

Karl Mannheim

Una recensione a Teoria del romanzo di György Lukács* (traduzione di Antonino Infranca)

Presentiamo qui la prima traduzione italiana della recensione che Mannheim pubblicò nella rivista tedesca "Logos". Mannheim, negli anni giovanili, fece parte della "Società della domenica", un gruppo di intellettuali ungheresi che si riuniva intorno a Lukács tra il 1916 e 1918. La recensione risente della forte influenza di Lukács e tenta di continuarne la ricerca nelle forme spirituali dell'arte. La controrivoluzione di Horthy costrinse i due amici a separarsi: Mannheim andò a vivere in Germania e poi in Inghilterra, Lukács in Austria, in Germania, in Unione Sovietica e poi in Ungheria. Non si incontrarono mai più.

Spiegare l'enigma della varietà di forme dell'arte è il compito dell'estetica. Questa varietà è un dato storico; il compito è quello di interpretare il suo significato.

È caratteristica dei fenomeni intellettuali che essi possono essere spiegati in più strutture di riferimento. Un fenomeno estetico, per esempio, può essere affrontato psicologicamente, sociologicamente, riguardo alla tecnica della sua arte, la storia del suo stile, le premesse della sua metafisica e filosofia della storia che ne stanno alla base; né queste interpretazioni cancellano ogni altra. Mentre esse si riferiscono a ciò che è, parlando dogmaticamente, lo stesso oggetto, ciascuno approccia quell'oggetto da un differente punto di vista e così ne enfatizza un altro lato.

Una più profonda riflessione critica, comunque, mostra che tutte queste spiegazioni corrispondono effettivamente a differenti oggetti *logici*. Come gli oggetti logici delle varie scienze naturali sono creati dai metodi di queste scienze, anche gli oggetti delle varie *Geisteswissenschaften* [scienze dello spirito] emergono soltanto in e mediante i loro metodi, punti di vista, prospettive o come questi correlati soggettivo-funzionali degli oggetti cangianti possono essere chiamati. Le designazioni di questi possibili oggetti logici, interamente eterogenei, come "l'opera d'arte,

* Tradotto dalla traduzione in inglese di K. Mannheim, "Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*", in "Logos", n.s. a. IX, n. 2, 1920-21, pp. 298-302; tr. ing. di Id., "A Review of Georg Lukács: Theory of Novel", in *From Karl Mannheim*, a cura di K. Wolff, Oxford University Press, New York 1971, pp. 3-7.

come la struttura d'esperienza, come un prodotto sociologico, come una forma d'arte" e così via, sono inadeguati, perché la piccola parola "come" comporta il pericolo di confondere questi oggetti e sorvola le loro differenze fondamentali.

Noi non ci interesseremo qui della questione se il primato debba essere dato agli oggetti o ai loro soggetti correlati (punto di vista, prospettiva), della questione, cioè, se questi differenti oggetti sorgano in virtù del punto di vista o, piuttosto, siano logicamente a priori rispetto alla prospettiva che corrisponde a loro e li impone al soggetto. Molto più importante per noi è il problema se la possibilità di diverse spiegazioni dell'apparentemente (dogmaticamente parlando) identico oggetto non comporti il pericolo di confondere i vari oggetti logici che si nascondono sotto di esso. E invece, ogni volta che si cerca di approssicare uno di questi oggetti logici, motivati da una spiegazione che è aliena ad esso (anche se può essere appropriata allo stesso oggetto dogmatico) ne risulta una falsa spiegazione.

Per esempio, quando la psicologia si impegna a spiegare un'opera d'arte in riferimento ai processi psicologici dell'artista (in cui il freudismo è adesso una delle tendenze preferite), può produrre, sotto certe circostanze, interessanti osservazioni sulla genesi del complesso psichico che si trova nel suo creatore, ma non può produrre nulla riguardo all'intrinseco significato dell'oggetto estetico corrispondente che è implicato. La ragione è che il suo oggetto logico è soltanto l'opera d'arte come "esperienza"; *non* il complesso di significati che è valido in e per sé. Quando si esige che esso possa anche dire qualcosa riguardo a quest'ultimo, ci si impegna in un'illegittima ipostasi e la sua intera procedura di spiegazione si rivela come inadeguata e, troppo spesso, ridicola. Il contesto psicologico, di esperienza, produce spiegazioni solo di fenomeni psicologici e spiega l'opera d'arte soltanto se essa li contiene o suggerisce. L'oggetto estetico, d'altro canto, è qualcosa essenzialmente dello spirito; in relazione ad esso, l'elemento psichico è semplice materiale da essere ordinato e formato. Ma sono proprio questi aspetti spirituali (come la composizione, ecc.) che possono essere adeguatamente spiegati soltanto in strutture teleologiche di riferimento. La psicologia entra dove la componente psicologica oltre il soggetto non è neanche ancora emersa.

Tra i vari oggetti logici delle differenti discipline, c'è una gerarchia (a cui qui possiamo semplicemente alludere, piuttosto che presentarla in dettaglio). Ciò che è stato detto della psicologia si applica a tutti i metodi che tentano una spiegazione esaustiva di qualcosa di gerarchicamente più alto con qualcosa più basso – un esempio è la cultura. Fino a quando essi rimangono entro la loro struttura, questi metodi producono intuizioni estremamente valutabili anche nei fenomeni culturali. Ma quando lasciano il loro proprio oggetto logico (l'oggetto culturale "come un fenomeno sociologico") ascendono a un livello più alto e là

esigono una spiegazione *esaustiva* del fenomeno intellettuale in tutta la sua unicità, che loro hanno sbagliato.

Gli sforzi di interpretare gli oggetti, non “da sotto in su”, piuttosto “da su verso il basso”, sono un argomento abbastanza differente. Un esempio è il tentativo di interpretare una forma di arte con un approccio dalla metafisica o dalla filosofia della storia. Invece, l’oggetto psicologico (il contenuto esperienziale nascosto nell’opera d’arte) non contiene ancora tutto ciò che è gerarchicamente più alto, cioè l’elemento spirituale o, nel nostro caso, la forma d’arte, l’ultima, a sua volta, è soltanto una componente del completo fenomeno spirituale-metafisico, vale a dire dell’opera d’arte “come un’oggettivazione dello spirito”. La forma è soltanto una componente astratta del completo contenuto spirituale dell’opera d’arte e può essere adeguatamente astratta da una prospettiva estetica. Ne consegue che un’interpretazione della parte astratta è giustificata e possibile solo procedendo dall’insieme.

Qui si può anche andare un passo oltre. L’estetica come analisi della forma può descrivere le componenti formali, essa astrae e può mostrare e, in questo caso, spiegare la loro intrinseca struttura teleologica. Ma da sola, non può mai cogliere il significato più profondo di questa struttura. Questa più profonda spiegazione può essere raggiunta soltanto da una disciplina che abbia come suoi oggetti il completo contenuto spirituale dell’opera come intero: metafisica o filosofia della storia. Noi vogliamo chiamare questo genere più profondo di spiegazione, che tenta di spiegare qualcosa gerarchicamente più bassa da qualcosa più alta, *interpretazione*, nel senso più stretto del termine. Si è sempre sentito che le spiegazioni puramente estetico-poetiche e stilistico-storiche di una forma non permettono soltanto, ma richiedono, interpretazioni. E il desiderio di trascendere la spiegazione come chiarificazione estetica della forma è risultato in “tentativi di interpretazione” di un genere psicologico e sociologico – che, comunque, hanno tentato di derivare qualcosa di più alto da qualcosa di più semplice e basso.

Questo genere di “interpretazione” corrisponde abbastanza alla tendenza dello spirito moderno. Il Medioevo prese sempre la strada dal più alto al più basso; soltanto Descartes stabilì il fatale principio che l’intero deve essere derivato dalle sue parti, il più alto dal più basso. Ancora era destinato a diventare ovvio, specialmente nella sfera intellettuale, che ciò, in principio, è impossibile, che il più basso non contiene affatto il più alto, né la parte l’intero; che, di conseguenza, non può permettere che esso sorga da se stesso; così è impossibile dire qualcosa sul più alto o sull’intero partendo dal più basso o dalla parte. E infatti, riguardo a ogni simile sforzo si ha il sentimento che l’interprete fallisce nel cogliere l’oggetto di cui esige di parlare, per cui, invece di costruire a partire dai suoi elementi, riconosce di finire in essi.

Il libro di Lukács si muove nella giusta direzione: esso è un tentativo di interpretare i fenomeni estetici, particolarmente il romanzo, da un punto di vista più alto, quello della filosofia della storia.

Con i suoi metodi intrinseci, l'estetica, o più specificamente la poetica, hanno operato sulle forme principali dell'arte – la tragedia, l'epica, il romanzo, ecc. – e la storia dello stile ha descritto il loro intrinseco sviluppo. Ma cogliere il loro significato, cogliere la loro unità più alta da cui essi sorgono, richiede una disciplina che ha come suo oggetto proprio lo spirito come la forma necessaria da cui quelle forme d'arte appaiono. La loro ricchezza non può affatto essere imputata a un arbitrario impulso piacevole che, per divertirsi, assume adesso questa forma, poi quella. Invece, nella realizzazione di ciascuna di queste forme c'è sempre un elemento di necessità, che diventa pienamente spiegabile soltanto in riferimento a quello spirito la cui apparenza può soltanto essere adeguatamente interpretata. In questo caso, cerchiamo il *principium differentiationis* della forma d'arte, non (non così spesso) nei vari materiali delle arti, né nella giustificazione sociologica. Piuttosto, lo poniamo nell'attuale origine di ciascuna tendenza creativa, che localizziamo nello spirito che possiamo descrivere soltanto metafisicamente; e deriviamo differenze tra le forme dalle differenze tra l'ultimo, storicamente cangiante, punto di orientamento di questo spirito.

I prerequisiti di un tale sforzo interpretativo sono due. Uno è una poetica descrittiva e analitica, che discrimini duramente le forme da spiegare e le loro qualità in accordo ai loro fattori essenziali. L'altro è una filosofia della storia, che descriva lo sviluppo dello spirito in sufficiente profondità. Però si può pensare alla fattibilità di una tale impresa filosofico-storica, che ho tentato di provare finora, è che la soluzione definitivamente corretta della completa interpretazione può essere soltanto raggiunta in questo modo; che si estende in questa direzione. Il significato di una forma può essere adeguatamente spiegato soltanto dal contenuto spirituale che si avvale di esso. È estremamente difficile cogliere questo spirito e questi suoi ultimi punti di orientamento, soltanto perché non spiega mai se stesso nelle sue creazioni, ma si manifesta soltanto attraverso di esse. Il compito qui è, non presentare il contenuto esplicito delle opere d'arte di un'epoca passata, documentandolo con citazioni appropriate, ma concettualizzare lo spirito in cui quelle opere d'arte sono originate. Ne consegue che in un tale studio nella filosofia della storia, osservazioni non possono mai essere *direttamente* documentate con citazioni, per cui una dimostrazione presuppone sempre la capacità del lettore in uno specifico, separato, atto di leggere, nell'esempio presentato, ciò che è essenziale in esso. Ciò non dice ancora nulla contro il potere dimostrativo di una tale documentazione indiretta. Proprio come noi cogliamo le specie aristoteliche insieme all'unico, concreto, oggetto reale (un processo con cui

siamo tutti familiari), il filosofo della storia vede nel reale, unico individuo storico ciò che, dal suo punto di vista, è essenziale in esso. Questo non è argomento di costruzione o induzione, ma una particolare abilità, che in una forma rudimentale è posseduta da tutti.

È la forza di Lukács, non procedere deduttivamente da pochi principi, né costruire la sua filosofia della storia da elementi superficialmente, razionalmente plausibili, ma cogliere, con l'aiuto di una sorprendente capacità di interpretazione, ciò che è essenziale e profondissimo in una forma d'arte e nello spirito da cui essa deve essere sorta. È per questa ragione che la parte più valutabile del suo libro è la seconda, dove il suo argomento diventa più concreto ed egli ci offre un'inusuale ricchezza di intuizioni su Dante, Cervantes, Flaubert, Goethe, Pontoppidan, Tolstoj e altri – intuizioni che dapprima possono sorprenderci, ma che sono sempre confermate da ulteriori riflessioni. Anche la persona scetticamente positivista o critica che rifugge dalla metafisica sarà trascinata da questa interpretazione, che penetra in nuove profondità: essa imparerà a comprendere di nuovo le sue antiche letture.