



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Padua Research Archive - Institutional Repository

György Lukács inattuale? Una teoria politica del romanzo

Original Citation:

Availability:

This version is available at: 11577/3170509 since: 2015-12-27T17:02:01Z

Publisher:

Published version:

DOI:

Terms of use:

Open Access

This article is made available under terms and conditions applicable to Open Access Guidelines, as described at <http://www.unipd.it/download/file/fid/55401> (Italian only)

(Article begins on next page)

György Lukács inattuale?

Una teoria politica del romanzo

Emanuele Zinato

I rapporti sociali sono sfuggiti al controllo degli uomini stessi assumendo la forma di cose.

G. Lukács, *Prolegomeni all'ontologia dell'essere sociale*

I. Il termine *inattuale*, presente nel titolo del mio intervento in forma interrogativa, vorrebbe risultare doppiamente sibillino. Al suo significato più comune, di segno negativo, che sta per “invecchiato”, come si sa, si affianca un senso orgogliosamente apologetico e irriverente, quello delle *Considerazioni inattuali* di Nietzsche o dell'*inattualità* come valore paradossale del saggismo frammentario di Karl Kraus.

In questo mio intervento, per azzardare delle risposte, cercherò innanzitutto di mettere a fuoco alcuni punti di forza di Lukács, limitatamente alla teoria del romanzo, degni di considerazione nel campo teorico attuale.

Come ha osservato Vittorio Strada (Strada, 1986: 21), i due maggiori teorici novecenteschi del romanzo, Lukács e Bachtin, si potrebbero leggere come una delle coppie oppostive su cui si fondano le *Vite parallele* di Plutarco. Lukács, infatti, è noto come il fautore di un'estetica normativa del marxismo ufficiale; Bachtin è stato viceversa una vittima, deportato e costretto al silenzio dallo stalinismo.

Va detto che, a ben guardare, il pensiero lukacsiano nel suo insieme è meno omologabile all'ortodossia marxista di quanto non voglia la vulgata semplificatrice. Una prima relevantissima fase pre-marxista delle sue concezioni estetiche, in cui dominano le idee-chiave della *totalità perduta*, della *vita* e della *forma*, della *scissione* e dello *scacco*, è influenzata da Kierkegaard, Simmel e Weber oltre che dal giovane Hegel. A venticinque anni, Lukács inoltre frequenta Ernst Bloch, pensatore irregolare e poi teorico dell'utopia, come lui interessato alla contraddittoria tragicità del mondo borghese. Il suo stesso approdo al comunismo, nel 1918, è di tipo messianico: influenzato dal pensiero di Rosa Luxemburg, presuppone tanto la fiducia nell'ondata rivoluzionaria europea quanto la problematizzazione tragica della vita quotidiana nel capitalismo. Con *Storia e coscienza di classe*, condannato nel 1924 dall'Internazionale comunista, egli influì sul marxismo critico ed eterodosso della Scuola di Francoforte, su Adorno e su Marcuse. La stessa partecipazione diretta di Lukács alle tragedie politiche del "socialismo reale", inoltre, non è riassumibile nel segno dell'obbedienza: nel 1919 è commissario del popolo all'istruzione nella repubblica ungherese di Béla Kun, dopo la sconfitta della quale deve fuggire a Vienna; dopo la guerra, a Budapest, svolge una funzione di primo piano durante la rivoluzione ungherese del 1956 e, nominato ministro dell'istruzione nel governo Nagy, dopo la repressione sovietica verrà per un breve tempo deportato in Romania.

Le idee di Lukács sul romanzo vanno dunque collocate nell'ambito di una più complessa riflessione estetica e politica che prende le mosse dalla condizione tragica dell'uomo nella modernità: il romanzo è considerato come il genere letterario che rappresenta in modo esemplare la scissione intrinseca del moderno. Pur costantemente riferibile a questa questione unitaria, la teoria del romanzo di Lukács si sviluppa dunque in due momenti molto diversi del Novecento: a inizio secolo, con *Teoria del romanzo*, e negli anni Trenta e Quaranta, con i saggi sul realismo.

II. *Teoria del romanzo* (1916) è scritto da Lukács tra il 1914 e il 1915, nel momento in cui scoppiava in Europa la Grande Guerra e proprio

negli anni in cui i grandi scrittori modernisti (Proust, Kafka, Joyce, Woolf, Musil) concepivano le loro opere. La forma del libro non è quella di un trattato sistematico ma quella di un saggio dotato di uno stile divagante, aforistico e, come risulta dall'*incipit*, profetico e oscuro:

Felice il tempo nel quale la volta stellata è la mappa dei sentieri praticabili e da percorrere, che il fulgore delle stelle rischiarava. Ogni cosa gli è nuova e tuttavia familiare, ignota come l'avventura e insieme certezza inalienabile. Il mondo è sconfinato e in pari tempo come la propria casa, perché il fuoco che arde nell'anima partecipa all'essenza delle stelle; come la luce del fuoco, così il mondo è nettamente separato dall'io, e però mai si fanno per sempre estranei l'uno all'altro. (Lukács 1999: 8)

Queste allusioni a un tempo mitico e ai concetti-chiave della separazione e della comunione tra io e mondo risolti in metafore spaziali e visive (la *mappa*, i *sentieri*, la *luce*), rinviano ai saggi che compongono *L'anima e le forme* (il primo libro di Lukács, pubblicato qualche anno prima, nel 1911), dove egli anticipa alcuni temi di quell'indirizzo filosofico che sarà successivamente designato come esistenzialismo. In tal modo, il giovane Lukács intravede nella forma tragica l'unica forma autentica di vita: ed è consapevole «che ogni forma è uno scacco di fronte alla vita e alla storia» (Asor Rosa 1968: 66).

In *Teoria del romanzo* l'opposizione fra io e mondo, è storicizzata come prodotto della modernità. In questo libro infatti egli, come Hegel, considera la gremità e la condizione moderna come due tappe opposte della vita dello spirito. Il giovane Lukács vede il mondo greco come luogo ancora intero, in cui domina la totalità armonica, e che trova la sua corrispondente forma nell'Epos. Viceversa, la condizione moderna, caratterizzata da una dolorosa scissione fra io e mondo, trova nel romanzo la sua rappresentazione simbolica.

A differenza di Hegel, tuttavia, Lukács insiste su un elemento che si può definire soggettivo-esistenziale di ricerca del senso, pur entro l'inattualità dell'aspirazione all'unità. *Teoria del romanzo* infatti

valorizza quei personaggi romanzeschi che, essendo inevitabilmente estranei al mondo moderno, tendono pur sempre all'unità e al senso, alla persistenza nostalgica alla totalità, come dei veri e propri «cercatori»:

il sentimento-base del romanzo, quello che ne determina la forma, si obiettivizza quale psicologia degli eroi da romanzo: i quali sono dei cercatori. (*ibid.*: 95)

Il libro, a riprova dell'esistenza di un terreno comune tra il giovane Lukács e l'antitetica figura di Bachtin, si chiude in senso messianico e utopico, con un'esaltazione di Dostoevskij, alla tormentata tragicità del quale si affida il compito di dar forma allo scacco e al non senso delle vite inautentiche:

In Tolstoj si rendeva evidente il presentimento dell'irruzione in una nuova epoca del mondo: ma questi presagi sono rimasti polemici, sono rimasti al livello della nostalgia, sono rimasti astratti. Solo nelle opere di Dostoevskij questo nuovo mondo viene indicato. (Lukács 1999: 215)

III. Nel periodo che va dagli anni Trenta agli anni Cinquanta, Lukács sembra riflettere sulla forma romanzo da una prospettiva molto diversa. Mutano infatti nei suoi scritti i concetti-chiave (non dominano più *forma* e *vita* ma *realismo*, *rispecchiamento*, *prospettiva* e *tipico*). Ma muta anche lo stile di pensiero (non più asistemico e aforistico bensì argomentativo, dimostrativo e talvolta prescrittivo). Nei saggi degli anni Trenta e Quaranta, scritti a Mosca, Lukács si batte in favore di un modello mimetico «autentico», contrapponendo, sulla base della posizione del narratore, i romanzi di Scott, di Balzac e di Tolstoj a quelli di Flaubert e di Zola. Secondo Lukács, la totalità che il romanzo è chiamato a rappresentare non riguarda solo il presente e il passato ma anche la «prospettiva», cioè la rivelazione del futuro: solo uno scrittore

che raggiunge un tale risultato può esser definito compiutamente *realista*.

È questa la teoria lukacsiana del romanzo più nota, liquidata come “inattuale”, nel senso di inaccettabile e desueta, nella teoria letteraria occidentale da almeno trent’anni. In Italia ciò avvenne prima della Nietzsche-Renaissance anni settanta e ottanta e già partire dall’aggressivo aggiornamento culturale della neoavanguardia che, a differenza del gruppo di *Officina*, liquidò Lukács includendolo nel campo di ciò che si voleva superare.

Nel periodo dello stalinismo, per Lukács il *realismo* è una proposta di poetica normativa e un criterio di valore per valutare gli scrittori del passato. Tuttavia, e proprio nel cuore del sistema prescrittivo del Lukács maturo, si trovano celate, in forme paradossali, alcune sue acquisizioni teoriche sul romanzo oggi più “attuali”. Nella ricerca del criterio per definire il realismo, Lukács contrappone, come si sa, *narrazione a descrizione* e coglie nel segno con straordinario acume un trapasso epocale delle forme romanzesche occidentali.

In *Narrare o descrivere*, il famoso saggio del 1936, Lukács individua esemplarmente questa frattura nel codice del romanzo europeo. Nei grandi realisti, da Balzac a Tolstoj, a suo parere prevale la *narrazione*, cioè il collegamento organico dei fatti nel racconto del destino dei personaggi. Nel realismo naturalista di Flaubert e Zola, invece, prevale la *descrizione*, cioè la registrazione di fatti e cose, esibiti nel loro semplice accadere. Questo mutamento di poetica e di stile corrisponde a un mutamento politico: il fallimento della rivoluzione del 1848. Lukács, nel momento in cui fa di questo scarto un criterio di valore, vede al contempo con lucidità le caratteristiche di entrambe le tipologie narrative: in particolare, comparando una festa agricola in *Old Mortality* di Scott e la descrizione dei comizi agricoli in *Madame Bovary*, rileva per la prima volta come da Flaubert in poi il dominio della digressione descrittiva corrisponda alla vittoria del caso sui destini dei personaggi.

La descrizione dell'esposizione agricola e della premiazione degli agricoltori in *Madame Bovary* è uno dei più celebrati capolavori dell'arte descrittiva del moderno realismo. Flaubert descrive qui, effettivamente, solo lo "scenario". Poiché tutta l'esposizione è soltanto un'occasione per inquadrare la scena decisiva dell'amore tra Rodolphe ed Emma Bovary. Lo scenario è *casuale*, un vero scenario nel senso letterale della parola. Questa casualità viene nettamente e ironicamente sottolineata dallo stesso Flaubert. Accostando e contrapponendo discorsi ufficiali e frammenti del colloquio amoroso, egli istituisce un ironico parallelo tra la banalità pubblica e privata della vita piccolo-borghese. Questo ironico contrasto è svolto con estrema conseguenza e con grande arte. Resta tuttavia insoluto il contrasto per cui questo scenario casuale, questo *casuale* pretesto per una scena d'amore, è al tempo stesso, nel mondo di *Madame Bovary*, un avvenimento importante, la cui minuta descrizione è assolutamente indispensabile ai fini che Flaubert si prefigge, e cioè alla completezza nella rappresentazione dell'ambiente. Perciò l'ironia del contrasto non esaurisce il significato della descrizione. Lo scenario ha un significato autonomo in quanto costituisce un elemento destinato a completare l'ambiente. Ma qui i personaggi (...) diventano macchie di colore di un quadro, e il quadro va al di là della staticità del bozzetto solo in quanto viene innalzato a ironico simbolo dell'essenza del filisteismo. (Lukács 1977: 274-5)

Come si può notare, il termine-chiave in questo passo, fortemente consequenziale nell'argomentazione, è *casuale*: i brani dei discorsi dei comizi agricoli che Flaubert inserisce a spezzare il dialogo d'amore fra i due personaggi, creano la sospensione del senso e il depauperamento dell'esperienza sentimentale privata, annegata, per contrasto, nel flusso dei discorsi pubblici. Lukács coglie tutta la grandezza e la modernità di questo frammentario montaggio di voci rispetto alla compattezza del romanzo tradizionale ma, al contempo, condanna l'autonomia formale («la stilizzazione») grazie alla quale l'autore realizza questo nuovo effetto di realtà in modo del tutto impersonale.

Nei successivi *Saggi sul realismo* (1950) il giudizio limitativo sarà esteso ai romanzi di Proust, Kafka e Joyce e all'intera svolta narrativa del Novecento. Il nesso fra questa stroncatura lukacsiana del modernismo e l'estetica normativa dei partiti comunisti europei, ha finito col mettere in ombra quanto in essa, paradossalmente, vi era di illuminante: leggendo Flaubert e Zola, Lukács – come ha scritto Guido Mazzoni - è il primo ad accorgersi che «nelle loro opere maggiori, le impalcature del paradigma ottocentesco convivono con strutture che preludono al modernismo» (Mazzoni 2011: 291-92).

IV. Dunque: finora abbiamo schematicamente delineato un giovane Lukács aforistico, frammentario, kierkegaardiano, il cui punto di forza può essere individuato nella sintonia radicale con i problemi posti dal Modernismo più nichilista, e in cui il romanzo moderno rappresenta tutta la contraddittoria tragicità del mondo borghese, e un Lukács maturo, totalizzante, normativo, consequenziale nell'argomentazione, che accetta il quadro politico del marxismo sovietico ma che, paradossalmente, ci disegna in anteprima, con la geniale lettura di un dettaglio testuale, la linea post-quarantottesca del romanzo moderno. I due Lukács si incontrano e si fondono mirabilmente in una pagina del saggio sul *Significato attuale del realismo critico*, pubblicato per la prima volta in italiano nel 1957. Qui si trova un fulmineo, aforistico, non consequenziale giudizio su un altro celebre passo flaubertiano. Si tratta dello spazio bianco dell'*Éducation sentimentale*, collocato tra il quinto e il sesto capitolo della terza e ultima parte del romanzo. Il primo a segnalare l'importanza di quel passo è stato Marcel Proust nel saggio sullo stile di Flaubert apparso sulla *Nouvelle Revue Française* nel 1920. Scrive Lukács:

Flaubert ha profeticamente presentito e rappresentato questo processo (...) nella composizione della *Educazione sentimentale*. Il romanzo vero e proprio, realistico, finisce nella notte delle barricate, in cui Frédéric vede cadere Dussardier al grido di "Viva la Repubblica!" e riconosce nell'agente di polizia il suo ex compagno di lotta "radicale", Sénécal. Il romanzo realistico è

finito. Comincia, per Frédéric Moreau, “la recherche du temps perdu”». (Lukács 1957: 78)

Mai con tanta precisione era stato segnalato un nesso fra una rappresentazione di una repressione politica e un mutamento narratologico nella gestione del tempo della storia. Dopo Lukács, molti altri interpreti si sono poi soffermati sul quel passo: ad esempio Fortini in *Verifica de poteri* e Carlo Ginzburg in *Rapporti di forza*. Scrive Fortini

È impossibile non rilevare che per Proust “la cosa più bella dell’*Éducation sentimentale*, non è una frase ma uno spazio bianco”, quello che intercorre fra il momento in cui Frédéric Moreau riconosce Sénécal nell’agente che abbassa la sciabola su Dussardiers, e il capoverso, e capitolo seguente: “Egli viaggiò. Conobbe la melanconia dei piroscafi...” (...) Ebbene, Lukács ha scritto a p. 78 del suo *Realismo critico*: (...) “nella notte delle barricate... il romanzo realistico è finito. Comincia, per Frédéric Moreau, “la recherche du temps perdu”. (...) Ma dunque Proust e Lukács dicono la stessa cosa! Solo che a Proust non è ancora evidente che il Tempo di cui ne capoverso flaubertiano sente passare il vento non è tempo qualsiasi, ma è il proprio tempo sociale, l’immane categoria che egli dovrà esplorare e che comincia a rodere i cuori d’Europa all’indomani delle barricate del 1848, di una paura mai più vinta, di una malsicurezza mai più abbandonata. (Fortini 1965: 283-4)

Parlando del ‘bianco’ di Flaubert, Proust parlava di sé: ma quella specifica temporalità e memoria involontaria ha il suo fondamento in un *inconscio politico*. Solo presupponendo un rimosso sociale e non solo individuale, solo “fingendo” una qualche totalità che comprenda in sé, fra compromesso e conflitto, il materiale e l’immaginario, si può ipotizzare questo nesso fra rappresentazione della violenza politica e gestione del tempo nel romanzo moderno. Malgrado la sua antipatia ideologica per Proust e per i narratori modernisti, Lukács maturo percepisce insomma che questo primo acconto del montaggio o

dell'onirismo delle future avanguardie, ha a che fare nel profondo con la storia politica dell'occidente oltre che con una innovazione tecnica dell'intreccio.

V. Nel 1957 Lukács si ritira dalla vita pubblica e si dedica solo ai libri (fino all'ultimo monumentale progetto, *L'ontologia dell'essere sociale*). Quando muore, nel 1971, è ancora in piena attività intellettuale: attorno a lui un gruppo di allievi (tra cui Agnes Heller) ha costituito una scuola che, prima di disperdersi in vari paesi, sarà accusata di estremismo teorico e, dunque, messa al bando. Lukács ha mirato fino all'ultimo a fare del marxismo un *corpus* filosofico compatto, capace di erigersi a sistema: ciò oggi sembra massimamente fuori tempo, ma proprio questa accanita, inattuale, impossibile ricerca di una teoria che riuscisse a tenere assieme tutto, cioè proprio l'insistenza di Lukács sull'idea di «totalità», ben chiara fin da *Teoria del romanzo* e sulla quale fino all'ultimo egli lavorò, è ciò che gli permette le intuizioni interpretative di cui oggi sentiamo ancora di aver bisogno, e che, con tutt'altra partitura teorica, si ritrovano a quell'altezza del Novecento presenti solo in Auerbach.

Il genere romanzo come sappiamo è divenuto da decenni un vero e proprio labirinto teorico, oggetto di studi che delineano prospettive mutevoli e del tutto nuove rispetto a quelle, in voga fino agli anni Settanta, modellate sulla centralità di Lukács e poi di Bachtin. In Italia, ciò risulta palese a esempio con la realizzazione de *Il romanzo*, il progetto in cinque volumi curato da Franco Moretti, opera che nel suo insieme ben esemplifica le idee critiche e teoriche sul romanzo dominanti a fine millennio e soprattutto l'idea che il romanzo, a partire dal *novel*, sia un genere «di governo» e non «di opposizione» alla realtà (Calabrese 2003: 121)¹. Secondo una tale opzione teorica, il

¹ L'idea che il *novel* inglese del Settecento sia concepibile in termini di agevolazione del processo di alfabetizzazione, abitudine all'autocoscienza protestante, trapasso al mondo borghese della famiglia coniugale e del lavoro salariato, è già in Watt 1976. Per Peter Brooks, il romanzo, con le sue proiezioni immaginarie e soprattutto con la

romanzo risponde al bisogno antropologico di *addestramento finzionale alla molteplicità*.

Questa complessiva interpretazione post-lukacsiana (e post-bachtiniana) del problema del romanzo è desumibile anche da Peter Brooks, che in *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* (1984) ha allargato a dismisura l'ambito dell'esperienza narrativa, interpretandola come "una delle grandi categorie o sistemi di comprensione a cui ricorriamo nei nostri negoziati con il reale, e in particolare con i problemi della temporalità" (Brooks 1995: VII), ad esempio, nel campo dell'anamnesi medica o in quello del discorso giuridico oltre che in quello letterario.

Il bisogno culturale e l'esigenza di senso non solo funzionale-descrittivo e adattivo ma anche latamente agonistico con cui leggiamo le narrazioni, con cui interroghiamo la loro strabica relazione con la realtà, paiono essersi tuttavia riaffacciati dagli anni Zero in poi. Le interpretazioni della persistenza della modalità mimetica, fondata su dispositivi messi a punto fra otto e novecento, a esempio in Yehoshua, Houellebecq, Littell e Philip Roth, sembrano puntare di nuovo sulle analisi della forma e sull'intreccio conflittuale tra strategie di rappresentazione "convenzionaliste", ancorate a un modello forte di tradizione letteraria, e di strategie "veridiche" (Godard 2006; Tirinanzi De Medici 2012; Donnarumma 2014).

Del resto, già un teorico del postmoderno come Fredric Jameson in *Marxismo e forma*, nel suo tentativo di riconfigurare e riposizionare la nozione di dialettica (attraverso Sartre, Marcuse e Adorno), aveva ripreso in mano Lukács. Il metodo dialettico della contraddizione e del rovesciamento antitetico abita lo stile stesso di Jameson e la sua teoria critica e interpretativa: ogni opposizione binaria viene destrutturata mostrando la convivenza dei contrari. Proprio per questo, in *Marxismo e forma*, Jameson scriveva parole illuminanti a proposito della

trama, custodisce i realia dentro categorie che restituiscono alla vita un possibile significato (Brooks 1995).

dicotomia tra il primo Lukács esistenzialista e aforistico e il secondo Lukács normativo e totalizzante:

Ma se le prime opere non fossero del tutto comprensibili se non alla luce delle successive? E se, lungi dall'essere una serie di autocritiche e ritrattazioni, le posizioni che si andavano susseguendo in Lukács fossero una esplorazione ed un ampliamento progressivo di un unico complesso di problemi? Nelle pagine che seguono dimostreremo che l'opera di Lukács può venire osservata come una continua meditazione, che è durata tutta la vita, sulla narrazione, sulle sue strutture di base, sulla relazione con la realtà che essa esprime, e sul valore epistemologico che essa acquista se confrontata ad altre forme, più astratte e filosofiche, del comprendere. (Jameson 1983: 112)

Relazione del testo con il mondo, quoziente epistemologico dell'opera in rapporto ad altre forme del comprendere: questo, in fondo, noi oggi sentiamo di chiedere al romanzo.

Bibliografia

- Asor Rosa, Alberto, "Il giovane Lukács teorico dell'arte borghese", *Contropiano*, 1, (1968).
- Brooks, Peter, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995.
- Calabrese, Stefano, "Il romanzo", *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, Ed. Ugo M. Olivieri, Torino, Bollati Boringhieri, 2003: 121-134.
- Donnarumma, Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino 2014.
- Fortini, Franco, "Note su Proust" (1958), *Verifica dei poteri*, Milano, Il Saggiatore, 1965.
- Godard, Henri, *Le roman modes d'emplois*, Paris, Gallimard, 2006.
- Lukács, György, *Sul significato attuale del realismo critico*, Torino, Einaudi, 1957.
- Id., "Narrare o descrivere?", *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. it. di C. Cases, Torino, Einaudi, 1977.
- Lukács, György, *Teoria del romanzo*, Ed. G. Raciti, Milano, SE, 1999.
- Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Strada, Vittorio, "Introduzione", *Tolstoj/ Michail Bachtin*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Jameson, Frederic, *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura nel XX secolo*, Napoli, Liguori, 1983.
- Tirinzani De Medici, Carlo, *Il vero e il convenzionale*, Torino, Utet, 2012.
- Watt, Ian, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano, Bompiani, 1976.

L'autore

Emanuele Zinato

Emanuele Zinato è Professore associato di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Padova. Ha conseguito nel 2000

il titolo di Dottore di Ricerca in Italianistica presso l'Università di Venezia. Fa parte della redazione della rivista *Allegoria* e collabora a numerose riviste, tra cui *Studi novecenteschi*, *Il Verri*, *Nuova corrente*, *Filologia e critica*, *Moderna*, *L'Immaginazione*, *Chroniques Italiennes*, *Europe*. Fa parte del Direttivo della Scuola di dottorato in Scienze Linguistiche e Letterarie dell'Università di Padova. Lavora su tre direzioni di ricerca: 1) Il rapporto tra letteratura e modernizzazione negli scrittori italiani del secondo Novecento (in particolare, Calvino, Fortini, Primo Levi, Sciascia, Volponi, Parise); 2) Le retoriche dei testi scientifici seicenteschi, europei e italiani; 3) Gli stili, le idee, le strategie discorsive della critica letteraria negli ultimi tre decenni del Novecento. Ha studiato le carte di Paolo Volponi pubblicando per Einaudi l'opera complete di questo scrittore, corredandole di apparati critici e filologici. Ha inoltre avviato una ricerca su testi inediti e rari della scuola galileiana, confluita nei volumi *Il vero in maschera* (Liguori, 2003) e *La scienza dissimulata nel Seicento* (Liguori, 2005). Ha pubblicato i volumi *Le idee e le forme. La critica letteraria italiana dal'900 a oggi* (Carocci, 2010), *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle rappresentazioni letterarie* (Padova Univ. Press, 2012) e *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana* (Quodlibet 2015).

E-mail: emanuele.zinato@unipd.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

Come citare questo articolo

Zinato, Emanuele, "György Lukács inattuale? Una teoria politica del romanzo", *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S.

Emanuele Zinato, *György Lukács inattuale? Una teoria politica del romanzo*

Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between*, V.10 (2015), <http://www.Betweenjournal.it/>