

Isaac Deutscher

György Lukács e il "realismo critico"

1965

Le seguenti osservazioni sulla critica letteraria di György Lukács sono state provocate dalla lettura di una raccolta di recente pubblicazione, *Saggi su Thomas Mann*, che scrisse tra il 1909 e il 1955, ma soprattutto negli anni '30 e '40. Il libro è frammentario e i pezzi assemblati non costituiscono uno studio coerente. Più coerente è l'interpretazione di base dell'opera di Mann. Nel suo primo saggio riassume così, in un'unica frase conclusiva, l'impressione di *Altezza Reale*, il romanzo di Mann apparso poco dopo *Buddenbrooks*: "Negli scritti di Mann c'è quel senso ormai svanito della dignità patrizia borghese: la dignità che deriva dal lento movimento di una ricchezza solida". Il critico che scrisse queste parole, ovviamente, non era ancora un marxista. Ma qui ha impostato il tono per molti suoi commenti successivi. Riprendendo il tema tra le due guerre mondiali, e poi ancora nel 1945, sottolineò "l'ideale borghese come principio guida nella vita e nell'opera di Mann". Ovviamente questo era inteso come giudizio oggettivo, come classificazione e valutazione, non come denuncia.

"Le storie di Mann", dice Lukács, "non riflettono mai gli umori quotidiani della classe media tedesca", tanto meno i suoi umori reazionari; esse segnano, al contrario, il "culmine della coscienza borghese". Anche quando Mann è in opposizione alla borghesia, "non si separa mai da essa" e "la sua influenza poggia su questa solida base sociale". "... egli simboleggia tutto ciò che c'è di meglio nella borghesia tedesca". Infine, nel 1955 Lukács ribadisce: "L'originalità di Mann - la sua vivacità, serenità e umorismo - nasce da una vera autocoscienza della borghesia contemporanea".

Sfortunatamente, questa "vera autocoscienza" è un concetto piuttosto elusivo, quasi hegeliano: denota presumibilmente il vertice della coscienza a cui la borghesia tedesca avrebbe dovuto elevarsi ma non si è elevata; esprime un ideale più che una realtà storica, ma presenta l'ideale come realtà. (Quante volte gli scrittori che credono di potere "capovolgere Hegel" e metterlo in piedi, imitando Marx, finiscono per mettersi a capofitto!) In verità, l'atteggiamento di Mann nei confronti della borghesia tedesca era meno idealistico di quanto suggerisca Lukács. Da *Morte a Venezia* e *Buddenbrooks* attraverso *La montagna incantata* ai suoi ultimi romanzi Mann ha trattato gli splendori e le miserie, le difficoltà e il decadimento della sua classe sociale in uno spirito di teso amore – odio e persino di disperazione piuttosto che di "esuberanza e serenità". E come poteva infatti, pur incarnando la "coscienza" e la "vera autocoscienza" della Germania borghese, essere così "sereno"? Tuttavia, qui si tratta di qualcosa di simile alla storia d'amore intellettuale di Lukács: interpreta ogni romanzo di Mann come una tappa dell'eroica lotta dello scrittore per l'anima della sua nazione o della sua "ricerca dell'uomo borghese" in Germania. ("Cerca lo spirito della democrazia nella mente del borghese tedesco, rintracciando gli indizi e i segni più recenti per risvegliarli e promuoverli in forma romanzesca") È vero, Mann ha avuto i suoi errori: durante la prima guerra mondiale ha esibito un volgare sciovinismo militarista e un'altera ostilità verso tutto ciò che la sinistra tedesca e la democrazia tedesca avevano rappresentato. In un passaggio non del tutto esente da suppliche particolari, Lukács parla della "situazione paradossale e quasi tragica di Mann" e aggiunge: "... anche il più grande degli uomini non deve vergognarsi di aver commesso degli errori... tanto più che in questo caso non erano soggettivi e personali, ma scaturivano dal profondo coinvolgimento di Mann con la Germania...". Poi di nuovo, nei primi anni del Terzo Reich, certe ambiguità ideologiche

nell'atteggiamento di Mann suscitarono l'apprensione di Lukács: si chiedeva se la "crescita lenta, organica" che già una volta, nel 1914, lo aveva "messo in una situazione pericolosa" non potesse di nuovo "minacciare il suo sviluppo". Forse Lukács temeva una conciliazione temporanea tra Mann e i nazisti? In tal caso, il timore era infondato; ma la sua mera possibilità indica le complessità ideologiche che erano inerenti alla prospettiva di Mann e al suo "profondo coinvolgimento con la Germania".

La sincerità e il coraggio dell'opposizione di Mann al Terzo Reich erano fuori discussione; e il significato del suo atteggiamento era tanto più grande a causa delle resistenze interiori che dovette superare. Ma l'impulso che lo spinse all'opposizione e all'esilio non fu solo l'"antifascismo progressista" o la "ricerca dell'uomo borghese", fu piuttosto l'antagonismo del colto patrizio borghese verso i selvaggi plebei, i *Kleinbürger* e *Lumpenproletarien* che correvano all'ombra della svastica. A causa del suo carattere così fortemente definito, l'antagonismo dello scrittore nei confronti del nazismo era "organico" e intenso, ma anche relativamente ristretto, sebbene cercasse di superarne i limiti.

In qualche modo Lukács non viene a capo di questo problema, forse perché non valuta adeguatamente lo sfondo sociale del Terzo Reich rispetto al quale dev'essere collocato gran parte del lavoro di Mann. In generale, la scrittura di Lukács qui è ben al di sotto dei suoi standard ne *Il romanzo storico*. Qui c'è molto meno intuito, meno chiarezza e precisione. Considerando che la maggior parte di questi saggi furono scritti in Russia e in Ungheria in un'epoca in cui la critica letteraria era ridotta ai più rozzi cliché stalinisti, è notevole fino a che punto Lukács sia rimasto fedele ai suoi gusti discriminanti e al suo hegelismo accademico, con tutte le sue qualità buone e cattive. Anche così, egli appartiene essenzialmente all'era di Stalin; e, nonostante la leggenda che lo presenta come l'eroe di una resistenza intellettuale allo stalinismo, e nonostante i suoi contatti con il regime di Rákosi nel suo paese natale, può essere descritto come l'unico critico letterario stalinista di alta levatura. Certo, la sua formazione filosofica e il suo rigore estetico non gli hanno permesso di immergersi totalmente nell'ortodossia. Il suo è stato, tuttavia, un caso di autentica resa allo stalinismo, una resa difficile e dolorosa, ma volontaria e quindi in un certo senso irrevocabile.

Non si tratta solo della partecipazione rituale di Lukács al "culto della personalità", di cui riproduce alcuni scioccanti esempi anche in questo volume di cui scrisse la prefazione nel 1963. Dice, per esempio, delle tradizioni di democrazia e disocialismo tedeschi che "da Marx ed Engels in poi sono state sepolte sotto la falsificazione reazionaria. Un segno della povertà della storia tedesca, comune sia alla borghesia che alla classe operaia, è il fatto che Marx ed Engels non sono finora entrati nel patrimonio culturale nazionale come Lenin e Stalin in Russia". Storicamente questo non è del tutto vero: durante il mezzo secolo che intercorse tra la morte di Marx e l'ascesa al potere di Hitler, il marxismo penetrò profondamente nella coscienza della classe operaia tedesca – almeno tanto profondamente quanto il metodismo e il fabianismo si erano impressi nei lavoratori britannici. Con un tratto di penna Lukács cancella dalla storia quel mezzo secolo, e con esso l'opera di Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht, Franz Mehring, per non parlare di Kautsky (i cui scritti migliori esercitarono un'influenza decisiva su Lenin), Bebel e altri. E' vero, dopo il 1933, e poi di nuovo dopo il 1945, la tradizione marxista fu screditata e distrutta in Germania dagli sforzi del nazismo, del riformismo sociale e, non ultimo, dello stalinismo. Invece di riconoscere questi fatti, Lukács oppone semplicemente alla "povertà storica" della Germania l'edificante contributo stalinista al "patrimonio culturale nazionale" della Russia. Nella sua prefazione non esita nemmeno ad affermare senza riserve che "in Unione Sovietica il socialismo esiste da oltre trent'anni e si è rafforzato".

La dipendenza ideologica di Lukács dallo stalinismo è più profonda di quanto suggeriscano anche

queste dichiarazioni. È stato uno dei pochissimi aderenti teoricamente istruiti del "realismo socialista", forse l'unico esponente importante dell'"ideale estetico" dello Zdanovismo. Analizzando il *Doctor Faustus* di Mann (in un saggio del 1948) afferma: "Per una notevole coincidenza (se coincidenza è) avevo appena finito di leggere il *Doctor Faustus* quando il Comitato centrale del Partito comunista dell'Unione Sovietica pubblicò il decreto sulla musica moderna. Nel romanzo di Thomas Mann questo decreto trova la sua più piena conferma intellettuale e artistica..." Il decreto a cui si riferisce Lukács conteneva la denuncia zdanoviana delle opere di Shostakovich e Khachaturian, il famigerato segnale per una furiosa caccia alle streghe contro i "decadenti", i "formalisti" e i "cosmopoliti" nella musica e nelle altre arti. Lukács, naturalmente, non era uno dei volgari cacciatori di streghe; ma aveva abbracciato con zelo il principio alla base della caccia alle streghe e l'aveva elevato a livello di teoria storico-filosofica. Portò la campagna contro la "decadenza modernista" nel campo del "patrimonio culturale". Il realismo socialista essendo stato proclamato l'ideale estetico dell'epoca post-rivoluzionaria, Lukács ne trovò gli antecedenti nel "realismo critico" della grande letteratura e delle arti borghesi dell'epoca pre-rivoluzionaria. In base a questo principio intraprese la sua elaborata classificazione e valutazione del patrimonio culturale: identificò il realismo critico con il progresso e rifiutò come reazionari ogni idea e stile discordanti. Il posto esaltato che accorda a Mann è quello dell'"ultimo grande rappresentante del realismo critico" che "non è mai stato moderno in senso decadente".

Come definisce Lukács il "realismo critico"? A volte lo interpreta in modo così ampio che il concetto diventa inutile come strumento di critica; altre volte lo interpreta in modo così restrittivo da trasformarlo in un dogma senza vita. "Thomas Mann", osserva, "è un realista il cui rispetto, anzi la riverenza, per la realtà è di rara distinzione. I suoi dettagli, ancor di più le sue trame, i suoi disegni intellettuali possono non restare alla superficie della vita quotidiana; la sua forma è del tutto innaturale. Eppure il contenuto del suo lavoro non lascia mai definitivamente il mondo reale". Questa è pura tautologia. Di quasi tutti gli spregevoli "decadenti", da Proust e Joyce a Sartre e persino a Beckett, si può dire che il "contenuto del loro lavoro non lascia mai *definitivamente* il mondo reale". Lo stesso Mann dà del filo da torcere a Lukács, poiché il suo atteggiamento verso le "avanguardie decadenti" era ambivalente e rivendicava affinità con Joyce e il "romanzo non romanzesco". A questo punto Lukács si precipita a salvare Mann da Mann stesso e spiega in alcuni passaggi profondamente torbidi che la razionalità e l'oggettivismo di Mann lo distinguono dalla letteratura della decadenza borghese. Lukács identifica il realismo critico con il razionalismo, l'oggettivismo e l'ottimismo sociale; proietta sottilmente l'"eroe positivo" del canone zdanovista nel romanzo e nel dramma occidentali. Non riesce a vedere che il pessimismo e la disperazione dell'artista occidentale contemporaneo possono essere forme di protesta contro il nostro ordine sociale e il disordine della nostra civiltà, e che gran parte dell'irrazionalismo degli scrittori e pittori moderni esprime una sfiducia nei confronti della banale e compiacente "ragione" dell'establishment borghese. Anche il "senso di sventura dei decadenti" riflette in qualche misura il distruttivo stallo globale tra rivoluzione e controrivoluzione (o tra classi possidenti degenerate e classi lavoratrici politicamente paralizzate), uno stallo che colpisce l'intero clima spirituale del nostro tempo. Come possono i marxisti aspettarsi che l'arte e la letteratura siano in grado di rompere moralmente lo stallo storico che la politica non è finora riuscita a rompere praticamente?

L'antitesi tra razionalismo sicuro di sé e pessimismo irrazionale è, ovviamente, profondamente radicata nell'ideologia borghese. Nell'Inghilterra vittoriana Macaulay e Carlyle incarnarono la contraddizione. Il marxismo, nella sua forma migliore, non si è identificato con uno di questi elementi e respinto l'altro, ma ha assorbito ciò che era vitale in ciascuno di essi e li ha trascesi entrambi. Marx ed

Engels stessi provavano solo un po' più di tenerezza per la "ribellione contro la ragione" di Carlyle, nonostante le sue oscure implicazioni, di quanto non ne avessero per l'ottimismo brillantemente superficiale di Macaulay. Le predilezioni di Lukács vanno nella direzione opposta. Egli argomenta principalmente dal suo background tedesco e vede le fonti ideologiche del nazismo nella *Distruzione della ragione* di Schopenhauer, Wagner e Nietzsche, anche se a volte sente di fare un onore immeritato al nazismo attribuendogli tale discendenza. In realtà il nazismo, nella misura in cui si è appropriato di ogni tradizione filosofica della "ribellione contro la ragione", l'ha solo parodiata nel modo più ripugnante, così come, su un piano diverso, ha colto le emozioni anti-capitalistiche delle classi medie in rovina degli anni '30 solo per sfruttarle e ingannarle. Si è appropriato persino del nome e dei simboli del socialismo; si chiamava *Arbeiterpartei* – partito dei lavoratori; e in questo modo ha imbrigliato alla sua causa controrivoluzionaria molti umori immaturamente rivoluzionari che fluttuavano nella società tedesca. In effetti, ha tratto un immenso slancio dinamico dalla sua identificazione con ogni tipo di ribellione contro la "ragione" fallimentare dell'establishment capitalista. È riuscito a farlo perché i partiti della classe operaia non furono in grado, politicamente e spiritualmente, di prendere una posizione comune contro di esso. In ogni caso, il compito dei marxisti non era quello di invocare contro il nazismo la "ragione", la "dignità patrizia" e le rispettabili tradizioni della borghesia; ancor meno denunciare tutte le forme immature e irrazionali di ribellione. Il marxismo poteva prevalere, se mai, solo riaffermando in modo convincente il proprio programma e i propri principi e dimostrando la loro rilevanza per la terribile crisi di quegli anni. Eppure il lavoro critico letterario di Lukács consisteva proprio nell'invocare contro il nazismo il razionalismo e la rispettabilità della tradizione borghese. Il suo approccio riflette l'incapacità del suo partito di vedere il proprio compito e persino di cogliere a posteriori il proprio errore.

Il corollario di ciò è l'estetica essenzialmente conservatrice di Lukács. "È caratteristico", dice, "sia di Goethe che di Mann che, sebbene non ignorino mai le nuove tendenze letterarie, le accolgano con riserva". Questo è certamente più caratteristico di Lukács che di Goethe o di Mann. Goethe fu un grande innovatore, e anche nella sua vecchiaia accolse, senza riserve, la poesia di Byron, la più audace innovazione del romanticismo europeo. Per quanto riguarda Mann, abbiamo visto come Lukács abbia cercato di spiegarne la debolezza per Joyce. La riserva di Lukács verso l'"innovazione" tocca l'assurdo quando si avvicina alla psicologia moderna ed esprime il suo pregiudizio violento e disinformato contro Freud. La psicoanalisi è per lui ancora uno dei ripugnanti eccessi dell'irrazionalismo reazionario. "Proprio come Nietzsche e Spengler [egli afferma], così Freud e Heidegger... sono... i segnali più veri dei disastri intellettuali del periodo imperialista..." Riesce persino a mettere Freud e i nazisti nello stesso sacco ideologico. Anche qui è in difficoltà con Mann, che era un devoto ammiratore di Freud; ma cerca di uscire dalla difficoltà liquidando il famoso *Discorso celebrativo* di Mann su Freud come l'aberrazione di un "saggista che sparge idee". Inevitabilmente tratta tutte le ripercussioni artistiche della psicoanalisi come inutili e culturalmente dannose. Qui il conservatorismo del filosofo accademico pre-freudiano si fonde con la semplice incomprendenza zdanoviana.

Un'ulteriore osservazione sullo sfondo politico di questo atteggiamento non sarà fuori luogo. Nell'arrendersi allo stalinismo, Lukács non si è adattato a tutti i suoi aspetti con la stessa facilità. Le crudeltà e le crudeltà del "culto della personalità" devono averlo fatto rabbrivire più di una volta. Era certamente disturbato dagli scivoloni verso l'estrema sinistra dello stalinismo anche mentre li seguiva con obbedienza. Ma s'identificò con tutto il cuore con gli aspetti "moderati" e di destra dello stalinismo, in particolare con i Fronti popolari degli anni '30 e il loro prolungamento negli anni '40. Non a caso la maggior parte della sua opera di critica letteraria risale a questi due periodi. Egli ha elevato il Fronte

popolare dal livello di tattica a quello d'ideologia: ne ha proiettato il principio nella filosofia, nella storia letteraria e nella critica estetica. Occorre ricordare che il Fronte popolare fu la reazione dello stalinismo contro le sue stesse follie di estrema sinistra attraverso le quali aveva spianato la strada al potere di Hitler. Lo stalinismo allora cercò di assicurarsi contro le conseguenze di quel disastro mediante un appello alla «coscienza antifascista» della borghesia occidentale, verso la quale abbandonò, anzi vietò, ogni forma di azione rivoluzionaria e socialista del proletariato. Stalin riprese questa linea dopo l'attacco di Hitler all'URSS e vi perseverò nel primo dopoguerra, quando sperava ancora di mantenere la Grande Alleanza. In tutte queste situazioni i partiti comunisti al di fuori dell'URSS lavorarono per superare la sfiducia della borghesia nei confronti della Russia e la paura del comunismo; così sminuirono o addirittura negarono i loro impegni rivoluzionari marxisti e sostennero (e dove necessario aiutarono a restaurare) i regimi (e le ideologie) della democrazia borghese. Poiché il nazismo aveva sollevato le classi medio-basse contro i gruppi dirigenti tradizionali, lo stalinismo si allineò, ove possibile, con questi ultimi e li aiutò a conservare il loro dominio sulle masse popolari. Per l'intelligenza che seguì i partiti comunisti ciò comportò certi riorientamenti storico-filosofici e una rottura con molte abitudini di pensiero. Accademici, scrittori e artisti di sinistra erano persuasi di non dover più "rifiutare" i feticci patriottici, di non dover indulgere in un anticlericalismo militante, e di non dover mostrare una preferenza troppo marcata per i filoni rivoluzionari-plebei, in contrasto a quelli "aristocratici" del loro patrimonio culturale. I comunisti impararono a comportarsi da buoni patrioti, a "tendere una mano" ai loro ex nemici clericali e a trattare con discreta o aperta adulazione i valori culturali convenzionali della borghesia.

L'opera di Lukács è il grande, raffinato, capolavoro di quest'adulazione. I suoi scritti su Mann fanno da pendant alla stalinista "lotta per gli alleati". Era compito di Lukács, per così dire, stabilire un fronte ideologico comune con quelle "forze intellettuali" di cui Mann poteva essere considerato il portavoce: Mann, l'unico grande scrittore anti-nazista veramente patrizio e veramente tedesco in esilio, l'unico che le istituzioni guglielmine e di Weimar avevano accettato e onorato per decenni. La premessa per un tale fronte comune era una valutazione "liberale" dell'opera di Mann, una valutazione in cui gli spigoli della critica marxista erano smussati.

Questo non vuol dire che i marxisti non avrebbero dovuto o non dovrebbero interessarsi alla lotta per gli alleati o che non avrebbero dovuto preoccuparsi intensamente per il problema del patrimonio culturale. Il punto è che lo stalinismo ha abusato di queste preoccupazioni per i suoi giochi tattici superficiali e opportunistici. I partiti stalinizzati hanno condotto la loro ricerca di alleati in modo così spregiudicato e perverso che si sono persi nel processo; cioè, hanno perso di vista gli interessi e le aspirazioni delle classi lavoratrici. La loro tanto pubblicizzata ansia per il patrimonio culturale forniva loro scuse per sorprendenti manifestazioni di filisteismo filosofico e artistico. Questo fu il contesto in cui Lukács sfogò così liberamente il suo pregiudizio contro l'"innovazione artistica". Questo spiega, tra l'altro, il fatto che mentre elogiava la presunta "ricerca dell'uomo borghese" e il tradizionalismo artistico di Mann, non ebbe nulla da dire su Bertolt Brecht, l'altro grande scrittore anti-nazista che era, tuttavia, in un certo senso, l'antipode di Mann. L'assoluta irriverenza di Brecht per l'"uomo borghese", le sue simpatie provocatoriamente plebee e il suo estremo anticonformismo artistico - tanti contrappunti dialettici alla visione di Mann - erano implicitamente in conflitto con l'umore del Fronte popolare ed erano estranei a Lukács. Il suo silenzio su Brecht è quindi un inconsapevole commento della sua stessa carenza come critico.

Questo non per negare le migliori qualità di Lukács, perché anche quando parla da un punto di vista notoriamente stalinista, lo fa con quella raffinatezza erudita in grado di presentare la superstizione più ridicola e il dogma più rigido come un'idea razionale, o almeno discutibile. Si muove con apparente

György Lukács e il "realismo critico"

libertà, disinvoltura e "dignità" entro i confini dell'ortodossia più costrittiva; e così riesce persino ad allentarne i vincoli. Da qui il fascino ma anche l'ingannevolezza del suo ragionamento e del suo stile, soprattutto per alcune persone della Nuova sinistra. Il ruolo di Lukács a Budapest durante gli eventi del 1956 ha contribuito a circondarlo di un'aureola; e la gente ricorda vagamente che ancora diversi decenni prima il Comintern aveva disapprovato il suo *Geschichte und Klassenbewusstsein* (Storia e coscienza di classe). In un impeto di simpatia per lui si tende a dimenticare il suo passato stalinista e le ambiguità del suo comportamento negli eventi critici del 1956. Questo è purtroppo uno di quei casi in cui viene istituito un culto senza un sufficiente esame preventivo delle virtù, del martirio e dei miracoli attribuiti alla persona venerabile o beata. La storia di questo particolare pretendente merita seria attenzione, forse anche rispetto; ma l'*advocatus diaboli* deve ancora fare piena luce sul suo lato squallido.