della sensibilità, «che non viene vista da tutti i lati, ma che viene intesa come il sostrato formale solo delle forme valutative teoretiche ed etiche»⁸⁴.

È evidente come Lukács non segua fino in fondo l'argomentazione laskiana, anzi si ritragga di fronte all'insorgenza della *dualità originaria* tra forma e materiale, intesa come base delle sfere di valore e della loro inevitabile oppositività.

Parlare di dualità all'interno delle sfere di valore potrebbe ingenerare confusione perché – sottolinea Lukács – qui si dà una correlazione indissolubile di forma e materiale, in cui il materiale diventa «esclusivamente funzionale, posizionale»⁸⁵.

Sembrerebbe che, a questo punto del testo, Lukács, nell'allontanarsi dalla articolazione interna della *Logik* laskiana, prepari un suo *oltrepassamento* meditato dall'*idealismo relativo* kantiano all'*idealismo assoluto* di stampo hegeliano, cioè alla messa in stato d'accusa dell'astrattezza della posizione immediata della cosa in sé nella processualità delle forme autonome⁸⁶.

Qual è, però, la genesi della dualità? Per Lask, non è l'opposizione tra valore e disvalore, che è già una relazione all'interno del *non-sensibile*; non si può nemmeno confonderla con ciò che è conforme al valore o con ciò che è estraneo al valore. Né, tantomeno, si può ritenere che ogni estraneità all'intera sfera della validità e del significato sia disvalore, perché è invece risultato strutturale della *genesì del molteplice*, «in quanto luogo dell'imperfezione e dell'opposizione di ogni reticolo relazionale»⁸⁷.

Il sensibile è nell'*Erleben* il resto più *oscuro*, il *sedimento* di ciò che non solo è inconcepibile teoricamente, ma anche del tutto non-interpretabile, non-comprensibile: «È ciò che sta là *brutalmente*, che non ci dice nulla e resta *mutò*, la regione delle regioni prive di senso e di significato»⁸⁸.

C'è un *abisso*, scrive Lask, ma non c'è una differenza di valore tra le due sfere, né differenza di rango o gerarchia: tutte le opposizioni presuppongono già la teoria dei due mondi e debbono essere rifiutate.

La totalità della *sensibilità*, quella che è in noi come quella che è fuori di noi, è la sfera della generalità dell'essente, il materiale sensibile-intuitivo, la differenza ultima del pensabile, quella tra sensibile e non-sensibile.

⁸⁴ *Ibi*: 14.

⁸⁵ *Ibi*: 14-15.

⁸⁶ *Ibi*: 16.

⁸⁷ Lask 1993: 54, n. 28.

⁸⁸ *Ibi*: 55-56; corsivi nostri.

«Kantismo e hegelismo sono le sole due visioni conseguenti della struttura del logico in se stesso!»⁸⁹, afferma perentoriamente Lask, in nota allo stesso paragrafo in cui però sbarrò la strada al metodo dialettico. Così, il giovane Lukács e Lask sono entrambi al bivio del problema della *mediazione* e dell'*unificazione*, ma, mentre Lukács comincia a essere tentato dalla strada della logica dialettica, Lask erge muraglie di difesa e, seppure con qualche incertezza, più esplicita in *Die Lehre der Urteil*, ne argomenta le motivazioni:

Dovrà destarsi una tendenza all'unificazione che si opponga proprio al metodo dialettico. Uno sforzo cioè a mettere in risalto, nella pluralità delle singole forme caricate di significato, ciò che in esse ricorre comune, non-caricato, puro. Così, ciò che è puramente logico, ovvero l'essenza del teoretico, può essere cercato solo nella forma teoretica in generale, mentre le singole forme devono ricevere la loro determinatezza, che le eccede, dall'extra-logico, dall'alogico, restando perciò segnate dalla sua torbidezza.⁹⁰

Per Lukács, invece, che si apre allo studio fenomenologico in termini ormai hegeliani, «ponendo il caos si pone contemporaneamente il sistema: ma ciò non vale per la realtà dell'esperienza»⁹¹; poiché la realtà dell'esperienza vissuta può essere compresa soltanto mediante la posizione temporale delle forme valutative, la prospettiva che le studia è sempre quella fenomenologica: l'oggetto è il dato non mediato, anche se tale immediatezza scaturisce proprio grazie alla mediazione riflessiva ed è, a sua volta, rilevata indefinite volte da una successiva figura fenomenica dello spirito:

L'opera, proprio per il suo significato staccato dall'essere e per la sua natura, deve essere concepita come qualcosa di *portato alla luce*, nello stesso modo in cui la configurazione teoretica di significato viene pensata indipendentemente da qualunque tipo di realizzazione a livello empirico; questa «generabilità» è dunque una qualità peculiare al valore estetico allo stesso modo in cui la «non generabilità» attiene a quello teoretico.⁹²

L'attrazione verso la *mediazione dialettica*, sia pure non completamente consapevole, discende sicuramente dalla convinzione maturata da Lukács che l'opera d'arte si dia come un mondo compiuto, come una totalità in sé conclusa, come una *singularità* paga di sé.

⁸⁹ *Ibi*: 61

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Lukács 1974: 39.

⁹² *Ibi*: 71.

In questo senso la scelta lukácsiana propende, già da allora – anche se non sempre esplicitamente –, per un’alternativa netta rispetto alla complessa e tragica prospettiva laskiana, che cerca invece una via di scampo attraverso una trasfigurazione completa della prospettiva trascendentale e, cosa ben più importante, della stessa struttura ontologica nella complessa relazione tra sensibile, a-sensibile e sovrasensibile.

Come scrive Lask in *Die Lehre vom Urteil*, alla regione immanente appartiene non la *negatività* ma la *regione del giudizio* in quanto tale, l’operare istigatore della soggettività, della sua artificiosità nella regione del significato imitativo: la soggettività è il fondamento generatore della *oppositività* [*Gegensätzlichkeit*]. Una volta che esistono gli elementi isolanti e contrapposti, allora l’ignoranza dell’intreccio conduce a uno sminuirsi della stessa esperienza e ciò conduce a una conseguente atomizzazione dell’archetipo oggettivo. Rispetto alla *struttura archetipica dell’immagine* [*Urbild*], ogni attività del soggetto non può che essere *deformante* [*entstellende*] e *indebolente* [*untergrabende*]⁹³.

Il vento gelido e disumano dello Spirito, percepito dallo Schiller spettatore delle tragedie di Shakespeare, condurrebbe a ritenere che l’opera, nella sua autonomia, è la sfera della *freddezza*, della *distanza* dall’affermativo e dal negativo, dalla soggettività come attitudine intorno alle cose [*Gesinnung*], che poi si rispecchia nell’anima e, infine, coglie le cose nella loro verità: l’opera sarebbe il regno della *redenzione attualizzata*, della riduzione del mondo a pura *trasparenza visibile*, risultato del processo della creazione e dell’attività dell’artista (Fiedler, Hildebrand).

In tal modo, tuttavia, svanirebbe l’opera compiuta a favore del *processo in movimento* della creazione o della volontà intenzionale del *Kunstwollen*.

Come potrebbe, però, tale soluzione essere adeguata a un mondo che soddisfi autenticamente i nostri bisogni e la nostra nostalgia della patria trascendentale?

La teoria fiedleriana della pura *trasparenza visibile* ci strapperebbe a un mondo caotico solo per via riduttiva, inserendo «tra i due mondi del *puro visibile* e del *non visibile* un mondo *inseribile*, un mondo cioè che non è visibile ma che può essere reso tale mediante la *stilizzazione artistica*»⁹⁴.

Ma se lo sforzo di riduzione alla visibilità pura genera «solo frammenti fra loro sconnessi e estranei»⁹⁵, allora la *reine Sichtbarkeit* sarebbe appena uno zampillo di coriandoli danzanti al limite dell’assenza di forma.

⁹³ Cfr. Lask 2003: 354-355.

⁹⁴ Lukács 1974: 288; corsivi nostri.

⁹⁵ *Ibi*: 286.

In tal caso, avrebbe ragione il Lask della *Logik* a sostenere:

Se riesce *linguisticamente* così facile farsi ingannare dall'apparenza di un'ampia corrispondenza tra i due ambiti del pensabile, è perché o ci arrestiamo ai surrogati generali riflessivi, in cui però resta vuota proprio ogni specificità; oppure perché ci fermiamo a *immagini tratte dalla sfera intuitivo-sensibile*. Ambedue le condizioni – e in particolare la seconda che dimostra, come è noto, quanto sia inevitabile servirsi d'*immagini* nel linguaggio filosofico – esprimono in verità allo stesso modo solo la *nostalgia insoddisfatta* di un contenuto logico-filosofico propriamente costitutivo.⁹⁶

La nostalgia *costitutiva* della *piena immanenza* dell'opera nella sua singolare adeguazione veritativa potrebbe essere proprio un esempio ulteriore di ciò che il giovane Lukács chiama simbolo di un mondo storico, mentre per Lask – al contrario – si potrebbe configurare come un ennesimo arbitrio [*Willkür*] della soggettività, «destinato tutt'al più ad estrapolare [*herauszugreifen*] un *qualcosa* dai più diversi luoghi dell'inesauribile regno della verità»⁹⁷.

Conclusioni

Ogni analisi comparativa ha i suoi inevitabili postulati di prudenza: il percorso ermeneutico deve tener conto sia dei punti di contatto sia delle divaricazioni causate dall'urgenza della decisione teoretica o da una differente e improvvisa variazione del pensiero maturata nel corso del processo riflessivo. Ciò consente di evitare decostruzioni troppo radicali, poco rispettose dei testi e degli autori a favore dell'interprete onnisciente.

In modo analogo, come su una mappa accidentata, piena di dossi e di avvallamenti, il sentiero del giovane Lukács diventa, per il lettore, processo in movimento di una dialettica futura che *tenta di preservare l'immanenza dell'opera* come totalità finita omogenea, in grado di resistere all'infelicità della “nostalgia della patria” in quanto sistema di relazioni concrete, sufficientemente forte da *intrecciare* tutti i dualismi in un ordito di relazioni determinate tra forma e contenuto, compresa l'espressione dell'ambivalente storicità e atemporalità dell'arte.

Tuttavia, se ogni opera è l'eternizzazione di un preciso momento storico, allora l'*attimo seduttivo* che l'opera *strappa al fluire delle cose* è soltanto l'in-

⁹⁶ Lask 1993: 166; corsivi nostri.

⁹⁷ *Ibi*: 139.

canto della caducità che si è originata nel tempo, il cui riflesso singolare dovrebbe liberarsi da ogni scoria terrestre, identificandosi con tutte le condizioni di possibilità e di realizzazione per poter giungere ad abolire ogni distanza tra opera ed eternità – il che è evidentemente aporetico, perché l'unicità dell'opera è plasmata proprio nella sua fatticità storico-singolare.

Pertanto, l'estetica giunge al bivio della decisione: o si accontenta del fondo di *irrazionalità* del corso storico, oppure salta il guado verso la metafisica alla caccia delle *tracce e dei segni* da interpretare nei geroglifici di ogni manifestazione del divenire.

Le pagine del giovane Lukács sono, come è noto, un ponte interrotto. Altri saranno i punti di guado, come ben diversi saranno gli approdi nei decenni successivi.

È però evidente che lo snodo cruciale è generato dalla *resistenza* nella *posizione* del *materiale originario*, che in Lask è premessa di una nuova ontologia e di un'articolazione di ambiti che *eccedono* il momento d'ordine del neocriticismo, sia esso declinato in chiave gnoseologica oppure pratica: a essi è infatti sovraordinata una nuova concezione della verità, la cui sconfinatezza *sovrasensibile* è il rinviare [*Hinweisen*] alla inviolata regione originaria [*Urregion*] oltreoppositiva, da dove si irraggia la struttura originaria [*Urstruktur*] come un fascio di raggi luminosi [*Strahlenbüschel*], di relazioni, le quali vengono *tradotte e espresse* nel linguaggio *non-sensibile* dalla doppia determinazione e differenziazione categoriale e formale.

Il nostro abituale modo di pensare oppositivo [*Unsrer in die Gegensätzlichkeit eingelebten Denkweise*] resiste difficilmente alla tentazione di trasferirne [*hineinverlegen*] il carattere antitetico nella regione originaria, là da dove si *eventua* soltanto un *rimandare* e un *essere investito* da parte della pura *incorruttibilità* [*Unverdorbenheit*]. In tal modo, però, opera soltanto la corrispondenza categoriale radicata sul piano oppositivo, la conoscenza intesa come correttezza [*Richtigkeit*] e validità [*Gültigkeit*], ovvero quel processo di sintesi il quale permette che «il materiale risieda nella sua categoria e la categoria afferri il suo materiale»⁹⁸.

È qui che il Benjamin della *Erkenntniskritische Vorrede all'Ursprung des deutschen Trauerspiels* è perfettamente in sintonia con la posizione di Lask: «La verità è fuori questione in quanto unità nell'essere e non in quanto unità nel concetto»⁹⁹.

⁹⁸ Lask 2003: 318-319.

⁹⁹ Benjamin 1974b: 6.

La conoscenza rappresentazionale è *un avere*, il suo stesso oggetto è *posseduto*, sia pure in forma trascendentale, dalla coscienza, «esso conserva il carattere di proprietà»¹⁰⁰.

Il fatto di distinguere la verità dalla connessione del conoscere definisce – scrive Benjamin – l’idea in quanto essere: la conoscenza è interrogabile, non la verità [*Erkenntnis ist Erfragbar, nicht aber die Wahrheit*].

Le idee non sono mai date nel mondo dei fenomeni, si legge nella *Vorrede*: «le idee sono costellazioni eterne, e in quanto gli elementi vengono concepiti come punti dentro simili costellazioni, i fenomeni vengono suddivisi e salvati»¹⁰¹.

Ma se la distanza tra la regione oggettiva delle idee e la regione dei fenomeni equivale a quella conferita al senso archetipico [*urbildlich*] e al senso imitativo [*nachbildlich*], come annota Lask in *Die Lehre vom Urteil*, allora il *nachbildlicher Sinn* non è il senso in quanto tale, ma soltanto *una* regione del senso che, già in preda all’oppositività, adombra qualunque prospettiva di rappresentazione soggettiva impantanata nella scissione polare.

Questo ci sembra il punto dal quale la *sconfinatezza della verità* di Lask – la quale, ben oltre lo schermo dell’*allargamento logico-categoriale*, è disperata ricerca di un *medio altro* dalla dialettica e dalla sovraessenzialità sterile – diventa invece in Benjamin flusso delle forme nel ritmo dell’origine che è, al tempo stesso, *vortice storico*, dialettica della restaurazione finita e della ripetizione infinita di ogni opera e di ogni fare, dialettica tra convenzione e espressione, dialettica della *pre-istoria* e della *post-istoria* di ogni creazione estetica.

Il carattere monadico ideale – comune a Benjamin come al giovane Lukács – di ogni singolarità storicamente manifesta si espone nella sua fenomenicità al turbinio del suo divenire, alla disarticolazione, al frammento, alla crisi della sua stessa *rifigurazione*, al disincanto necessario della sua stessa autosufficienza illusoria: ogni idea è *scorcio*, *immagine del mondo*, *approssimazione* che non conosce confini nel passato o nel futuro, per quanto *storpiata* e *sfigurata* possa essere la loro immagine nell’urlo della creatura da Euripide a Werfel.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibi*: 10.

Bibliografia citata

- Benjamin, W. 1974a. *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920), GS 1.I, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- 1974b. *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925), GS 1.I, Suhrkamp, Frankfurt a.M.; citato nella tr. it. *Il dramma barocco tedesco*, a cura di E. Filippini, Einaudi, Torino 1980.
- 2008. *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, WuN Kritische Gesamtausgabe, III, a cura di U. Steiner, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Besoli, S. - Redaelli, R. (eds.). 2018. *Emil Lask, un secolo dopo*, Quodlibet, Macerata.
- Boella, L. 1977. *Il giovane Lukács*, De Donato, Bari.
- Cohen, H. 1912. *Aesthetik des reinen Gefühls*, Bruno Cassirer, Berlin.
- Cysarz, H. 1924. *Deutsche Barockdichtung*, H. Haessel, Leipzig.
- Creuzer, F. 1819. *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 4 Bde., Leipzig-Darmstadt²; tr. it. parziale: *Simbolica e mitologia*, a cura di G. Moretti, Aesthetica, Palermo 2020.
- Fiedler, K. 1913. *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit. Schriften über Kunst*, hrsg. Von H. Honnerth, Piper, München; citato nella tr. it. *Scritti sull'arte figurativa*, Aesthetica, Palermo 2006.
- Fletcher, A. 1970. *Allegory. The theory of a symbolic mode*, Cornell University Press, Ithaca New York⁴ (1964¹).
- Goethe, W. 1907. *Schriften zur Literatur*. Dritter Teil, Bd. 38, hrsg. v. Eduard von der Hellen, Cotta, Tübingen.
- Jameson, F. 2019. *Allegory and ideology*, Verso, London-New York.
- Kant, I. 2015. *Critica del giudizio* (1790), a cura di M. Marassi, testo tedesco a fronte, Bompiani, Milano.
- Lask, E. 1993. *Die Logik der Philosophie und die Kategorienlehre*, Mohr, Tübingen; citato nella tr. it. *La logica della filosofia e la dottrina delle categorie*, a cura di F. Masi, Quodlibet, Macerata 2023.
- 2003. *Die Lehre vom Urteil*, in Id., *Sämtliche Werke*, II, Dietrich Schlegelmann Verlag, Jena, pp. 248-403.
- Lukács, G. 1918. *Emil Lask*, “Kantstudien” 22, pp. 349-370; tr. it. a cura di P. Pullega in Lukács 1981, pp. 171-195.
- 1973. *Philosophie der Kunst* (1912-1914), in Id., *Werke*, XVI-XVII, *Frühe Schriften zur Aestetik* (1912-1918), I, Luchterhand, Neuwied; citato nella tr. it. *Filosofia dell'arte. Primi scritti sull'estetica* (1912-1914), a cura di L. Coeta, Sugar, Milano 1973.
- 1974. *Estetica di Heidelberg* (1912-1918), a cura di L. Coeta, Sugar, Milano.
- 1981. *Sulla povertà di spirito, scritti* (1907-1918), Cappelli, Bologna.

- 1983. *Diario (1910-1911)*, a cura di G. Caramore, Adelphi, Milano².
- Masi, F. 2010. *Emil Lask. Il pathos della forma*, Quodlibet, Macerata.
- Matassi, E. 2015. *Il giovane Lukács, Saggio e Sistema (1979)*, Mimesis, Milano.
- Novalis. 1976. *Frammenti (1798)*, tr. it. E. Pocar, Rizzoli, Milano.
- Pater, W. 1913. *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Mac Millan. London.
- Rickert, H. 1913. *Die Grenzen der Naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, Mohr, Tübingen.
- Rosshoff, H. 1975. *Emil Lask als Lehrer von Georg Lukács. Zur Form ihres Gegenstandsbegriffs*, Bouvier, Bonn.
- Schelling, F.W.J. 1968. *Philosophie der Kunst (1802-1803)*, *Werke*, III, a cura di M. Schröter, Beck, München.
- 1997. *Sistema dell'idealismo trascendentale (1800)*, testo tedesco a fronte, a cura di G. Boffi, Rusconi, Milano.
- Schopenhauer, A. 2006. *Il mondo come volontà e rappresentazione (1818)*, testo tedesco a fronte, a cura di S. Giametta, Bompiani, Milano.
- Spinelli, A. 2010. *Vita, teoria e valore nel pensiero di Emil Lask*, Inaugural-Dissertation, Eberhard Karls Universität, Tübingen.

