

Carlo Arcuri

**Etologia epica, etica romanzesca?
Grandezza e decadenza dell'*ethos* nella *Teoria
del romanzo* di György Lukács
(traduzione di Antonino Infranca)**

È ormai opinione diffusa che, a partire dalla svolta spinoziana, l'etica, da "morale" che era, diventa una "scienza delle forme dell'essere", che fa di tutti i valori una funzione indissociabile dall'orizzonte nel quale si inscrivono. Questo "momento spinoziano" è all'origine di una vera rivoluzione copernicana in ciò che si è convenuto chiamare "l'etica", divenuta, nel frattempo, la prerogativa dell'"anima bella" in cerca di trascendenza. Oggi in particolare, il problema non è che i valori sono "in crisi", come recita una formula invalsa, ma piuttosto che essi devono tenere conto di ciò che li circonda come condizione, al tempo stesso, della loro realizzazione e, in ultima istanza, della loro natura intrinseca. È ciò che sembra ribadire Gilles Deleuze in un seminario tenuto nel 1980 all'Università di Parigi 8, dedicato all'*Etica* di Spinoza. Ecco come Deleuze, con le esitazioni che caratterizzano la trasmissione orale, fonda l'etica nella relazione, gettando le basi, con Spinoza, di una "etologia" a misura d'uomo, cioè di una politica in senso proprio:

E se io mi domando quale sia il primo senso più immediato della parola etica, in che cosa sia diversa dalla morale, ebbene, direi: l'etica ci è nota oggi sotto un altro nome, che ha avuto uno sviluppo e un certo successo. È la parola "etologia". Quando si parla di un'etologia a proposito degli animali o anche di un'etologia a proposito dell'uomo, di che si tratta? L'etologia, nel senso più rudimentale, è una scienza pratica. Di cosa? Una scienza pratica dei modi d'essere. Allora direi: il modo d'essere è precisamente lo statuto degli esseri, degli esistenti, dal punto di vista di un'ontologia pura. In cosa è differente da una morale? Prendete tutto ciò in un'atmosfera di sogno ad occhi aperti, non si attribuisce un'importanza fondamentale a ciascuna proposizione. Si tenta di comporre una specie di paesaggio che sarebbe il paesaggio dell'ontologia. Siamo dei "modi d'essere nell'essere", è questo l'oggetto di un'etica, cioè di un'etologia. In una morale, al contrario, di che si tratta? Si tratta di due cose che sono fondamentalmente saldate. Si tratta dell'essenza e dei valori. Una morale [...] è un'operazione che ci richiama all'essenza, cioè alla nostra essenza e che ci richiama attraverso dei valori. Vedete bene che non è il punto di

vista dell'essere. Non credo che una morale si possa fare dal punto di vista di un'ontologia. Perché? Perché la morale implica sempre qualcosa di superiore all'essere; ciò che è superiore all'essere è qualcosa che gioca il ruolo dell'Uno, del Bene, è l'Uno superiore all'essere.¹

Se Deleuze affronta il problema dell'etica, a partire da un "paesaggio ontologico", è perché sa fin troppo bene che gli uomini desiderano e si danno delle leggi "in un insieme". Riassumendo l'assunto di Deleuze, diremmo che l'etica spinoziana, in quanto etologia, si oppone alla morale, come una politica della "buona composizione degli affetti" si oppone al carattere perentorio di un imperativo morale che si direbbe programmato per rimanere inesorabilmente vano.

Nel seguito del nostro articolo ci occuperemo di mostrare che questa ispirazione spinoziana anima, seppure sottomano, un'opera della giovinezza di Lukács (*La Teoria del romanzo*) e più precisamente l'opposizione che la vertebrata: quella tra l'*epos* e il romanzo². Cominceremo con l'analizzare lo stretto rapporto che Lukács stabilisce tra la forma del romanzo e l'etica, per passare in seguito all'esame del modo in cui l'etica si trasforma in etologia, man mano che l'attenzione dell'autore si sposta verso l'*epos*. L'emergere della problematica "etologica" sarà affrontato a partire dall'opposizione tra il racconto "utopico" e l'*epos*, in quanto modalità specifica del rapporto con gli altri e con un "di fuori". La fine del nostro articolo sarà dedicata al problema della produzione epica come riattivazione dell'oralità sottesa alla letteratura in quanto atto di creazione transpersonale. In questo quadro prenderemo brevemente in considerazione il saggio di Walter Benjamin su "Il narratore" (1936), prolungamento ideale della *Teoria del romanzo*.

¹ Université de Paris 8, "La voix de Gilles Deleuze en ligne", corso 2 del 9/12/1980 (trascrizione: Lucie Fossiez). http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=137 (consultato il 20/12/2018). L'estratto è un po' lungo ma la sua densità giustifica la digressione.

² Nella misura in cui esso si oppone ad ogni dover-essere, Lukács sembra porre l'*epos* in un ambito vicino a quello che Deleuze chiama l'"etologia" di Spinoza: "Il dovere uccide la vita, e ogni concetto esprime un dovere dell'oggetto: sicché il pensiero non può mai pervenire a una effettiva definizione della vita, e forse è questa la ragione per cui la filosofia dell'arte è tanto più adeguata alla tragedia che all'epica" (G. Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Luchterhand Verlag, Neuwied et Berlin 1971 (1916), p. 39; tr. fr. *La Théorie du roman*, éd. Gonthier, Paris 1971, p. 40; tr. it. di G. Raciti, Se, Milano 1999, p. 41). Nel corso del nostro articolo daremo sistematicamente tra parentesi il numero di pagina dell'edizione francese dell'opera, dopo quello dell'edizione tedesca. Gli estratti della *Teoria del romanzo* in francese sono spesso modificati rispetto alla traduzione di J. Clai-revoye, la sola esistente finora.

Il romanzo o gli ultimi bagliori di un *ethos* decaduto

Nella *Teoria del romanzo* la questione etica è strettamente collegata alla riflessione sulla “forma”. Autentico *leitmotiv* della speculazione filosofica del giovane Lukács³, la creazione delle forme testimonia mesianicamente di una caduta e di una ricerca di redenzione. Il processo di messa in forma testimonia del contrasto tra una realtà prosaica e un mondo delle idee, di cui l’opera formale rappresenta il residuo. A partire da questa reminiscenza⁴ concentrata nelle essenze archetipiche, l’arte può aspirare a riscattare un mondo caduto nell’epoca della “compiuta peccaminosità” (*Zeitalter der vollendeten Sündhaftigkeit*). Lukács, a questo proposito, precisa: “L’arte – in rapporto alla vita – è sempre un ‘nonostante’; la creazione di forme attesta l’esistenza della dissonanza nel modo più profondo che sia dato pensare. Ma in ogni altra forma, e anche, per motivi fin d’ora evidenti, nell’epopea, tale conferma è qualcosa che precede l’atto formativo, mentre per il romanzo essa è la forma stessa”⁵. Allorché l’epica e il dramma pervengono rispettivamente a prolungare e a sublimare intensivamente l’esistenza, il genere romanzesco si espone alla dissonanza che altera la purezza virginale della forma – non per niente, agli occhi di Lukács, il romanzo è il genere della “virilità matura” (*Form der gereiften Männlichkeit*). La forma, nel caso del romanzo, acquisisce quindi un’importanza inaudita non per il suo potere di trascendere la contingenza, ma per la contraddizione, cioè per la crisi, che si annida nel suo seno. Lukács precisa a questo proposito che il romanzo differisce da altri generi in cui l’etica precede ogni oggettivazione estetica: “L’etica è lì [negli altri generi] un presupposto puramente formale; l’intensità di questo presupposto permette di penetrare fino all’essenza condizionata dalla forma, e la sua estensione rende possibile una totalità condizionata anch’essa dalla forma; tale totalità è poi inglobata in quel presupposto, e ciò realizza l’equilibrio – onde la parola ‘equità’ è solo un’espressione del linguaggio dell’etica pura – degli elementi costitutivi”⁶. Nel dramma in particolare, l’etica non si pone come problema, nella misura in cui essa è concentrata in un’essenza, un dover-essere che culmina, da un tempo memorabile, nella “collisione” tragica. Quanto all’*epos*, il carattere a-problematico della comunità di cui esso è espressione, sembra porre le sue realiz-

³ Cfr. G. Lukács, *Die Seele und die Formen*, Luchterhand Verlag, Neuwied et Berlin 1966 (1911); tr. fr. *L’Âme et les formes*, Gallimard, Paris 1974.

⁴ Il residuo della vita essenziale, concentrato nelle forme, si presenta nel giovane Lukács come un dispositivo vicino alla “reminiscenza” platonica.

⁵ G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, op. cit., p. 62 (66-67); tr. it. cit., p. 64.

⁶ *Ivi* p. 62 (67); tr. it. cit., p. 64.

zazioni al di qua di qualsiasi bisogno di trascendenza in rapporto con una vita “altra”. La differenza decisiva tra il dramma e l'*epos* risiede nel vincolo indissolubile di questo ultimo “con l'essere qui (*Dasein*) e così (*Sosein*) della realtà”⁷. È per questo che, mentre “la semplice posizione del concetto di essenza conduce alla trascendenza”⁸, la poesia epica ha da sempre per oggetto la vita. Il romanzo non ha nulla a che vedere con tutto ciò, perché, non essendo né il prolungamento di un universo a-problematico, né una forma granitica e inviolabile da opporre a un mondo esposto all'entropia dei valori, deve inventare la sua etica secondo le circostanze: “Qui [nel romanzo], invece, l'etica si fa visibile come disposizione emotiva in atto nella figurazione di ogni singolarità, ed è dunque, nella sua concretissima sostanzialità, un efficace elemento costruttivo della creazione poetica. Opponendosi all'essere che riposa sulla forma finita, il romanzo appartiene dunque a un altro ordine: al divenire, al processo”⁹.

La presenza dell'etica nel romanzo è dunque in funzione della minaccia alla quale essa è sottoposta. Allorché nell'*epos* e nel dramma l'etica si dà rispettivamente nell'“immediatezza e come forma transtorica”¹⁰, il romanzo parte alla ricerca di un *ethos* che, non potendosi fondare né su una base sociologica, né sull'eternità di un apriori formale, deve essere creato di volta in volta *ex novo*, e talvolta può essere semplicemente inferito, intuito dal lettore, vero doppio e aiutante virtuale dell'eroe perso nella sua febbrile ricerca del senso. Perciò l'etica romanzesca è vincolata meno a una forma che alla sua dislocazione. Importa sottolineare che, mentre l'epica e il dramma implicano un pubblico allargato e coincidente potenzialmente con l'intera comunità, il romanzo – come osserverà Benjamin nel suo saggio su “Il narratore” che prolunga a più d'un titolo la *Teoria del romanzo* – presuppone una “privatizzazione” della ricezione da parte di un soggetto chiamato a decifrare nella solitudine l'enigma che l'opera gli tende. In questo senso, nel romanzo l'etica si presenta come radicalmente implicita, come tavola di valori dimenticati a cui l'eroe non può però rinunciare e che deve reinventare¹¹.

⁷ Ivi, p. 38 (39); tr. it. cit., p. 40.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, p. 62 (67); tr. it. cit., pp. 64-65.

¹⁰ L'*epos* trova la sua etica letteralmente già prefigurata nell'*ethos* della comunità. Il dramma, invece, come si è visto, salvaguarda e configura intensivamente l'etica grazie alla fibra incrollabile del suo eroe e nella “collisione” che corona il suo agire.

¹¹ Lucien Goldmann ha insistito particolarmente sul carattere implicito dei “valori autentici” che, “senza essere manifestamente presenti nel romanzo, organizzano [...] l'insieme del suo universo” L. Goldmann, *Introduction à une sociologie du roman*, in *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris 1965, p. 23; tr. it. di G. Buzzi, Bompiani, Milano 1967, p. 12.

Lukács solleva di nuovo il problema dell'etica nel capitolo della *Teoria del romanzo* dedicato al "Romanticismo della disillusione". Ricordiamo che, al contrario dei romanzi dell'"idealismo astratto", in cui l'eroe, come Don Chisciotte, è dotato di una coscienza più limitata di quella del mondo in cui vive, i romanzi dell'età del disincanto (il cui prototipo è *L'educazione sentimentale*), sono caratterizzati da eroi che hanno la coscienza troppo "vasta" per la comunità a cui sono confrontati. Però, mentre Don Chisciotte, malgrado la brachilogia anacronistica che caratterizza la sua visione del mondo, si batte fino alla fine contro la prosa del mondo, la ricchezza interiore degli eroi alla Frédéric Moreau sfocia nella rinuncia a ogni lotta per realizzarsi concretamente, e non in vani sogni¹². Un tale atteggiamento si oppone punto per punto a quello dell'interiorità epica che, non cedendo al lirismo, si rivela più adatta a prendere del distacco dal vissuto immediato del soggetto e dal suo *pathos*¹³.

Abbiamo visto che il romanzo è confrontato a una *impasse* che sfocia in una drammatizzazione inaudita dell'etica, ma che dire dell'assiomatica dei valori nell'*epos*, antenato illustre da cui il romanzo si è progressivamente affrancato, conservandone un'acuta nostalgia? Al fine di circoscrivere i tratti dell'etologia propria all'*epos*, cominceremo col misurare lo scarto che la distingue dalla modellizzazione astratta di un'etica a priori nella narrazione utopica.

Un epos al di qua del bene e del male

L'incontestabile primato accordato all'*epos* nella *Teoria del romanzo* non rima né con la canonizzazione di un *corpus* letterario (che per comodità diremo "omerico"), né con la nostalgia di un universo di valori

¹² Si noti l'analogia tra le due sequenze del romanzo individuate da Lukács nella *Teoria del romanzo* ("l'idealismo astratto" e il "romanticismo della disillusione") e le due fasi della produzione romanzesca, di cui parla Lucien Goldmann nell'*Introduzione a una sociologia del romanzo*: "a) Il primo, passeggero, nel corso del quale il venir meno dell'importanza dell'individuo comporta i tentativi di sostituzione della biografia come contenuto dell'opera romanzesca con valori originati da ideologie diverse [...] b) Il secondo periodo, non ancora concluso, che inizia pressappoco con Kafka e arriva fino al Nuovo romanzo contemporaneo è caratterizzato dall'abbandono di qualsiasi tentativo di sostituire l'eroe problematico e la biografia individuale con un'altra realtà e dallo sforzo di scrivere il romanzo dell'assenza del soggetto, dalla inesistenza di qualsiasi ricerca in evoluzione" Ivi, p. 51; tr. it. cit., pp. 28-29.

¹³ L'interiorità epica si realizza, secondo Lukács, "in modo cosciente e distaccato" (*in einer bewußten und Abstandvollen Weise*), p. 100 (111); tr. it., p. 107. Si potrebbe osservare che, dal punto di vista strettamente lessicale, questo *Abstand* epico – altrove (p. 39) (p. 41); tr. it. cit., p. 42. Lukács parla di *Distanz* – non ha nulla a che vedere con lo "straniamento" (*Verfremdung*) brechtiano, eppure ...

assoluti tramontati per sempre. La nostalgia è piuttosto quella dell'insieme che rende possibile la letteratura come pratica comune. In altre parole, la *Teoria del romanzo* non ha nostalgia di Omero, ma del mondo in cui Omero ha modulato la sua voce. Questo mondo è quello di una vita letteralmente satura di senso, dove tutto è "compiuto in quanto tutto vi accade, nulla ne è escluso o accenna a una superiore exteriorità"¹⁴, un mondo in cui non è possibile nessuna separazione di principio tra le sfere dell'esistenza. In questa totalità al di qua del bene e del male, dove il bello si identifica ancora con il "bene", nessuna forma è percepita come tale e ogni opera è al tempo stesso "condivisione e creazione" individuale: "Totalità dell'essere è possibile solo dove tutto sia già omogeneo prima di essere accerchiato dalle forme; dove le forme non esercitano alcuna costrizione, ma si danno come il venire alla coscienza, come l'affiorare in superficie di quanto sopiva, al modo di una nostalgia indistinta, nel cavo della plasmabilità; dove il sapere è virtù e la virtù è felicità – dove la bellezza rende visibile il senso del mondo"¹⁵.

Mentre il dramma e il lirismo si nutrono rispettivamente dell'essenza e del *pathos* soggettivo, nei quali essi danno forma a "un mondo forse problematico, ma ciò nonostante in sé definitivo e onnicomprensivo"¹⁶, la poesia epica resta ancorata a un'immanenza radicale che rifiuta ogni distinzione tra l'Io intellegibile e l'Io empirico. Per Lukács l'*epos* da una parte è tenuto a una "resa" il più possibile totalizzante e fedele al reale, ma dall'altra è anche e soprattutto sotto condizione di un certo numero di modalità storiche di effettuazione dell'opera¹⁷. Quanto ai sogni utopici, il loro carattere astratto impedisce al romanzo di accedere alla dimensione autenticamente epica alla quale ogni grande romanziere aspira come a un ideale che non dice il suo nome: "Ogni tentativo di edificare un'epica veramente utopica è destinato a naufragare, giacché esso dovrà oltrepassare, oggettivamente o soggettivamente, il dominio empirico e quindi trascendere nell'elemento drammatico o in quello lirico. E questo trascendimento non sarà mai fruttuoso per l'epica"¹⁸.

Invece di evocare, in quanto esempi di stilizzazione utopica, (come ci si potrebbe aspettare) le opere di Th. More, T. Campanella, F. Bacon o L.-S. Mercier, Lukács mette in causa innanzitutto l'*epos* di "seconda mano" dell'*Eneide*¹⁹, poema i cui eroi sono relegati in un'"esistenza d'ombre, nu-

¹⁴ Ivi, p. 26 (p. 25); tr. it. cit., p. 28.

¹⁵ *Ibidem*; tr. it. cit., *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 37 (p. 39); tr. it. cit., p. 39.

¹⁷ *Ibidem*; tr. it. cit., *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 37 (pp. 38-39); tr. it. cit., p. 39.

¹⁹ Virgilio ha tematizzato il suo epigonismo melanconico nel Canto III dell'*Eneide*, quando Enea sbarca a Butrinto, città dell'Epiro, concepita da Andromaca ed Eleno come una copia ridotta di Ilio: la patria inghiottita per sempre dalla storia. Questo episodio sarà

trita col sangue di un nobile fervore che ha sacrificato se stesso in nome di ciò che è dileguato per sempre”²⁰. Virgilio si è sforzato di risuscitare l'*epos* in un'epoca in cui Omero era già un “astro raffreddato” ed è per questo che l'*Eneide* si presenta come un'opera epigonica che non riesce ad issarsi allo splendore aurorale del fuoco ellenico. Ecco perché il suo *epos* assomiglia più a un miraggio utopico, a un'esistenza di facciata, che non all'immagine vivente di una comunità in atto. L'altro esempio di *epos* smarrito a fini “utopici”, nella *Teoria del romanzo*, è quello dei romanzi di Zola, la cui monumentalità si riduce “solo [a] un monotono commuoversi di fronte alla variegata ma dominabile ramificazione di un sistema di categorie sociologiche, il quale presume di comprendere senza residui la vita del suo presente”²¹. Se Lukács associa, nella sua critica dell'utopia, l'*Eneide* e i *Rougon-Macquart*, è perché tanto l'eroismo crepuscolare del poema di Virgilio quanto il biologismo riduttivo del ciclo zoliano applicherebbero surrettiziamente una tesi astratta su una realtà in movimento, di cui non riuscirebbero a cogliere l'intreccio complesso delle determinazioni causali. In quanto stilizzazioni che sorgono rispettivamente da un universo di valori anacronistici e da un determinismo “scientifico” elevato a dogma, le opere di Virgilio e Zola non riuscirebbero a figurare le virtualità che nutrono la plasticità epica.

La critica di uno scrittore come Zola, che aveva fatto della comprensione dei meccanismi dell'ontogenesi sociale nella Francia di fine secolo l'oggetto di una vasta impresa romanzesca, mostra che per Lukács la *mimesi* epica è meno una riproduzione del mondo che un dispositivo d'intensificazione delle contraddizioni che lacerano la società: “Le [alla grande poesia epica] riesce di accelerare il ritmo della vita, di condurre ciò che è latente e ancora abbozzato a uno sbocco utopico ad essa immanente, ma giammai, partendo dalla forma, potrà vincere la vastità e la profondità, la gravidanza pragmatica (*Abrundung*), la ricchezza e l'ordinata disposizione insite nella vita storicamente articolata”²².

Se, dunque, la *Teoria del romanzo* prefigura gli sviluppi ulteriori di Lukács in materia di realismo (si pensi ai saggi degli anni Trenta sui realisti francesi del XIX secolo²³), è nella misura in cui egli nella *Teoria del romanzo* abbozza già un'idea della *mimesi* come esempio di ciò che Ernst Bloch chiamerà la “non-contemporaneità” (*Ungleichzeitigkeit*) del tempo con se stesso. Mentre le ucronie, utopiche così come distopiche, sono

l'oggetto di una ripresa spettacolare nel poema “Il cigno” di Baudelaire. Cfr. a questo proposito l'esegesi magistrale proposta da Dolf Oehler in *Juin 1848. Le spleen contre l'oubli. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen, Marx*, La Fabrique, Paris 2017.

²⁰ *Ivi*, p. 40 (p. 41); tr. it. cit., p. 41.

²¹ *Ibidem*; tr. it. cit., p. 41.

²² *Ivi*, p. 37 (p. 38); tr. it., cit., p. 39 (il corsivo è nostro).

²³ G. Lukács, *Balzac et le réalisme français*, Maspero, Paris 1999; tr. it. *Il realismo francese*, a cura di M. e A. Brelich, in Id., *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1976.

rivolte in generale verso il futuro, l'*epos* rimane ancorato a un passato che sarà pure "assoluto" (come pretendeva Bachtin sulla scia di Goethe e Schiller), ma fa nondimeno segno verso l'avvenire. Se, dunque, la produzione epica, agli occhi di Lukács, si riattualizza nei grandi romanzi russi di Tolstoj e Dostoevskij, è anche perché le condizioni storiche della Russia rurale hanno aiutato questi romanzieri ad oggettivare un'alternativa allo svilimento dei legami sociali tipico delle società capitalistiche più sviluppate. Allorché il marxismo volgare della Seconda Internazionale concepiva il progresso delle forze produttive come il solo viatico per l'emancipazione della società, Lukács sembra affidare la speranza in un ribaltamento politico ad un paese retto da un'economia e una cultura ancora largamente feudali. È importante precisare che la Russia, all'inizio della Prima Guerra Mondiale, rappresenta agli occhi di Lukács, quello che era già per l'ultimo Marx della lettera a Vera Zasulich del 8 marzo 1881, cioè un paese in cui, malgrado una povertà estrema, l'*obstina* (la comunità rurale) conserva pur sempre costumi e forme di vita inconciliabili con la razionalizzazione del capitalismo trionfante²⁴. Così, se Tolstoj e Dostoevskij incarnano un modello per la letteratura a venire, è anche perché la Russia preindustriale fornisce una base propizia alla persistenza dell'*epos*, ma anche alle sorprese che la storia tiene in riserva. Non dimentichiamo che la prima pubblicazione della *Teoria del romanzo* è del 1916.

Nella parte della *Teoria del romanzo* dedicata al "romanticismo della disillusione", Lukács pone in modo diretto la questione del rapporto tra l'"etica" romanzesca e l'"utopia":

La questione gerarchica circa la posizione di preminenza o di subordinazione da accordare alla realtà interna in rapporto a quella esterna è il problema etico dell'utopia; la questione è sapere allora in che misura la possibilità di pensare un mondo migliore si lasci giustificare eticamente; e, assumendo una siffatta possibilità quale punto di partenza per la figurazione della vita, c'è da chiedersi fino a che punto ciò sia sufficiente a costruire una vita in sé pregnante, ovverosia, per dirla con Hamann, se c'è il rischio di fare un buco nell'acqua, anziché giungere in porto. Dal punto di vista della forma epica il problema si pone in questi termini: è possibile imporre una chiusura correttiva alla realtà e volgerla in gesta che, indipendentemente da successi o fallimenti esterni, comprovino il diritto dell'individuo a tale sovranità e non ne compromettano l'impulso iniziale?²⁵

²⁴ Lo scambio epistolare tra Vera Zasulich e Marx si trova in K. Marx, M. Löwy, P. P. Del Poggio, M. Rubel, *Le dernier Marx, communisme en devenir*, Eterotopia France/Rhizome, Paris 2018, p. 57-76; tr. it. K. Marx, F. Engels, *Lettere 1881-1883*, a cura di P. Dalvit, Lotta comunista, Milano 2008.

²⁵ G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, op. cit., p. 101 (p. 112); tr. it. cit., p. 108. Il vuoto [*Loch*] e la fine [*Ende*] si oppongono qui come i rappresentanti rispettivamente del "cattivo infinito" hegeliano (l'infinito quantitativo che può essere sempre aumentato di una

Presentando l'utopia disincarnata come uno degli agenti dell'eterogeneità dei fini, Lukács insiste implicitamente sull'interdipendenza dei principi etici e delle condizioni etologiche della loro realizzazione, condizioni che possono condurre a ciò che Sartre chiamerà "controfinalità". Quindi se le costruzioni utopiche più generose "finiscono male", nonostante le loro intenzioni, è nella misura in cui esse contano su imperativi morali che ignorano l'immanenza. È così che il bene, in quanto valore disincarnato incapace di oggettivarsi in un piano di consistenza adeguato, può sfociare in una mutilazione della vita. È importante sottolineare che la dimostrazione di questo teorema, nella *Teoria del romanzo*, si pone interamente al livello della resa artistica. Visto che l'opera letteraria è un *experimentum mundi* (secondo la bella definizione di Ernst Bloch²⁶), ogni successo formale può essere misurato sulla base della sua capacità di dar vita a un mondo, dove tutto "si tiene". Viceversa, ogni fallimento della forma è il sintomo di un'insufficienza etologica, cioè dell'incapacità di rilevare le vere cause della degradazione dei legami sociali e di indicare i mezzi adeguati al loro riscatto. È quindi possibile che, con il suo realismo, il giovane Lukács sia già molto più materialista e rivolto all'ontologia di quanto si pensi di solito e di quanto egli stesso scriverà nel 1962, nella sua prefazione alla *Teoria del romanzo*, molto critico nei riguardi della sua opera di gioventù.

Di cosa l'*epos* è il nome?

Nelle pagine conclusive della *Teoria del romanzo*, Lukács evoca i "pochi, grandissimi momenti" dell'opera di Tolstoj come la prefigurazione della "rinnovata forma dell'epopea"²⁷, di cui i romanzi di Dostoevskij rappresenterebbero la realizzazione più compiuta. Ma quali sono le caratteristiche proprie di una tale produzione, che giustificerebbero la speranza nel ruolo redentore di un genere (l'*epos*) che Bachtin considera come finito per sempre? Uno dei criteri, che permettono di distinguere l'etologia epica dall'etica romanzesca, è una certa idea del rapporto tra la soggettività creatrice e il suo "di fuori".

Insistendo sui legami imprescindibili tra la produzione epica e il suo contesto d'enunciazione, Lukács premette che l'*epos* implica un'esistenza felice prima di ogni creazione letteraria nel "processo prepoetico, in base

unità a partire da una mancanza) e del "buono" (l'infinito che trova in se stesso il suo proprio limite).

²⁶ Cfr. E. Bloch, *Experimentum mundi. Question, catégories de l'élaboration, praxis*, Payot, Paris 1981; tr. it. di G. Cunico, Queriniana, Brescia 1980.

²⁷ G. Lukács, *Die Theorie des Romans, op. cit.*, p. 136 (154); tr. it. cit., p. 145.

al quale tutta la vita è trasformata in senso mitico”. Per questo il verso di Omero “può cingere della corona della libertà solo quanto s’è sciolto da tutti i vincoli”²⁸. Questa porosità dell’*epos* nei confronti dell’ambiente in cui “cresce” naturalmente, come un ciuffo d’erba primaverile, è all’origine dell’effetto che Lukács definisce come la “passività” dello spirito epico, vera prefigurazione della sua dottrina del “realismo” (la cui parola d’ordine è tuttavia totalmente assente dalla *Teoria del romanzo*). Si pensi a Dante e a Goethe. La distanza tra le opere di gioventù, quali *La Vita nuova* o *Werther* e i capolavori epici della maturità (la *Divina Commedia* e il ciclo di *Wilhelm Meister*) si spiega, agli occhi di Lukács, con la scelta dei loro autori di sparire progressivamente dall’opera a vantaggio di un mondo oggettivo, un “di fuori” sovranamente indifferente al soggetto e ai suoi stati d’animo: “Ecco il paradosso della soggettività della grande epica, il suo ‘perdere per vincere’: ogni soggettività creatrice diventa lirica, e solo in quanto si dispone alla mera accettazione e umilmente si trasforma in un puro organo atto ad accogliere il mondo”²⁹.

Lo stesso Cervantes ha raggiunto l’apice della sua arte con il *Don Chisciotte*, proprio mettendo da parte la sua soggettività a vantaggio dell’“umore del mondo”. Al contrario, i romanzi di Sterne e di Jean-Paul Richter, troppo compiacenti nei confronti di una soggettività ipertrofica, non lasciano intravedere “che riflessi soggettivi di un segmento di mondo affatto soggettivo, dunque limitato, ristretto”³⁰.

Ma questa “passività” del soggetto rispetto al suo ambiente, lungi dall’essere il tributo versato a un principio di fedeltà riproduttiva rispetto al reale, implica soprattutto una riattivazione delle realtà vive ed empiriche in cui l’opera compie il suo viaggio. L’*epos* gode di una tale preminenza nell’esame lukácsiano delle forme letterarie, perché è il solo genere che implica una pratica totalizzante, che coinvolge l’opera e il suo contesto. È per questo che il miraggio di un ritorno dell’*epos* esercita una tale seduzione su tutta una generazione di spiriti (da Alfred Döblin a Bertolt Brecht, passando per Carl Einstein³¹) noti per le loro pratiche

²⁸ Ivi, p. 49 (p. 51); tr. it. cit., p. 51.

²⁹ Ivi, p. 44 (p. 46); tr. it. cit., p. 46. *Wirf weg, damit du gewinnst* significa letteralmente “getta lontano al fine di ottenere”. Si tratta di un’allusione esplicita alla dialettica hegeliana di *Entäußerung* e *Rücknahme* (alienazione e riassunzione) con la quale lo spirito si “aliena” (altri diranno “si oggettiva”) nel mondo per meglio ritornare a se stesso.

³⁰ Ivi, p. 45 (p. 47); tr. it. cit., p. 46.

³¹ A proposito della presenza dell’epica in quanto genere destinato a soppiantare a termine il romanzo, cfr. soprattutto C. Einstein, *Über den Roman. Anmerkungen*, in H. Steinecke, F. Wahrenburg (a cura di), *Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1999, pp. 403-406; tr. fr. *Sur le roman. Notes*, in Lionel Richard (a cura di), *Expressionnistes allemands. Panorama bilingue d’une génération*, François Maspéro, Paris 1974, pp. 286-289; A. Döblin, *Der bau des epischen Werks*, in *Aufsätze zur Literatur*, Olten, Fribourg-en-Brigau, Walter-Verlag 1963, pp.

risolutamente sperimentali. La presa in conto simultanea dell'opera e del suo orizzonte come totalità vivente pone, prima di tutto, "la questione cruciale della divisione tra ciò che è e ciò che non è arte". La concezione dell'*epos* come *litteratura communis* rende così possibile un'alleanza tra produzione letteraria e pratiche della vita quotidiana ritenute marginali, che esigono d'ora in poi di essere riconosciute nella loro specificità e per il loro apporto indispensabile alla vitalità della sfera estetica.

Nella scia delle avanguardie surrealiste e situazioniste, Jacques Rancière è forse il pensatore contemporaneo che più si è impegnato nel dimostrare a che punto lo spostamento della frontiera tra l'estetica e ciò che le è apparentemente estraneo sia la vera scommessa dell'arte. Ciò che Rancière scrive a proposito del montaggio in un film come *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov, in cui gli aspetti più disparati della quotidianità si succedono in un flusso d'immagini (quello del *Kinoglaz*³²) che sembra sopprimere qualsiasi gerarchia tra i fenomeni, può quindi permettere di capire alcuni aspetti dell'*epos* secondo il giovane Lukács:

Questa eguaglianza viene in effetti a revocare la gerarchia ancestrale delle forme della vita: quella che separava gli uomini attivi e gli uomini passivi, che li separava nella loro maniera d'essere in movimento come nella loro maniera d'essere in riposo [...] Quello che è moderno, non è l'uomo o la donna che sposano, sull'asse orizzontale del tempo, il ritmo accelerato delle macchine, ma l'abolizione, sul suo asse verticale, della gerarchia che separa gli uomini meccanici e gli uomini liberi. È la redistribuzione non gerarchica delle forme fondamentali dell'esperienza sensibile. Il compito dell'avanguardia, quale Vertov l'ha realizzato, è di costruire il nuovo sensorio egualitario, in cui tutte le attività sono uguali e fanno parte dello stesso movimento.³³

Non è un paradosso da poco che colui che negli anni 1920 e 1930 formulerà una critica implacabile del "romanzo di montaggio"³⁴ trovi la

103-132; tr. fr. *La construction de l'œuvre épique*, in *L'art n'est pas libre, il agit. Écrits sur la littérature (1913-1948)*, Agone, Marseille, pp. 119-154. Per quanto riguarda Brecht, la pratica del suo "teatro epico" testimonia abbondantemente di un'inclinazione sperimentale mai smentita.

³² Si tratta del "cineocchio" teorizzato da Vertov e dalla sua scuola di film documentario, che rifiuta qualsivoglia sceneggiatura, scenario o recitazione. Cfr. D. Vertov, *Le film Ciné-Ceil, L'importance du cinéma non joué*, in *id.*, *Articles, journaux, projets*, Union Générale d'Éditions (coll. 10/18), Paris 1972, p. 51-62.

³³ J. Rancière, *La modernité repensée*, in *Id.*, *Les temps modernes. Art, temps, politique*, La Fabrique, Paris 2018, p. 76-77. Di J. Rancière si veda anche: *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Paris 2000; tr. it. di F. Caliri, *Derive Approdi*, Roma 2016 e soprattutto *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paris 2011; tr. it. di P. Terzi, *Orthotes*, Napoli-Salerno 2017.

³⁴ Cfr. G. Lukács, *Reportage ou figuration. Remarques critiques à propos d'un roman d'Ottwald*, in C. Arcuri, A. Pfersmann (a cura di), *Romanesques* n°8, Lukács 2016: cent

realizzazione forse più rigorosa della sua concezione giovanile dell'*epos* proprio in un cinema che ha fatto del montaggio degli aspetti più disparati della vita la sua ragion d'essere.

Una delle chiavi che ci permette di tracciare l'identikit dell'*epos* futuro, la cui ombra aleggia sulla *Teoria del romanzo* come la grande promessa, che l'estetica lukacsiana della maturità realizzerà solo in parte, è dissimulata nelle ultime righe di quest'opera di gioventù, caratterizzata da formule tanto enigmatiche quanto messianiche. In un *excipit* dedicato a Dostoevskij, le cui opere sono le prime a presentare il "mondo nuovo" come "realtà semplicemente contemplata", "in contrasto con la situazione di fatto"³⁵, Lukács scrive: "Dostoevskij appartiene al nuovo mondo e solo l'analisi della forma delle sue opere potrà mostrare se egli sia già l'Omero o il Dante di questo mondo, o se invece si limiti a fornire i canti che poeti più tardi, attingendo anche ad altri precursori, intrecceranno insieme fino a comporre un grande disegno unitario; se insomma egli rappresenti un inizio o sia già un compimento"³⁶.

Può darsi che in questo brano, che contiene un'allusione appena velata alla teoria "analitica", che, a partire dalla fine del XVIII secolo, presentò i poemi omerici come una raccolta di micro composizioni epiche preesistenti, Dostoevskij non sia né un inizio, né una fine, ma l'uno e l'altro, in quanto cantore di un tempo, in cui la letteratura torna alle origini cessando di essere un patrimonio strettamente individuale.

Venti anni dopo la *Teoria del romanzo*, Walter Benjamin, pubblicò il suo saggio su "Il narratore": un testo che, forse in polemica con certe prese di posizione lukácsiane degli anni Trenta, riprende certe intuizioni del giovane Lukács, in particolare a proposito dell'*epos* antico. In questo scritto dedicato a un grande narratore della Russia rurale del XIX secolo, Nicolai Leskov, Benjamin comincia col riesumare una certa idea dell'oralità. In apparente accordo con la prospettiva di un ellenista come Milman Parry, di cui avrebbe potuto "incrociare" la produzione scientifica³⁷ negli anni Trenta, durante le sue consultazioni febbrili alla Biblioteca Nazionale di Francia, Benjamin presenta il narratore come un aedo dei tempi moderni, il cui scritto ha per missione di intercettare la parola il più vicino possibile alla sua oralità originaria: "E fra quelli [i narratori] che hanno messo per iscritto le loro storie, i più grandi sono

ans de Théorie du roman, Classiques Garnier, Paris 2016, pp. 85-108; tr. it. di G. Piana, in G. Lukács, *Scritti di sociologia della letteratura*, Mondadori, Milano 1976, pp. 66-94.

³⁵ G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, op. cit., p. 137 (155); tr. it. cit., p. 146.

³⁶ *Ibidem*; tr. it. cit., *ibidem*.

³⁷ Benjamin avrebbe potuto consultare alla Biblioteca Nazionale di Francia lo studio pionieristico di M. Parry, *L'épithète traditionnelle dans Homère*, Les Belles Lettres, Paris 1928; tr. it. di M. Loré, IF, Vicenza 2016.

proprio quelli la cui scrittura si distingue meno dalla voce degli infiniti narratori anonimi”³⁸.

L’anonimato di un narratore collettivo è qui il corollario dell’oralità come condizione dell’interscambiabilità dei ruoli tra il narratore e gli uditori pronti a diventare le staffette, gli snodi di una trasmissione senza fine. Quanto all’*epos* che è in questione nella *Teoria del romanzo*, rappresenta meno un ritorno della letteratura alle sue origini, che non la realizzazione dello scopo che ogni storia tiene in riserva da un tempo immemorabile: quello di una grande catena enunciativa atta a spostare durevolmente la linea di demarcazione tra la produzione e la ricezione della letteratura, così come quella fra la sfera estetica e le “arti del fare” che scandiscono il tempo quotidiano. Questo progetto da sempre incompiuto è quello di una nuova cartografia dell’arte e della letteratura che parte, per una volta, dalle loro condizioni di effettuazione e dalle pratiche che le accompagnano. Ecco perché l’“etologia”, che per Deleuze rappresenta il cuore dell’*Etica* di Spinoza, può essere ritenuta come uno dei principi istigatori della nuova divisione del sensibile, di cui anche l’“*epos*” è il nome.

Bibliografia

- Benjamin W., *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, in Id., “Gesammelte Schriften”, II, 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977; tr. fr. *Le conteur. Réflexions sur l’œuvre de Nicolas Leskov*, in Id., *Œuvres III*, Gallimard (coll. folio essais), Paris 2000; tr. it. di R. Solmi, in W. Benjamin, *Opere complete*, vol. VI, a cura di E. Giani, Einaudi, Torino 2004.
- Bloch E., *Experimentum mundi. Question, catégories de l’élaboration, praxis*, Payot, Paris 1981; tr. it. di G. Cunico, Queriniana, Brescia 1980.
- Döblin A., *Der bau des epischen Werks*, in *Aufsätze zur Literatur*, Olten, Fribourg-en-Brisgau, Walter-Verlag 1963; tr. fr. *La construction de l’œuvre épique*, in *L’art n’est pas libre, il agit. Écrits sur la littérature (1913-1948)*, Agone, Marseille.
- Einstein C., *Über den Roman. Anmerkungen*, in H. Steinecke, F. Wahrenburg (a cura di), *Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1999; tr. fr. *Sur le roman. Notes*, in Lionel Richard (a cura di), *Expressionnistes allemands. Panorama bilingue d’une génération*, François Maspéro, Paris 1974.
- Goldmann L., *Introduction à une sociologie du roman*, in *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1965; tr. it. di G. Buzzi, Bompiani, Milano 1967.

³⁸ W. Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, in Id., “Gesammelte Schriften”, II, 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977, p. 440; tr. fr. *Le conteur. Réflexions sur l’œuvre de Nicolas Leskov*, in id., *Œuvres III*, Gallimard (coll. folio essais), Paris 2000, p. 116; tr. it. di R. Solmi, in W. Benjamin, *Opere complete*, vol. VI, a cura di E. Giani, Einaudi, Torino 2004, p. 321.

- Lukács G., *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Luchterhand Verlag, Neuwied et Berlin 1971 (1916); tr. fr. *La Théorie du roman*, éd. Gonthier, Paris 1971, tr. it. di G. Raciti, Se, Milano 1999.
- Id., *Die Seele und die Formen*, Luchterhand Verlag, Neuwied et Berlin 1966 (1911); tr. fr. *L'Âme et les formes*, Gallimard, Paris 1974.
- Id., *Balzac et le réalisme français*, Maspero, Paris 1999; tr. it. *Il realismo francese*, a cura di M. e A. Brelich, in Id., *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1976.
- Id., *Reportage ou figuration. Remarques critiques à propos d'un roman d'Ottwald*, in C. Arcuri, A. Pfersmann (a cura di), *Romanesques n°8, Lukács 2016: cent ans de Théorie du roman*, Classiques Garnier, Paris 2016; tr. it. di G. Piana, in G. Lukács, *Scritti di sociologia della letteratura*, Mondadori, Milano 1976.
- Marx K., Löwy M., Del Poggio P. P., Rubel M., *Le dernier Marx, communisme en devenir*, Eterotopia France/Rhizome, Paris 2018; tr. it. K. Marx, F. Engels, *Lettere 1881-1883*, a cura di P. Dalvit, Lotta comunista, Milano 2008.
- Oehler D., *Juin 1848. Le spleen contre l'oubli. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen, Marx*, La Fabrique, Paris 2017.
- Parry M., *L'épithète traditionnelle dans Homère*, Les Belles Lettres, Paris 1928; tr. it. di M. Loré, IF, Vicenza 2016.
- Rancière J., *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Paris 2000; tr. it. di F. Caliri, Derive Approdi, Roma 2016.
- Id., *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paris 2011; tr. it. di P. Terzi, Orthotes, Napoli-Salerno 2017.
- Id., *La modernité repensée*, in Id., *Les temps modernes. Art, temps, politique*, La Fabrique, Paris 2018.
- Vertov D., *Le film Ciné-Ceil, L'importance du cinéma non joué*, in Id., *Articles, journaux, projets*, Union Générale d'Éditions (coll. 10/18), Paris 1972.
- Université de Paris 8, "La voix de Gilles Deleuze en ligne", corso 2 del 9/12/1980 (trascrizione: Lucie Fossiez). http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=137 (consultato il 20/12/2018).