

Comparatismi 10 2025

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20253097>

Il romanzo come articolazione del genere. Schlegel, Lukács e la teoria delle forme

Francesca Monateri

Abstract • “Nessun genere poetico ha un'estensione più ampia del romanzo”, scriveva Herder, evidenziandone la capacità di accogliere forme e contenuti estremamente eterogenei. Dalla nascita di una teoria del romanzo, esso si configura non come un genere fra gli altri, ma come luogo di ridefinizione del concetto stesso di genere letterario, strettamente legato alla nuova soggettività dei Moderni. Il primo Romanticismo tedesco, con la sua idea di una *Dichtung* capace di integrare frammenti di sapere, apre un dibattito sui generi che diventa anche strumento di legittimazione storica. Se letture di impronta nietzscheana hanno spesso enfatizzato i tratti nichilistici del pensiero romantico, qui si propone di ripensare tale discussione attraverso la prospettiva di Lukács, per il quale i generi rimangono un tema invariato di tutta la sua riflessione. L'analisi evidenzia come alcune parti dell'opera lukácsiana mantengano un legame esplicito con la tradizione romantica e con la teoria delle forme.

Parole chiave • Generi letterari; György Lukács; Friedrich Schlegel; Jean Paul

Abstract • “No poetic genre has a broader scope than the novel”, wrote Herder, highlighting its capacity to encompass a wide variety of forms and content. Since the emergence of a theory of the novel, it has not merely been conceived as one genre among others, but as a space for redefining the concept of literary genre itself, which is closely linked to the new subjectivity of the Moderns. Early German Romanticism, with its concept of *Dichtung* as a means of integrating fragments of knowledge, sparked a debate on genres that also served as a tool for historical legitimisation. While Nietzschean readings have often emphasised the nihilistic traits of Romantic thought, this study proposes re-considering this discussion from Lukács's perspective, for whom genres are a constant theme. The analysis reveals how certain aspects of Lukács's work explicitly connect with the Romantic tradition and the theory of literary forms.

Keywords • Literary genres; György Lukács; Friedrich Schlegel; Jean Paul

Ledizioni 

Il romanzo come articolazione del genere. Schlegel, Lukács e la teoria delle forme

Francesca Monateri

I. Introduzione

“Nessun genere poetico ha un’estensione più ampia del romanzo”, scriveva J. Gottfried Herder, aggiungendo che “tra tutti” i generi letterari è “anche quello più suscettibile di realizzazioni varie”. Infatti, esso racchiude, “o può racchiudere”, non solo “storia e geografia, filosofia e teoria di quasi ogni arte, ma anche la poesia in ogni sua forma e tipo – in prosa”. La sua conclusione era inequivocabile: “tutto ciò che riguarda l’intelletto e il cuore umano, la passione e il carattere, la forma e il contenuto, l’arte e la conoscenza, tutto ciò che è possibile e pensabile – e persino l’impossibile – può e deve trovare posto in un romanzo” (Herder, 1883, p. 109). Sin dagli esordi, il romanzo si manifesta non tanto come un genere fra gli altri, ma come il luogo in cui l’idea di genere letterario si ridefinisce attraverso una continua disarticolazione e ricomposizione.

Ciò che affascina, e al contempo sorprende, gli interpreti è la sua presunta ambizione di dar voce alla nuova soggettività dei Moderni. Con il primo Romanticismo tedesco, e con il suo tentativo di pensare una *Dichtung* che tenga insieme molteplici frammenti del sapere, si inaugura un vivace dibattito sui generi letterari che diventa anche tentativo di legittimare un’intera epoca storica. In questo contesto, la forma estetica acquisisce una connotazione particolare: essa è infatti sempre forma di *un* contenuto determinato. Il problema dei generi, pertanto, non può ridursi a una disputa accademica sulla classificazione letteraria,¹ ma rappresenta piuttosto il punto nevralgico in cui la letteratura interroga la propria capacità (o incapacità) di dare forma al mondo, introducendo al contempo il sospetto che questa forma sia sempre, irrimediabilmente, arbitraria, fittizia e contingente. Interrogarsi sul romanzo significa, allora, riflettere sull’esistenza dei generi letterari come dispositivi logico-esistenziali di organizzazione dell’esperienza. I generi, infatti, appaiono nella teoria non solo letteraria, ma anche filosofica, strutture programmaticamente imitative, fondate cioè su una gnoseologia il cui principio è l’“isomorfismo” (Melandri, 2014, p. 36). E tuttavia, è possibile ipotizzare che la teoria del romanzo non incorpori soltanto, in forma più o meno consapevole, elementi della tradizionale teoria dell’imitazione, ma conservi anche l’elemento speculativo che le deriva da Hegel e dalla costruzione dialettica del sistema, senza però più basarsi sulla nozione di spirito, ma di materia, e dunque conducendo a una sociologia dell’arte.

¹ Sulla storia dei generi letterari, intesi propriamente come “prodotti storici” e non come entità ontologiche (Segre, 1979, pp. 564-585) cui si rimanda anche per l’utilissima bibliografia. Si veda inoltre: Rostagni, Gabetti, 1932. Sul tema di una possibile “conoscenza scientifica” della letteratura quale progetto di “evoluzione dei generi”, è ancora interessante leggere: Brunetière, 1980. Bagni sottolinea lucidamente il legame instaurato da Brunetière tra critica e tradizione, evidenziando al contempo la necessità di leggere quel Brunetière che connette genere ed evoluzione, e dunque riconducendo la legittimità della divisione in generi alla loro intrinseca “conflittualità” (Bagni, 1980, pp. vii-xxvi). Ponendo l’accento sul farsi della poesia, Bagni definisce i generi «simboli di significati possibili» (Bagni, 1997, p. 135).

Il romanzo, come genere, è il luogo privilegiato in cui filosofia e letteratura si incontrano per dare forma al mondo, cercando di affrontare i timori di arbitrarietà e di illusorietà che da sempre accompagnano l'universo artistico: non di rado è apparso più inquietante constatare che alcune cose semplicemente non esistono, piuttosto che scoprire l'esistenza di cose che non significano nulla. Il romanzo rovescia questo timore ancestrale, divenendo un'occasione per pensare forme che non siano semplicemente isomorfe, bensì, in una sorprendente analogia con l'ordine politico, automorfe. Il sorgere, e forse anche la crisi, dei generi letterari – e non solo letterari (Schaeffer, 1922) – dall'epica al romanzo, può allora essere interpretato non come una mera sperimentazione artistica, ma come una svolta nella storia dei rapporti tra mimesi e verità (Mazzoni, 2011, pp. 13-72).

Da questo punto di vista, è l'estetica marxista a riconoscere alla letteratura una centralità particolare rispetto alle arti figurative: il libro su Balzac che Marx progettava di scrivere, e che non ha mai visto la luce, potrebbe esserne l'esempio più pregnante. In quanto *forme* (Jolles, 1980) – ovvero rispecchiamenti, e insieme stimoli di mutamenti significativi – i generi letterari possiedono una portata politica. Un aspetto cui il dibattito contemporaneo non è più abituato, ma che meriterebbe ancora attenzione, se, ad esempio, si ripresentasse l'ipotesi di una "politica romantica", sottratta alle semplificazioni hegeliane del Romanticismo tedesco (Moretti, 2013). È possibile liquidare la *Romantik* come una semplice patologia della modernità? Ridurla a un serbatoio di citazioni per una nuova estetica della nostalgia? Oppure, rileggerla come terreno su cui valga ancora la pena di interrogare radicalmente il rapporto tra forma e storia, tra arte e politica?

Sembra compito di una rinnovata teoria del romanzo tornare a pensare le forme. E ciò, per quanto paradossale possa apparire, potrebbe avvenire nel nome di quel che Schlegel e Lukács condividono (Städtke, 2010, pp. 461-494). Nel dibattito contemporaneo, il principale antagonista di Lukács sembra essere il movimento primo-romantico tedesco e, anche se per ragioni tra loro molto differenti, tutte dimentiche del fatto che il problema romantico del genere letterario non rappresenta nel pensiero del filosofo ungherese una semplice fase iniziale successivamente superata, ma una costante teorica che attraversa implicitamente tutta la sua riflessione, dalla *Theorie des Romans* fino alle ultime tesi sul realismo estetico. Emerge così la possibilità di ipotizzare una sostituzione strategica: al posto dell'"anticapitalismo romantico" canonizzato nell'ultimo mezzo secolo (Lukács, 1999, p. 17), un "altro Lukács", teorico dei generi letterari come forme.

2. Friedrich Schlegel

Il *Dialogo sulla poesia*, pubblicato da Friedrich Schlegel nel 1800, pone in modo radicale la necessità di immaginare un nuovo genere letterario per una nuova epoca storica. Esso, infatti, variamente modificato dallo stesso Schlegel, anche a seguito della sua conversione al cattolicesimo, prende le mosse da una constatazione teorica particolarmente significativa: la presunta inferiorità della letteratura tedesca contemporanea.

Alla nostra poesia – questa è la mia idea – manca un centro, quale è stata la mitologia per gli antichi. La sostanza di tutto ciò per cui la letteratura moderna è inferiore all'antica si può racchiudere nelle parole: noi non abbiamo mitologia. Però, aggiungo, siamo prossimi ad averne una o almeno è giunto il momento di contribuire seriamente a produrla (Schlegel, 1991, p. 36).

Affermare che la letteratura moderna è inferiore all'antica – per la mancanza di un centro, di un nucleo, di un fondamento che ne consenta la strutturazione – non ne implica

però una condanna definitiva, un rassegnato pessimo estetico. Al contrario, una trasformazione epocale della letteratura, una sua rinascita catastrofica, ovvero distruttiva rispetto a ciò che la precedeva, è possibile proprio a partire dal trauma della scoperta della sua inferiorità.² Ancora più interessante, è il volto costruttivo dell'analisi di Schlegel: la letteratura moderna è inferiore, ma potrà essere riscattata a condizione di elaborare una nuova teoria dei generi poetico-letterari. “Quello che ci manca”, esplicita uno dei personaggi dell'immaginario simposio schlegeliano, “è proprio una teoria dei generi” (Schlegel, 1991, p. 30). Il problema qui esposto riguarda dunque quale *forma*, quale genere letterario, possa riflettere le mutate esigenze di rappresentazione collettiva.

Le risposte a questa crisi sono numerose, e tuttavia riconducibili a due principali alternative. La prima, sulla falsariga di Schiller, assume un orientamento classicizzante: essa si affida al mito di una continuità con l'Antico, al sogno di una ricomposizione armonica di arte e vita (Schiller, 1990; Amoroso, 2014, pp. 85-98). La seconda, ben più affascinante, ma anche rischiosa, intende invece valorizzare il Moderno e, preso atto dell'impossibilità di restaurare l'equilibrio perduto, inserisce il conflitto all'interno della forma facendo di una frattura la propria forza generativa. È in effetti questa la via indicata da Schlegel (Schlegel, 2008, p. 29). In questa prospettiva, teoria del romanzo e sua concreta realizzazione coincidono: “ogni teoria del romanzo”, ricorda infatti Schlegel, “dovrebbe essere a sua volta un romanzo” (Schlegel, 1991, p. 61). Già l'anno precedente, nel 1799, con *Lucinde*, Schlegel aveva tentato di comporre un “romanzo” che incarnasse i principi della nuova poetica romantica. L'anarchia dei rapporti, il rifiuto delle convenzioni sociali, e perfino a tratti delle distinzioni di genere, non corrispondono però a un'assenza di forma. *Lucinde* – se intesa come riflessione teorica sul nascente genere letterario – non si limita a rifiutare i valori del mondo borghese, ma sperimenta una diversa messa in forma, che si esprime proprio nella trasformazione del genere letterario: “la società è un caos e si può plasmarla e renderla armonica solo con l'ironica estrosità; e se non si gioca e non ci si trastulla con gli elementi della passione, questa si raggruma in dense masse ed offusca ogni cosa” (Schlegel, 1985, p. 44; Masini 1985, pp. ix-xvii; Strohschneider-Kohrs, 2012, pp. 31-37). Molti nodi restano però irrisolti della complessa posizione schlegeliana (Kommerell, 1977), perfettamente sintetizzata nelle seguenti parole:

La nostra letteratura prese inizio con il romanzo, quella dei greci con l'epos, nel quale poi tornò a dissolversi. Con l'unica differenza che il romantico non è tanto un genere quanto un elemento della poesia; secondo i casi può essere dominante o entrare in ombra, ma mai mancare del tutto. Ritengo debba esservi evidente come e perché io esiga che tutta la poesia sia romantica, e perché io detesti il romanzo, quando esso pretenda di costruire un genere a sé stante (Schlegel, 1991, p. 59).

Schlegel evidenzia come il confronto tra Antichi e Moderni non possa essere ridotto a una semplice equivalenza. Non è corretto, ai suoi occhi, affermare che il romanzo occupi per i

² Non c'è nulla di irrealizzabile (utopistico) nel progetto estetico-politico di una poesia dei Moderni. È vero che, in un primo momento, sembrano prevalere confusione, anarchia e mescolanza – per utilizzare un termine nel cui nome avverrà una vera e propria rivoluzione. La mescolanza, infatti, diviene il tratto distintivo di un'intera epoca storica: si dissolvono i «confini fra scienza e arte», fra «vero e bello», fra «storia e poesia» e, aspetto centrale, «perfino i generi poetici confondono a vicenda la loro destinazione» (Schlegel 2008, p. 31). Proprio però nella condizione di incertezza, l'ottimismo prevale. «Non potrebbe», si domanda Schlegel, «l'anarchia estetica della nostra epoca aspettarsi una simile *felice catastrofe*» (Schlegel 2008, 41)? L'ossimoro «felice catastrofe», in corsivo nel testo di Schlegel, è forse una delle definizioni più efficaci introdotte dalla teoria del romanzo.

Moderni lo stesso posto che l'epica aveva per gli Antichi. Anzi, egli arriva a considerare il romanzo, nel momento in cui pretende di costituirsi come un genere autonomo, addirittura detestabile. Il Romanticismo, in questa prospettiva, non dovrebbe essere inteso come un genere determinato, bensì come un elemento intrinseco alla poesia, capace di manifestarsi in modi diversi e con intensità variabile a seconda delle epoche storiche. Pensare un genere *per* i Moderni, un genere *dei* Moderni, un genere *che sono* i Moderni – e che, in definitiva, non è più un genere – significava dunque interrogare il rapporto tra letteratura e filosofia. Progettandone una fusione, già prima del *Dialogo sulla poesia*, Schlegel desidera una “filosofia” che “poetizza” e una “poesia” che “filosofeggia” (Schlegel 2008, p. 37). La teoria del romanzo pone in questi termini interrogativi che non troveranno facile soluzione né all'interno del movimento primo-romantico, né nel pensiero filosofico Novecentesco, e probabilmente nemmeno oggi.

3. Jean Paul Richter

Nel panorama teorico dell'età romantica, Jean Paul rappresenta una figura decisiva per interrogare i generi attraverso la pratica narrativa. Non sorprende che, nel *Dialogo sulla poesia*, Schlegel dedichi un'attenzione particolare alla sua opera: inizialmente accusata di essere “sentimentale” con tono quasi sprezzante, viene poco dopo rivalutata come esempio paradigmatico di ciò che definisce l'essenza del romanticismo. “Romantico”, scrive infatti Schlegel, “è ciò che dà forma fantastica a un contenuto sentimentale” (Schlegel, 1991, p. 56). Una formula densa, costruita attorno a tre parole-chiave: forma, fantastico, sentimentale.

Il riferimento implicito è ai *I dolori del giovane Werther* di Goethe, opera che aveva inaugurato più di una nuova sensibilità letteraria. Molti personaggi di Jean Paul, così come quelli di altri autori romantici come Ludwig Tieck, possono essere letti come riscritture di quella figura. Werther è un modello su cui lavorare dall'interno, da replicare, trasformare, e persino talvolta rifiutare, nel tentativo di non fare della malattia la cifra distintiva dell'uomo romantico (Furet, 1995; Loescher, 2014). Il suicidio di Werther è infatti probabilmente qualcosa di più complesso di una semplice e trasparente “equazione matematica” deducibile dal fatto che egli “ama la moglie del suo amico. Non può tradire l'amico, non può rinunciare al suo amore”, e dunque “si uccide” (Kundera, 2020, pp. 222-223).

Un esempio è *Titan* (1800-1803), romanzo in cui Jean Paul interroga le possibilità del nascente genere letterario, mettendone alla prova i limiti e, come spesso accade nella sua scrittura, richiedendo anche al lettore di affrontare la medesima “fatica materiale” (E. Craveri Croce 1951, pp. 14-63). Il protagonista, Albano, è un giovane equilibrato, sano, dotato di una profonda energia vitale, ed appare, almeno inizialmente, immune a quel languore esistenziale e culto per la sofferenza che avevano segnato l'eroe goethiano. Tali elementi emergono solo in forma episodica, e tuttavia ne segnano l'esperienza amorosa. Albano si innamora di Liane, figura femminile affascinante e devota, la cui unicità è però segnata da una fragilità quasi eterea, intimamente legata alla sua salute precaria. La sua carnagione è chiarissima ed anche il fratello di Liane, Roquairol, condivide con lei la malattia di un'intera epoca storica: il suo volto è “pallido”, “spogliato di tutte le rose giovanili”, traccia visibile di un'anima già sfiorita. È, come scrive Jean Paul, il volto di un “uomo pieno di vita vissuta” (Richter, 2000, p. 228). Liane e Roquairol rappresentano l'attrazione che la “malattia romantica” esercita su Albano, il quale, pur cercando di sottrarsi a questa fascinazione, ne rimane come intrappolato. In loro si condensano quelli

che Hermann Korff ha efficacemente definito i “vizi dell’età di Goethe” (Korff, 1940; Korff, 2023; Korff, 2024). Emblematica, in questo senso, è una riflessione di Roquairol:

[...] uno spirito freddo e audace che non si preoccupa di nulla, nemmeno della virtù, perché è lui a sceglierla per primo ed è il suo creatore, non la sua creatura. Una volta ho visto una tempesta sul mare, dove le acque si laceravano violentemente, frastagliandosi e schiumando, e si confondevano tra loro, mentre dall’alto il sole calmo guardava. Così diventa! Il cuore è la tempesta, il cielo l’Io (Richter, 2000, p. 486).

In queste righe si riflette l’immagine radicale di un io sovrano costretto a scoprirsi sospeso su di un vuoto. Il romanzo – proprio in quel tentativo di trovare una forma dei Moderni – diventa così anche il luogo di una spietata autocritica della funzione artistica. Come suggerisce questo passaggio, la creazione è sempre a rischio di arbitrarità: l’opera dell’io si rivela necessariamente precaria e instabile.³ Tutti i capolavori di Jean Paul sembrano attraversati da questo conflitto irrisolto: un corpo a corpo continuo dell’uomo romantico con il proprio stesso romanticismo. Albano – il personaggio più solare – è costretto ad affrontare la propria attrazione per la morte fino a sfiorare l’autolesionismo, il dolore fisico, la sofferenza volontariamente inflitta, come tentativo disperato di non cedere ai vizi del Werther goethiano. In lui si manifesta quella tensione, drammatica e inaggrabile, tesa ad arrivare a una lettura “omogenea” del mondo tramite la poesia, come direbbe Hans Blumenberg nella *Leggibilità del mondo* (Blumenberg, 1984, p. 260.), il suo libro più “affascinante” secondo il Calvino delle *Lezioni Americane* (Calvino, 2023, p. 111).

Le parole di Blumenberg riassumono lucidamente il prezioso lascito teorico che il primo romanticismo consegna al Novecento attraverso la sua concezione dei generi letterari. La possibilità, mai pienamente realizzata, di una leggibilità omogenea del mondo è ciò che i fratelli Schlegel, Jean Paul, ma anche Novalis e Tieck cercano di ottenere attraverso il romanzo, inteso come peculiare tentativo di trovare una forma del conflitto. I suoi dispositivi privilegiati, e Blumenberg non lo ignora, sono strumenti della fantasia. E tuttavia, essa può avere il carattere di fuga dal mondo, rifugio in un altrove immaginario, oppure farsi strumento di organizzazione della vita terrena. È questo il compito del romanzo. Scrive Tieck: “per salvarsi, l’uomo spaventato si rigetta a terra” (Tieck, 1999, p. 165). Approfondire la relazione tra marxismo e movimento romantico, richiede allora di rimettere in discussione la formula, spesso riduttiva, di un “anticapitalismo romantico” (Lukács, 1999, p. 17). La teoria del romanzo, infatti, non sembra orientarsi come fuga ingenua dall’esistente, quanto piuttosto come tentativo di dargli un ordine. Resta pur vero che, in Jean Paul, tale ricerca ostinata di un’omogeneità della forma non viene mai pienamente raggiunta. Su questo punto il movimento primo-romantico si arena e, come nel caso di Albano, la cura finisce troppo spesso per coincidere con l’invenzione di una nuova malattia.

4. Gyorgy Lukács

Nell’introduzione all’edizione del 1962 di *Teoria del romanzo*, György Lukács riconduce i fondamenti teorici del proprio studio a quello che definisce l’atteggiamento “politicamente e filosoficamente ambiguo dell’anticapitalismo romantico” (Lukács, 1999, p. 17).

³ Il bersaglio polemico è dunque, oltre al Werther di Goethe, la filosofia di Fichte, come già per Schlegel e Novalis (Loheide, 2000, pp. 138-175; Moretti, 2019, pp. 39-40). Jean Paul dialoga esplicitamente con Fichte in un testo pubblicato come appendice al Titan e tradotto in italiano (Richter, 2003). Sulla critica di Jean Paul all’egoismo fichtiano (Harich, 1968).

La formula esprime una chiara diffidenza verso il progetto di rinnovamento culturale maturato nel circolo di Max Weber e tende a far coincidere il primo Romanticismo con politiche di fuga dal presente (Honigsheim, 1926, pp. 270-287; Jaspers, 1961, pp. 1-10; Weber, Weber, 1995; Tessitore, 2016, pp. 177-246; Massimilla, 2016, pp. ix-xxii; Latini, 2008, pp. 95-105). Una tendenza che sembra ancora oggi non essersi conclusa: dalla comunità inoperosa di Jean-Luc Nancy, passando per Giorgio Agamben, fino alle analisi di Michael Löwy, il filo rosso di un certo romanticismo anticapitalista e per questo “nostalgico”, continua a riprodursi (Nancy, 1983; Löwy, 1988; Löwy - Sayre, 1992; Agamben, 2001). L’anticapitalismo romantico è allora divenuto una lente interpretativa potente, soprattutto in ambito marxista, dove è servito a tracciare un divario netto tra Lukács e la tradizione romantica, quasi a volerlo sottrarre dal rischio di un ingenuo rifiuto del capitalismo.

Eppure, la riflessione sui generi letterari di ascendenza romantica costituisce un filo conduttore costante dell’elaborazione teorica di Lukács. La *Teoria del romanzo*, pubblicata per la prima volta nel 1920, occupa un posto centrale in questo percorso. Spesso presentata come l’ultimo corpo a corpo del filosofo ungherese con il Romanticismo tedesco – prima della *Distruzione della ragione* del 1954 – essa non rappresenta né l’epilogo né l’inizio di quel confronto. Nel 1920 Lukács è già uno studioso affermato: ha pubblicato *L’anima e le forme* (1911) e il fondamentale *Dramma moderno* (1909), “il più importante contributo di Lukács alla teoria dei generi letterari” (Cases, 1985, p. 20). Qui si pone quell’interrogativo che avrà lunga vita nel suo pensiero (Szondi, 1965; p. 6 Cometa, 2012, p. 147): il dramma moderno può esistere come genere compiuto? Esso è capace di assolvere il compito proprio della *Form*, ovvero organizzare un contenuto che non sia meramente estetico, ma che riesca a rappresentare la totalità storica e sociale di un’epoca?

Già nei suoi primi scritti Lukács condivide con il Romanticismo la domanda sulla possibilità di dare ai Moderni una forma (Lukács, 1967, pp. 12-13). Tuttavia, pur accogliendo questa eredità, manifesta profonde perplessità sulla risposta che la tradizione romantica aveva offerto. È in questo solco che si colloca la *Teoria del romanzo*, non come semplice compendio della lezione romantico-hegeliana, ma come teorizzazione della fine del romanzo come genere letterario. Emblematiche sono le ultime pagine dedicate a Dostoevskij, presentato non come romanziere, ma come possibile “Omero” o “Dante” di un mondo nuovo, in cui l’epica potrebbe rinascere.

Dostoevskij non ha scritto alcun romanzo, e l’aspirazione creativa che nelle sue opere si fa visibile, non ha a che fare nulla, né in senso affermativo né in senso negativo, col romanticismo europeo del XIX secolo e con le molteplici, del pari romantiche, reazioni a esso. Che egli sia già l’Omero ovvero il Dante di questo mondo, oppure colui il quale semplicemente fornisce i canti che poeti più tardi, prendendo anche da altri predecessori, comporranno a grande unità; che egli sia solo un inizio oppure già un compimento: ecco una cosa che soltanto l’analisi delle sue opere potrà rivelare (Lukács, 1994, p. 186).

Per quanto paradossale possa sembrare, Dostoevskij, secondo Lukács, non ha scritto romanzi. In lui vede piuttosto l’annuncio di una possibile rinascita dell’epica, che può apparire come un richiamo nostalgico a forme letterarie preromantiche. La sua proposta, tuttavia, non si esaurisce in questa suggestione.

Un contributo particolarmente significativo alla questione della “forma dei Moderni” emerge nell’*Anima e le forme*. Il libro, concepito in forma epistolare, si apre con una riflessione sul saggio come genere letterario. È un tema cruciale, poiché il saggio, per Lukács, nasce proprio da quell’intreccio di letteratura e filosofia che il primo Romanticismo aveva auspicato. Rivolgendosi all’amico Leo Popper, lo descrive così: “- chiamalo per ora come vuoi – come opera d’arte, come genere artistico” (Lukács, 1963, p. 18). Era Franco Fortini

che invitava a recuperare questo Lukács, questo “discorso intermedio” e questa “forma” che è la saggistica, intesa come metafora o prefigurazione della “fondamentale categoria della mediazione” (Fortini, 1963, p. 9). L’errore di Lukács, osserva ancora Fortini, è stato “censurare” parte della sua opera, potremmo forse aggiungere: quella in cui il legame con la tradizione romantica e la riflessione sui generi letterari restava esplicito.

Studiare questa vicenda teorica non significa riproporre ingenuamente una tradizione datata, né ricostruire una scolastica di stampo romantico nel nome di Schlegel o di Jean Paul. Si tratta piuttosto di individuare uno spazio privilegiato per una riflessione metodologica capace di interrogarsi – e di interrogarci – su cosa significhi pensare i generi letterari come istituzioni (Esposito, 2020; Wellek, Warren, 2024, p. 309), strumenti privilegiati per l’incontro tra letteratura, filosofia e politica: una morfologia politica, forse, non tanto intesa come studio delle forme politiche, quanto piuttosto come proposta per una politica delle forme.

Bibliografia

- Agamben G. (2001), *La comunità che viene*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Amoroso L. (2014), *Schiller e la parabola dell’estetica*, Pisa, ETS.
- Bagni P. (1980), *Introduzione*, in Brunetière F. (a cura di), *L’evoluzione dei generi nella storia della letteratura*, tr. it. di P. Bagni, Parma, Pratiche.
- Bagni P. (1997), *Genere*, Firenze, La Nuova Italia.
- Blumenberg H. (1984), *La leggibilità del mondo*, tr. it. di B. Argenton, Bologna, il Mulino.
- Brunetière F. (1980), *L’evoluzione dei generi nella storia della letteratura*, tr. it. di P. Bagni, Parma, Pratiche.
- Calvino I. (2023), *Lezioni Americane*, Milano, Mondadori.
- Cases C. (1985), *Su Lukács. Vicende di un’interpretazione*, Torino, Einaudi.
- Cometa M. (2012), *Postfazione*, in Lukács, *Dostoevski*, tr. it. a cura di M. Cometa, Milano, SE.
- Craveri Croce E. (1951), *Poeti e scrittori tedeschi dell’ultimo Settecento*, Bari, Laterza.
- Esposito R. (2020), *Pensiero istituyente*, Torino, Einaudi.
- Fortini F., *Introduzione*, in G. Lukács, *L’anima e le forme*, tr. it. di S. Bologna, Milano, SugarCo.
- Furet F. (1995) (a cura di), *L’uomo romantico*, Roma-Bari, Laterza.
- Harich W. (1968), *Jean Pauls Kritik des philosophischen Egoismus. Belegt durch Texte und Briefstellen Jean Pauls im Anhang*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Herder J. G. (1883), *Sämtliche Werke. Bd. 18*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
- Honigsheim P. (1926), *Der Max Webers-Kreis in Heidelberg*, in «Kölner Vierteljahrschrift für Soziologie» 5, pp. 270-287.
- Jaspers K. (1961), *Heidelberg Erinnerungen*, in «Heidelberger Jahrbücher» 5, pp. 1-10.
- Jolles A. (1980), *Forme semplici. Leggenda sacra e profana - Mito - Enigma - Sentenza - Caso - Memorabile - Fiaba - Scherzo*, Milano, Mursia.
- Kommerell M. (1977), *Jean Paul*, Frankfurt a.M., Klostermann.
- Korff H. A. (1940), *Geist der Goethezeit III. Frühromantik*, Leipzig, Hirzel.
- Korff H. A. (2023), *Lo spirito dell’età di Goethe I*, tr. it. a cura di G. Moretti, Venezia, Marsilio.
- Korff H. A. (2024), *Lo spirito dell’età di Goethe II*, tr. it. a cura di G. Moretti, Venezia, Marsilio.

- Kundera M. (2020), *Note ispirate dai Sonnambuli*, in Broch H., *I sonnambuli. I. 1888. Pasenow o il romanticismo*, Milano, Adelphi.
- Latini M. (2008), *Anima e Stato. Heidelberg 1910*, in Cipolletta P. (a cura di), *Europa e Messia, Babel*, Milano, Mimesis.
- Loescher J. (2014), *Schreiben: Literarische und wissenschaftliche Innovation bei Lichtenberg, Jean Paul*, Berlin, De Gruyter.
- Loheide B. (2000), *Fichte und Novalis, Transzendentalphilosophisches Denken im romanisierende Diskurs*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- Löwy M., Sayre R. (1992), *Révolte et mélancolie: Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris Payot.
- Löwy M. (1988), *Rédemption et utopie: Le judaïsme libertaire en Europe centrale, une étude d'affinité élective*, Paris, PUF.
- Lukács G. (1963), *L'anima e le forme*, tr. it. di S. Bologna, Milano, SugarCo.
- Lukács G. (1967), *Il dramma moderno*, tr. it. di L. Coeta, Milano, SugarCo.
- Lukács G. (1994), *Teoria del romanzo*, trad. it. di F. Saba Sardi, Parma, Pratiche.
- Lukács G. (1999), *Premessa del 1962*, in Id., *Teoria del romanzo*, tr. it. a cura di G. Raciti, Milano, SE.
- Masini F. (1983), *Alle radici del desiderio*, in Schlegel F., *Lucinde*, tr. it. di M.E. D'Agostini, Pordenone, Studio Tesi.
- Massimilla E. (2016), *Introduzione*, in Tessitore F., *Trittico anti-hegeliano da Dilthey a Weber. Contributo alla teoria dello storicismo*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- Mazzoni G. (2011), *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino.
- Melandri E. (2014), *I generi letterari e la loro origine*, con una prefazione di G. Agamben, Macerata, Quodlibet.
- Moretti G. (2013), *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, Brescia, Morcelliana.
- Moretti G. (2019), *Introduzione*, in Novalis, *Scritti filosofici*, a cura di Desideri F., Moretti G., Brescia, Morcelliana.
- Nancy J. -L. (1983), *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois.
- Richter J. P. (2000), *Titan*, in Id., *Sämtliche Werke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Richter J. P. (2003), *Clavis fichtiana seu leibgeberiana*, tr. it. a cura di E. de Conciliis - H. Retzlaff, Napoli, Cronopio.
- Rostagni A., Gabetti G. (1932), *Genere letterario*, in *Enciclopedia italiana*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/genere-letterario_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/genere-letterario_(Enciclopedia-Italiana)/), ultimo accesso: 2 aprile 2025.
- Schaeffer J. M. (1922), *Che cos'è un genere letterario*, tr. it. di I. Zaffagnini, Parma, Pratiche.
- Schiller F. (1990), *Poesie filosofiche*, tr. it. di G. Moretti, Milano, SE.
- Schlegel F. (1991), *Dialogo sulla poesia*, a cura di Lavagetto A., Torino, Einaudi.
- Schlegel F. (2008), *Sullo studio della poesia greca. I greci e i romani. Saggi storici e critici sull'antichità classica*, a cura di Lacchin G., Milano-Udine, Mimesis.
- Schlegel F. (1985), *Lucinde*, tr. it. di D'Agostini M. E., Pordenone, Studio Tesi.
- Segre C. (1979), *Generi*, in *Enciclopedia*, vol. 6, Torino, Einaudi, pp. 564-585.
- Städtke K. (2010), *Form*, in Barck K., Fontius M., Schlenstedt D. (eds.), *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart-Weimar, Metzler, pp. 462-494.
- Strohschneider-Kohrs I. (2012), *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Berlin, De Gruyter.

- Szondi P. (1965), *Teoria del dramma moderno (1880-950)*, tr. it. di Cesare Cases G. L., Torino, Einaudi.
- Tessitore F. (2016), *Trittico anti-hegeliano da Dilthey a Weber. Contributo alla teoria dello storicismo*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- Tieck L. (1999), *William Lovell*, Stuttgart, Reclam.
- Weber M.; Weber M. (1995), *Una biografia*, il Mulino, Bologna.
- Wellek R., Warren A. (2024), *Teoria della letteratura*, Milano, FrancoAngeli.