

PROPOSTE

Attila József

---

# La coscienza del poeta



Lucarini









# **La coscienza del poeta**

**di Attila József**

a cura di Beatrix Töttösy

**Lucarini**

Grafica Diego Monero

Titoli originali

Irodalom és szocializmus

Esztétikai töredékek

A dolog

Egyéniség és valóság

Az egységfront körül

A szocializmus bölcselete

[E sorok írója költő...]

A középosztály és a vajúdó világ

Hegel - Marx - Freud

Feljegyzés a Társadalmi Lexikon számára

József Attila vallomása önmagáról

Vallomás

Verstan és versírás

Curriculum vitae

[Pszichoanalitikai kezelésbe...]

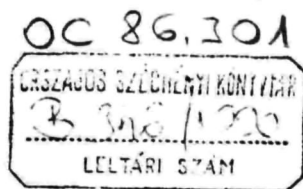
A mai költő feladatai

Pszichoanalízis. Komédia.

Szabad-ötletek jegyzéke két ülésben

Testi scelti e annotati da Beatrix Töttössy

Traduzione di: Beatrix Töttössy e Alberto Scarponi



ISBN 88-7033-281-0

© 1988 by Lucarini Editore s.r.l.

00135 Roma - via Trionfale 8406

## Indice

### IX Introduzione

#### XXVII Avvertenza ai testi

#### XXXI Cronologia della vita di Attila József

##### *Verso una teoria della poesia*

#### 5 Letteratura e socialismo. Nozioni elementari di filosofia dell'arte

#### 34 Metafisica dell'arte

##### *Nel sociale l'individuo*

#### 71 Individuo e realtà

#### 80 Il fronte unico

#### 89 La filosofia del socialismo

#### 96 L'autore è un poeta

#### 98 La classe media

#### 105 Hegel Marx Freud

##### *L'altro inespressivo*

#### 117 A Márta Vágó: l'amore

#### 121 A Márta Vágó: la rottura

#### 127 A Judit Szántó: la mancanza

#### 129 A Edit Gyömrői: la resistenza all'analisi

#### 131 A Edit Gyömrői: il desiderio di analisi

#### 132 A Edit Gyömrői: il transfert

#### 138 A Edit Gyömrői: il dolore

#### 140 A Flóra Kozmutza: il bisogno d'amore

*Confessioni di un poeta*

- 145 Appunto per il *Lessico sociale*
- 145 Su se stesso
- 146 Io e il mondo
- 148 Poetica e poetare
- 149 Curriculum vitae
- 154 La mia nevrosi
- 154 I compiti del poeta d'oggi

*L'inconscio*

- 159 Psicoanalisi. Commedia
- 165 Elenco di libere associazioni in due sedute
  
- 211 Cenni biografici su figure di rilievo
- 217 Bibliografia essenziale
- 221 Indice dei nomi

## Introduzione

All'inizio del secolo nella letteratura ungherese si ebbe una svolta improvvisa con la pubblicazione, nel 1906, del volume di Endre Ady *Poesie nuove*. All'accademismo imperante si sostituiva di colpo la realtà intellettuale ed emotiva di un paese che — dopo l'esplosione quarantottesca — viveva nella falsa quiete del compromesso absburgico attuato nel 1867, quando l'Ungheria era divenuta regno a sé, ma conservando le sue principali funzioni politiche a Vienna.

Con i suoi versi Endre Ady diveniva — secondo un testimone del tempo, György Lukács — «il poeta dei rivoluzionari ungheresi senza rivoluzione», giacché quest'ultima era allora in quel paese «solo una condizione d'animo». E spiegava: «Non esiste una cultura ungherese nella quale» essi, *gli intellettuali*, «possano inserirsi, e la vecchia cultura europea per quest'aspetto non significa nulla, quindi la comunità che essi vagheggiano potrà realizzarsi solo in un lontano futuro». Nel suo «isolamento immenso... l'uomo ungherese di oggi ha bisogno della rivoluzione. Ne ha bisogno, non perché il suo tempo sia arrivato o perché essa sia utile, né perché porterebbe con sé dei nuovi valori e distruggerebbe le vecchie ingiustizie, ma perché gli è indispensabile per poter continuare ad essere vivo, per avere un terreno nel quale piantare il suo amore senza radici»<sup>1</sup>.

A distanza di trent'anni, nel 1939, György Lukács, in quel momento in esilio a Mosca, scrive un altro saggio su Ady<sup>2</sup>. E questa

<sup>1</sup> Gy. Lukács, *Endre Ady* (1909), trad. it. di Marinella D'Alessandro in *Cultura estetica*, Introduzione di Emilio Garroni, Roma, Newton Compton, 1977, pp. 45, 46, 47.

<sup>2</sup> *Ady, a magyar tragédia nagy éneke* [Ady, il grande cantore della tragedia ungherese], in Gy. Lukács, *Magyar irodalom - magyar kultúra* [Letteratura ungherese - cultura ungherese], a cura di Ferenc Fehér e Zoltán Kenyeres, Budapest, Gondolat Kiadó, 1970, pp. 158-178.

volta si avvede che «il socialismo» del poeta — che nel 1909 aveva giudicato solo una «forma» per quella nostalgia di rivoluzione, una «religione» — è invece assunzione di problemi e orizzonti nuovi, un punto fermo da cui scaturisce una letteratura nuova, urbana, che parla della città non esteticamente, come di un fenomeno a sé, ma come del luogo dove convergono e si fanno chiari i conflitti interni al rapporto popolo-nazione nel contesto di un determinato sviluppo sociale, una letteratura che dovrà così affermarsi in lotta contro il dominio culturale delle cosiddette «classi storiche» e contro la letteratura «nazional-popolare», ora divenuta conservatrice. E il cambiamento di prospettiva non deriva soltanto dalla particolare evoluzione teorica dell'autore del giudizio, ma anche dai mutamenti profondi intervenuti negli orientamenti culturali e politici del paese.

Tra i due saggi lukácsiani corrono in pratica i tre decenni della vita di Attila József. Una vita che — quanto agli aspetti strettamente personali — possiamo dire definita, ai suoi inizi, dall'«odore di povertà» di Ferencváros<sup>3</sup> e, alla fine, contemporaneamente dalla confortevole garçonne nel bel quartiere di Buda<sup>4</sup> e dalla cupa morte nella stazioncina di Balatonszárszó. Una vita immersa dentro un'epoca di grandi sconvolgimenti in Ungheria: la prima guerra mondiale, il crollo della monarchia asburgica, l'esperimento sovietico di Béla Kun nel 1919, la reazione tradizionalista del regime di Horthy, lo «shock del Trianon» (della Pace di Versailles che riduce a un terzo il territorio del paese, con enormi effetti di sconvolgimento economico, oltre che politico e sociale), infine negli anni trenta il minaccioso presentarsi del fascismo, che non tollera neppure l'ostacolo del nazionalismo tradizionalista di Horthy.

<sup>3</sup> Il sobborgo popolare di Budapest dove la famiglia József abita, in un appartamento di una stanza con cucina-ingresso, quando Attila nasce nel 1905. Così Ferencváros viene descritto da Viktor Cholnoky nel 1910: «Questa città piccola e minima non è una cittadina. Dai suoi edifici smilzi, spesso costituiti del solo piano terreno, dal suo misero lastricato, dalla specifica mistura di popolazione povera in ogni suo strato, non promana l'aria della cittadina ungherese, ma quell'odore di povertà delle metropoli che a Londra promana da Cheapside, a Parigi da Clignancourt e a Pietroburgo dal Kamennij Osov» (cit. in Miklós Szabolcsi, «*Fiatal életek indulója*» [«Marcia di vite giovani»], Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963, p. 39).

<sup>4</sup> Il suo amico Pál Ignótyus così descrive la situazione: «Nonostante tutto vi era, come pegno della raggiunta maturità e della sua carica, la garçonne con tutti i comforts: accanto al rango di poeta quello più prosaico e perciò più abbagliante di «direttore responsabile» e poi quello, ancora più prosaico e ancor più abbagliante, di «primo locatario», pp. 283-284 di *Csipkerózsa. Budapesti és londoni emlékek* [La bella addormentata. Ricordi di Budapest e di Londra], scritto autobiografico di Pál Ignótyus conservato nel Museo della letteratura Petőfi (PIM) di Budapest.



Sul piano storico i problemi attorno a cui si accentra la vita culturale, oltre che politica, dell'Ungheria in questi trent'anni sono essenzialmente la definizione concettuale della nazione ungherese e l'integrazione reale in essa di tutti gli strati sociali, anche di quelli finora esclusi, come i contadini e il nuovo proletariato urbano<sup>5</sup>. Tali problematiche — con un tratto che è caratteristico della storia ungherese — finiscono per trovare il proprio terreno d'espressione privilegiato nel dibattito letterario. Tanto più che in questo periodo la tradizionale inclinazione degli intellettuali a intervenire autonomamente sulle grandi questioni del paese produce persino l'idea di fondare una formazione politica specifica, che rappresenti direttamente gli intellettuali come categoria.

A tale proposito, vale forse la pena di sottolineare alcune caratteristiche dell'Ungheria. Per un verso, infatti, — come in tutta l'Europa orientale, a causa del ritardato presentarsi sulla scena socio-economica di una borghesia in ascesa — le professioni liberali, che altrove danno autonomia economica alla categoria degli intellettuali, si sviluppano molto tardi, nell'ottocento avanzato, e ciò fa sì che siano soprattutto singole personalità di letterati e artisti a connotare questa figura nel quadro sociale. Per l'altro verso, la particolare posizione storica del popolo magiario, che lo tiene subordinato a un comando politico estraneo, vede in primo piano appunto i letterati (già di per sé oggettivi difensori di una lingua «diversa» nel contesto dei popoli europei) quando si tratta di sollevare i grandi problemi nazionali, compito che i politici *tout-court* sembrano nella impossibilità di svolgere con efficacia<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Al di là di tutti gli sviluppi militari, politici, economici e culturali verificatisi nei secoli, la coscienza sociale ungherese doveva comunque fare i conti con la propria memoria storica, legata alla battaglia politica della bassa nobiltà che nel 1514 — dopo la sconfitta della rivolta contadina di György Dózsa (da cui derivò l'introduzione della servitù della gleba) — con il *Tripartitum opus juris consuetudinarii inclyti regni Hungariae* di István Werbőczy propose di identificare la nazione ungherese anche e soprattutto con la bassa nobiltà. Questa impostazione rimase in effetti il fondamento del diritto consuetudinario per i successivi tre secoli, fino cioè al 1848, quando venne scossa sul piano culturale dall'irrompere del concetto petřfiano di «popolo», che portò a veder rappresentate nel parlamento rivoluzionario anche le categorie degli intellettuali, degli artigiani autonomi (ovvero i piccoli imprenditori) e persino dei contadini proprietari d'una certa quantità di terra.

<sup>6</sup> Su questi temi, cfr. Tibor Huszár, *Nemzetlét - nemzettudat - értelmiség* [Esistenza nazionale - coscienza nazionale - intellettuali], Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1984. A chiarimento, va forse ricordato che l'ungherese è una lingua non-indoeuropea (indoeuropee sono invece le lingue greco-latine, slave e germaniche).

Il primo momento politicamente rilevante della storia dell'Ungheria moderna, quello che culmina nel 1848 e che si risolverà nel compromesso del 1867, vede infatti attivissime generazioni di intellettuali, poeti soprattutto, che dagli anni venti dell'ottocento alla fine del secolo vanno propugnando nel paese la rivoluzione liberale. Ad esse succede poi, all'inizio del nuovo secolo, la cosiddetta prima generazione di *Nyugat* (Occidente) ispirata principalmente da Endre Ady (che, come sappiamo, era un poeta), la quale — insieme ai giovani radicali del Circolo Galilei<sup>7</sup> e ai «sociologi» dell'altra importante rivista del periodo *Huszadik Század* (Ventesimo secolo) diretta da Oszkár Jászi — tenta di modernizzare (occidentalizzare) il paese. Accanto ad essa non va dimenticato, per altro, tutto il gruppo degli intellettuali (Lukács, in primo luogo, e poi Béla Balázs, Béla Bartók, Lajos Kassák, ecc.) che partecipano attivamente alla breve esperienza della Repubblica dei consigli ungherese e che si ritroveranno in seguito nell'emigrazione, da principio in comune a Vienna, poi secondo itinerari più personali. Una terza generazione di intellettuali politicamente rilevante è infine quella, tra i cui protagonisti è Attila József, che affronta i problemi centrali del periodo distinguendosi — possiamo dire schematizzando — in «populisti» e «urbani».

L'andamento culturale di questi decenni traspare nel modo più perspicuo dalle pagine della rivista che dal 1908, anno della sua fondazione, proseguirà con intatto prestigio fino al 1941 la sua attività di organizzazione culturale. È attraverso *Nyugat* che negli anni precedenti la prima guerra mondiale entra in Ungheria molta aria fresca da occidente. Quest'opera di sprovvincializzazione — attuata anche con un poderoso lavoro di traduzioni<sup>8</sup> — viene portata avanti da Hugo Ignóty, Ernő Osvát, Dezső Kosztolányi, Lajos Hatvany, Mihály Babits e gli altri con grande spregiudicatezza. L'unico principio uni-

<sup>7</sup> Il Circolo Galilei nacque nel 1908 all'Università di Budapest per iniziativa del giovanissimo Karl (allora Károly) Polányi, studente di giurisprudenza, come centro di dibattiti culturali intesi a propugnare il «libero pensiero» e il progresso scientifico. Il circolo venne sostenuto da Ady e si affiliò, a un certo punto, alla massoneria (cfr. *Irásstudó nemzedékek. A Polányi család története dokumentumokban* [Generazioni di chierici. La storia della famiglia Polányi in documenti], Budapest, Lukács Archivum, 1986, pp. 14-15).

<sup>8</sup> Basterà semplicemente ricordare a caso alcuni degli autori tradotti, che sono Baudelaire, Poe, Verlaine, Rimbaud, Whitman, Tennyson, Browning, i Rossetti, Swinburne, Wilde, Leconte de Lisle, Hérédia, Maeterlinck, Verhaeren, Rodenbach, Laforgue, Morgenstern, D'Annunzio, George, Rilke, ecc. (cfr. André Karátson, *Le projet culturel de la revue Nyugat*, in *Revue de la littérature comparée*, 1986, n. 3, p. 289).

versalmente accolto dal gruppo: la ricerca della qualità espressiva. Per il resto: tolleranza assoluta quanto a forme e regole artistiche, rifiuto netto di ogni norma universale, completa libertà di contenuto. Di qui, ovviamente, l'affermazione della piena autonomia della letteratura dalla politica e dalla filosofia. Il pensiero cui si fa riferimento è in genere quello di Nietzsche oppure quello di Bergson, oppure subito quello di Freud, ma in realtà vige per tutti il motto proclamato da Hugo Ignotus: «Differisco, quindi sono».

Si tratta di un bagno di liberalismo<sup>9</sup> assai benefico e salutare per la cultura ungherese del tempo, nonostante l'evidente superficialità della impostazione e i pericoli inevitabili di eccesso, di culto dell'originalità a tutti i costi, del talento puro e del contatto non-mediato tra fruitore e opera d'arte, contatto visto in pratica come un irripetibile e privatissimo «vissuto». Ciò conduceva a quella critica «impressionistica» (i cui modelli internazionali erano Anatole France in Francia, Oscar Wilde in Gran Bretagna e Alfred Kerr in Germania) che venne già allora respinta, in quanto non produttrice di «cultura» in senso proprio<sup>10</sup>. In ogni caso, è passando di qui, attraverso questo canale, che si fa strada in Ungheria la nuova letteratura urbana, apprezzata da Lukács come effetto della svolta operata da Ady.

È con questo bagaglio di esperienze letterarie che la cultura ungherese affronta la guerra, il conseguente crollo dell'impero absburgico e la fiammata dell'esperimento rivoluzionario del 1919. L'esperimento è travolto sul nascere e viene sostituito da una sorta di deserto. Il potere di Horthy si traduce, nella pratica, almeno fino alla metà degli anni venti, in un regime di persecuzione degli intellettuali maggiori, tutti più o meno coinvolti con la Repubblica dei consigli o comunque avversi al nuovo regime antiliberal e culturalmente re-

<sup>9</sup> Naturalmente qui ci riferiamo esclusivamente all'aspetto culturale innovativo. La complessità concreta del rapporto fra modernità e tradizione nel periodo, che ha dato luogo a un particolare tipo di narrativa e di linguaggio letterario, è stata messa efficacemente in luce da Gianpiero Cavaglia con il volume intitolato *Gli eroi dei miraggi*. La parabola del romanzo ungherese dal Millenario alla repubblica dei Consigli, 1896-1919 (Bologna, Cappelli editore, 1987).

<sup>10</sup> Lukács polemizzava con questo tipo di critica non solo perché, non essendo filosoficamente fondata, mancava di controllo razionale, scientifico, quanto agli strumenti concettuali adottati, ma anche e in primo luogo perché produceva una «cultura estetica» (fondata sull'«esperienza vissuta assunta a mestiere»), che non era propriamente cultura: giacché «la cultura è l'unità della vita» delle persone, in essa «ogni cosa diventa simbolica», non essendo altro che espressione del modo in cui omogeneamente quella persona affronta il complesso della vita, cfr. Gy Lukács, *La cultura estetica* (1912), in *Cultura estetica*, cit., p. 12 e sgg.

gressivo. Il controllo censorio sulla stampa, da un lato, e le diffuse espulsioni dagli istituti culturali, dall'altro, cui va ad aggiungersi l'antisemitismo — pensato come strumento di ristrutturazione sociale a favore delle «classi storiche» e che provoca anch'esso una sua particolare persecuzione di intellettuali — creano uno stato di miseria spirituale generalizzato che la crisi psicologica derivante dallo «shock del Trianon» aggrava ulteriormente.

A tale stato di cose *Nyugat*, sotto la direzione di Babits, reagisce accentuando, difensivamente, la piattaforma dell'autonomia dell'arte, fino a rinserrare quest'ultima dentro la fatidica «torre d'avorio». I giovani, da parte loro, si sentono senza radici e isolati. E mentre espressionisti, dadaisti e attivisti, il cui riferimento resta Kassák, si industriano vanamente — noterà Lajos Hatvany — a «esprimere i sentimenti della giovane generazione cresciuta senza famiglia e nella prospettiva dell'incertezza e della disgregazione di tutta la società», d'improvviso il diciassettenne Attila József, in versi che ricordano le canzoni dei pezzenti ribelli della storia ungherese, registra «il destino del ragazzo del dopoguerra, che vuole soltanto mangiare e vivere e che — se serve — è anche pronto a uccidere per quel poco di vita e di cibo». Con il suo «canto infantile seraficamente vergine», Attila fornisce così «il documento letterario più terribile e più importante di questa epoca»<sup>11</sup>.

A questo modo entra nella storia della letteratura Attila József, da poeta, ma da poeta che con la sua sola voce mette immediatamente in discussione le cose, gli orientamenti, i valori. I primi conflitti saranno all'inizio con la magistratura e con qualche professore, poi — dopo le utilissime permanenze nel 1925-1927 a Vienna e, in specie, a Parigi — Attila József sarà a pieno titolo un giovane intellettuale, personalmente in conflitto con la società di classe, e proprio perciò totalmente coinvolto nei grandi dibattiti sui destini del paese, sui problemi centrali della definizione concettuale della nazione ungherese e dell'integrazione in essa di tutti gli strati, che, come abbiamo visto, sono «il tema» di questi decenni e che, in effetti, stanno dando luogo a riflessioni e dibattiti concreti. Soprattutto da quando,

<sup>11</sup> Lajos Hatvany, *A polgár válaszüton* [Il borghese al bivio] (1926-1927), cit. in *Kortársak József Attiláról* [I contemporanei su Attila József], a cura di László Bokor e György Tverdota, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987, I (1922-1937), pp. 101-102. È interessante l'osservazione finale di questa pagina di Hatvany: «È caratteristico che a *Nyugat* non volessero queste poesie. Non sono abbastanza raffinate per quegli schizzinosi?»

alla metà degli anni venti, il regime, in parte già consolidato, in parte in cerca di ulteriore consolidamento proprio per questa via, allarga le maglie del controllo e diviene più tollerante.

Nella seconda metà degli anni venti la vita culturale ungherese è egemonizzata dal costituirsi del cosiddetto movimento «populista». La prima avvisaglia di questo movimento ancora in gestazione è la nascita nel 1925 della Società Bartha<sup>12</sup>, che un gruppo di giovani profughi della Transilvania organizza come centro di dibattiti. La diversità rispetto ai precedenti Circolo Galilei e Circolo della domenica<sup>13</sup>, ambedue orientati alla modernità e alla rottura con la tradizione, sta nel proposito di puntare a un «rinnovamento nazionale e popolare», attraverso la concezione romantica di uno Stato ungherese contadino, che dovrebbe presentarsi come *terza via* fra capitalismo e socialismo. Tale indirizzo, più che venir accostato al contemporaneo fascismo italiano, nonostante le palesi anche se parziali somiglianze, è da far risalire alla specifica tradizione ungherese e alla fortuna che in quegli anni andavano conoscendo le teorie di Ferdinand Tönnies, in particolare il suo concetto di cultura come veicolo per trasformare la società disgregata in coesa comunità, in comunità cristiana capace di recuperare i principi tradizionali in un contesto progressista.

Attila József stesso, di ritorno da Parigi, si fa coinvolgere dalle attività culturali della Società Bartha al punto di scrivere, con Dániel Fábrián, un opuscolo (intitolato *Fuori, nelle campagne!*) cui aggiunge in appendice un elenco di domande adatte ad orientare lo sguardo del lettore sul mondo delle campagne. È già forse uno dei primi segni della nascita del nuovo genere letterario della «sociografia», nascita

<sup>12</sup> Miklós Bartha (1848-1905) era stato alla fine del secolo in Transilvania il capo dell'opposizione antilibrale, nazionalista e antisemita. La Società Bartha, tuttavia, ebbe nel suo seno anche un'ala di estrema sinistra, la quale venne allontanata nel 1930 sotto la pressione delle autorità di governo, che iniziavano a orientarsi verso la fascistizzazione aperta.

<sup>13</sup> Il Circolo della domenica fu un circolo spontaneo che si formò intorno a Lukács, nell'atmosfera di grande vivacità intellettuale che caratterizzava Budapest anche nel corso della guerra. Nell'autunno 1915 cominciarono a riunirsi la domenica pomeriggio in casa di Béla Balázs, fra gli altri, Anna Lesznai, Béla Fogarasi, Károly Mannheim, Frigyes Antal, Arnold Hauser, Károly Tolnay. Più tardi vi prese parte anche la futura psicoanalista di Attila József, Edit Gyömrői (cfr. *A vasárnapi kör* [Il circolo della domenica], a cura di Éva Karádi ed Erzsébet Vezér, Budapest, Gondolat, 1980 e l'edizione tedesca del medesimo libro: *Georg Lukács, Karl Mannheim und der Sonntagskreis*, Frankfurt am Main, Sender Verlag, 1985).

che avverrà poi negli anni trenta<sup>14</sup>. Non è questa la sede, tuttavia, per soffermarsi a lungo sulle complesse vicende della formazione del cosiddetto movimento populista. Quel che importa, qui, è ricordare come Attila József, nel momento di entrare nel vivo del dibattito culturale, trovi davanti a sé il grosso problema del popolo-nazione come un nodo che è assolutamente necessario sciogliere anche sul piano teorico.

E indicativo della strada che egli ha imboccato per farlo sarà il ragionamento che contrapporrà, nel 1935, all'idea, sostenuta anche da Gyula Illyés, di collegare in qualche modo il «movimento» letterario (ma quasi già politico) del populismo con l'azione del governo. Al di là del problema se fosse politicamente opportuno entrare in rapporto con un presidente del consiglio esplicitamente orientato al fascismo come Gyula Gömbös, il punto per Attila József è teorico: «La letteratura, allo stesso modo della società, è variegata. Perciò essa, quanto a visione del mondo, non può essere né collegata al governo da un ponte né separata da esso da un abisso. Il governo sta in rapporto con dei partiti politici, i partiti stanno in rapporto con i loro elettori, questi ultimi poi — e qui sta la duplicità della società borghese — stanno in rapporto con le proprie realtà umane, le quali si esprimono nelle rispettive situazioni sociali, ed essi nel momento di prenderne coscienza entrano in rapporto, come lettori, con la letteratura»<sup>15</sup>. Come si vede, mentre la politica verte sul *citoyen* (secondo la dicotomia della società borghese messa in particolare evidenza dal giovane Marx, che Attila József va leggendo con molta attenzione), l'arte verte sull'*homme*. Si tratta di attività separate dal loro tema, per così dire.

L'autonomia della letteratura — e, nel contesto concreto ungherese, per estensione l'autonomia della funzione intellettuale — ha quindi per Attila József una radice socio-politica nella storia del proprio paese e una radice culturale negli impulsi e bisogni che muovono in

<sup>14</sup> La «sociografia» può essere definita l'assorbimento in sede letteraria delle metodologie sociologiche già introdotte in Ungheria all'inizio del secolo dal gruppo di radicali, di cultura positivista, guidato da Oszkár Jászi. Questo nuovo genere letterario, che usava un linguaggio particolare nato dalla commistione di quello giornalistico e scientifico con quello letterario, divenne negli anni trenta espressione specifica della corrente letteraria populista. Suoi massimi cultori furono Lajos Nagy e Gyula Illyés.

<sup>15</sup> *Új Szellemi Front* [Il Nuovo Fronte dello Spirito] (1935), ora in Attila József, *Összes művei* [Opere complete], III, a cura di Miklós Szabolcsi, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1958, p. 159.

quegli anni, e hanno mosso nei decenni precedenti, scrittori e artisti a presentarsi sulla scena, appunto come intellettuali, a difendere e favorire il progresso della società e addirittura a promuoverne la rivoluzione. È un fenomeno che ha aspetti clamorosi, per esempio, in Francia, dove — proprio intorno alla metà degli anni venti — i surrealisti entrano in blocco nel partito comunista, ma appunto come gruppo a sé. Lo stesso vale, in fondo, un decennio dopo per i populistici in Ungheria, nel loro infelice tentativo ora ricordato di istituire alleanze politiche con il governo.

Il giovane Attila però ha anche una base teorica. Spinto dalla sua stessa condizione di giovane poeta *outsider* a chiedersi quale sia il senso originario della sua attività, egli si trova davanti a tale domanda anche per ragioni contingenti. Quando nell'ottobre del 1923 pubblica la poesia *Cristo ribelle* sulla rivista *Kékmadár* (Uccello azzurro) di Budapest e, a diciotto anni, viene processato (e poi assolto a causa della giovane età), Attila può forse ancora sentirsi semplicemente un intellettuale in lotta contro la reazione. Quando però il 25 marzo 1925, a otto mesi di distanza da quel processo, pubblica sul quotidiano radicale *Szeged* una poesia, intitolata *Con cuore puro*, dove afferma

né padre né madre possiedo  
né a patria né a dio io credo

e poi

con cuore puro, sì, scassinio  
se serve mi faccio assassino

e ne vede le conseguenze pratiche, è probabile che gli si sia immediatamente posta la questione dell'autonomia dell'arte dalla morale e dal diritto<sup>16</sup>.

E una risposta cominciò a trovarla nell'*Estetica* di Benedetto Croce, un autore molto diffuso in quegli anni in Ungheria. Croce però, con la sua teoria secondo cui l'arte è visione o intuizione<sup>17</sup>, defini-

<sup>16</sup> Per questa suggestiva interpretazione dell'impulso teorico precocemente indotto nel poeta, cfr. György Somlyó, «L'indispensable superflu», in *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, 22 (3-4), 1980, p. 299.

<sup>17</sup> Cfr. B. Croce, *Breviario di estetica*, Bari, Laterza, 1952<sup>11</sup>, p. 12. Circa l'intuizione, nell'*Estetica* Attila József poteva leggere: «L'intuizione o rappresentazione si distingue da ciò che si sente e subisce, dall'onda o flusso sensitivo, dalla materia psichica, come *forma*; e questa forma, questa presa di possesso, è l'espressione»,



va bensì *il campo di attività* dell'artista, ma non ne qualificava l'opera se non come uno degli aspetti della vita spirituale, privo in realtà di un suo contenuto specifico<sup>18</sup>.

La riflessione teorica conduce invece Attila József per un'altra strada. Egli «senza alcuna premessa in Ungheria e in possesso soltanto di conoscenze sparse (su cui la ricerca non dispone al momento di informazioni certe) circa le indagini europee che andavano sbocciando in quel periodo», si trovò ad incontrare le tesi fondamentali dei metodi storico-critici più moderni, quelli basati sulla semiotica e lo strutturalismo. Attila József parla di «artisticità», Roman Jakobson ha inventato il termine russo di *literaturnost*, da cui poi, ad esempio, il neologismo francese di *littéralité*, ma in ogni caso si intende sempre identificare lo *specifico* dell'arte, quell'«elemento sui generis, irriducibile ad altro» che, secondo Jakobson, fa «il carattere autonomo della funzione estetica»<sup>19</sup>.

B. Croce, *Estetica come Scienza dell'espressione e Linguistica generale*, Bari, Laterza, 1912<sup>4</sup>, p. 14. Attila József aveva letto sia il *Breviario* che l'*Estetica*, ambedue pubblicati in ungherese agli inizi del secolo: il primo nel 1914 sotto il titolo di *Esztétika* e nel 1917 sotto il titolo di *Az esztétika alapelemei*, la seconda, senza data, sotto il titolo di *Esztétika. Elmélet és történet*. La sua lettura, tuttavia, è immediatamente una lettura critica. Nel 1928, scrive infatti alla sorella Jolán: «Benedetto Croce definisce uguali l'«espressione» e la «forma» senza accorgersi della loro differenza, cioè che mentre la prima è il soggetto che viene, per così dire, collocato nello spazio, la seconda è l'oggetto all'interno del soggetto, vale a dire è l'oggetto stesso che sta anche davanti al soggetto in funzione. Ti consiglio di occuparti più ampiamente di questa scoperta interessante ed epocale, nonché del problema: in che cosa un fatto artistico, per esempio una poesia, si distingue da ogni altra forma non-artistica, qual è la sua differenza categoriale; inoltre: perché mai non è arte la nuda parola e perché invece lo è l'epigramma, pur essendo intuizione, quindi rappresentazione reale, sia la parola che l'epigramma; perché è arte una breve novella e perché la notizia del giorno non lo è... Per questo devi leggere: Benedetto Croce, *Estetica e La storia dell'estetica*», lettera del luglio 1928, in *Attila József válogatott levelezése* [Lettere scelte di Attila József], a cura di Erzsébet Fehér, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1976, p. 178.

<sup>18</sup> Il contenuto dell'opera d'arte è, per Croce, il sentimento, che «non è un particolare contenuto, ma è l'universo tutto guardato *sub specie intuitionis*; e fuori di esso nessun altro contenuto è concepibile che non sia insieme una forma diversa dalla forma intuitiva: non i pensieri, che sono l'universo tutto *sub specie cogitationis*; non le cose fisiche e gli enti matematici, che sono l'universo tutto *sub specie schematismi et abstractionis*; non le volontà, che sono l'universo tutto *sub specie volitionis*» (B. Croce, *Breviario di estetica*, cit., p. 41). Queste diverse specie o forme o attività, poi, sono unite tra loro «nel rapporto di condizione a condizionato», dove — per evitare la «doppia rottura della legge stessa dello svolgimento» di avere un primo anello della serie che non sia condizionato da nulla e un ultimo anello che non sia condizione di nulla — la serie va concepita «come circolo» (*ivi*, pp. 63-64).

<sup>19</sup> Il riferimento a Jakobson è in Gy. Somlyó, *op. cit.*, p. 297.



Galvano della Volpe, un autore che è andato molto avanti lungo questo cammino, nella *Critica del gusto*<sup>20</sup> schematizzò nei termini seguenti la situazione teorica quale si presentava nel settore al momento in cui egli (fine anni cinquanta) andava elaborando la sua nuova estetica fondata sulle acquisizioni della linguistica strutturalista. I metodi estetici, storico-critici, tradizionali secondo G. della Volpe erano: quello positivistico, quello idealistico, nelle due versioni del metodo classico hegeliano e del metodo idealistico romantico, poi quello marxista corrente e infine quello neostilistico. Ciascuno di essi, tranne l'ultimo, cadeva o nel contenutismo o nel formalismo e mancava di cogliere (o, nell'ultimo caso, non coglieva adeguatamente) lo specifico del fatto estetico.

Il metodo *positivistico* (esempio: Taine) era con ogni evidenza fondato su una interpretazione esterna e gratuita del testo poetico di tipo contenutistico-storico. Il metodo idealistico classico o *hegeliano* aveva come limite una interpretazione contenutistico-filosofica del testo poetico, anche se possedeva il merito di aver attirato l'attenzione — con le sue distinzioni di poesia classica e moderna — sulla natura storica della poesia e dell'arte in genere. Il metodo idealistico *romantico* è anch'esso, in Friedrich Schlegel, un metodo interpretativo filosofico, mentre con Francesco De Sanctis oscilla fra un contenutismo storico-filosofico hegeliano e un formalismo sensuale o della «plasticità», fondato sul concetto dell'arte come «fantasia» o «visione» o «figura». Questo metodo — sosteneva G. della Volpe — in Benedetto Croce conduceva al formalismo della critica estetistica o impressionistica, che riduceva ad esempio la *Divina Commedia* a un mosaico di atomi «lirici».

Quanto al metodo «marxista corrente», che l'autore identificava in Georgij Plechanov e György Lukács<sup>21</sup>, i suoi meriti consiste-

<sup>20</sup> Il panorama seguente si trova in Galvano della Volpe, *Opere*, a cura di Ignazio Ambrogio, 6, Roma, Editori Riuniti, 1973, pp. 147-153. Il capitolo che contiene le pagine citate porta il titolo di *Laocoonte 1960* (in riferimento al saggio *Laocoonte ovvero Dei confini fra pittura e poesia* con cui nel 1766 Lessing sostenne la separazione fra i tipi di attività artistica e il primato della poesia).

<sup>21</sup> Circa tale continuità fra Plechanov e Lukács, va forse rilevato che, dal momento in cui G. della Volpe scriveva, la figura del filosofo ungherese si è andata profilando in termini più complessi. È Lukács stesso a ricordare (cfr. Gy. Lukács, *Pensiero vissuto. Autobiografia in forma di dialogo*, intervista di István Eörsi, edizione italiana a cura di Alberto Scarponi, Roma, Editori Riuniti, 1983, p. 111) che agli inizi degli anni trenta ci fu in Unione Sovietica un dibattito filosofico, il cosiddetto «dibattito Deborin», il cui contenuto era per l'appunto se Plechanov dovesse

vano nell'aver sostituito il metodo hegeliano con una interpretazione metodologicamente più concreta (Plechanov: «il *primo compito* del critico consiste nel tradurre le idee di un'opera d'arte *dalla lingua dell'arte nella lingua della sociologia*»; Lukács: la concentrazione artistica «è la massima intensificazione contenutistica dell'essenza *sociale* e umana di una qualsiasi situazione») e inoltre nella riscoperta moderna del *problema* estetico del *contenuto*, contro il formalismo dell'«arte per l'arte» (Plechanov: «bellezza è concordanza di forma e contenuto»; Lukács: «le deficienze di forma si riveleranno solo come conseguenza di una mancanza fondamentale di contenuto»). I suoi limiti emergevano, invece, quando si trattava di misurare i valori *estetici* specifici delle singole opere. Perché, da un lato, il criterio di tale valutazione era indicato nella presenza o meno nell'opera d'arte non solo di un «contenuto ideale», ma anche e soprattutto di un contenuto ideale «non falso», cioè non reazionario ma progressista; dall'altro lato, come base filosofica di «questo greve atteggiamento metodologico contenutistico» restava in piedi «la vecchia gnoseologia estetica kantiano-romantica, per cui, secondo Plechanov, chi proclama idee “parla a preferenza la *lingua della logica*”, mentre l'artista “parla a preferenza la *lingua delle immagini*”».

A questa descrizione della ortodossia plechanoviana (che — va

essere inteso come il mediatore teorico fra Marx e Lenin. Stalin, promuovendo tale dibattito, voleva semplicemente istituire, a fini di dominio personale, la linea Marx-Lenin-Stalin senza altre complicazioni, ma Lukács ne trasse — come dice — una «importantissima conseguenza» e cioè che il marxismo era «una concezione del mondo universale» e che «quindi doveva esserci anche un'estetica marxiana a sé». Al contrario Plechanov (che riteneva il marxismo una semplice teoria economico-sociale e che perciò «quando si discuteva di questioni diverse da quelle economico-sociali» integrava Marx con altro) aveva avuto «un'estetica in sostanza positivistica». (Su questi sviluppi nel pensiero di Lukács, cfr. Vittoria Franco, *Introduzione* a Gy. Lukács, *Intellettuali e irrazionalismo*, Pisa, ETS, 1984, p. 50-69.) Va inoltre ricordata, per dovere di completezza, e a rendere più complesso il quadro, la pubblicazione nel 1963 della grande *Estetica* lukácsiana, anche se tale evento non avrebbe molto probabilmente fatto cambiare parere a G. della Volpe, nonostante l'ampio capitolo della seconda parte inteso a confrontare il linguaggio poetico con il linguaggio della vita quotidiana (vedi Gy. Lukács, *Estetica*, II, trad. it. di Fausto Codino, Torino, Einaudi, 1970, pp. 815-983, in particolare p. 953 e sgg.) D'altra parte vi è chi ha sostenuto che Attila József nei suoi scritti estetici ha elaborato in alcuni punti suggestioni lukácsiane, ricevute nei contatti diretti tra il filosofo e il giovane poeta a Vienna nel 1926, in particolare la concezione lukácsiana del rapporto forma-contenuto «che venne adottata dal poeta a Vienna, portando con sé entro breve tempo la resa dei conti definitiva con gli elementi romantico-simbolici della sua poesia» (István Mészáros, *Attila József e l'arte moderna*, Milano, Lerici, 1964, pp. 164 e 196, nota 25).

ricordato a questo punto — era la teoria dominante nell'ambiente della sinistra ai tempi di Attila József e, in ogni caso, imperava nella terza Internazionale) G. della Volpe aggiunge, nel campo marxista, l'«eccezione» dei «brevi spunti metodologici e critici» di Antonio Gramsci, «nei quali trapela l'esigenza di evitare sia il formalismo che il contenutismo e attingere una critica materialistica, sì, ma anche funzionale». Tra i brani gramsciani da G. della Volpe citati a titolo di esempio, scegliamo questo: «Ciò che si esclude è che un'opera sia bella per il suo contenuto morale e politico e non già per la sua forma in cui il contenuto astratto si è fuso e immedesimato»<sup>22</sup>. Si tratta di una eccezione che Attila József naturalmente non poteva conoscere.

Ma a delineare la situazione teorica nel campo estetico all'interno della cultura marxista (e anche a segnalare la «fortuna» negativa di Attila József<sup>23</sup>) vale forse quanto della Volpe aveva notato in margine al suo panorama: «Dopo Gramsci, se si eccettuano i tentativi critici dell'americano Edwin Berry Burgum, si ha — almeno fuori d'Italia — un tempo di arresto»<sup>24</sup>. Egli coglieva per contro suggestioni proficue nella critica neostilistica di Leo Spitzer, i cui meriti consistevano, a suo avviso, sostanzialmente nell'aver rintracciato «il punto di appoggio nella linguistica moderna, scientifica, saussuriana, e non più humboldtiana o romantica, diversamente da e contro i Croce e i Vossler». Croce infatti, con la sua identificazione di linguaggio ed espressione, aveva riassorbito la linguistica nell'estetica. Karl Vossler, a sua volta, aveva preso in considerazione — secondo lo Spitzer riportato da della Volpe, — «piuttosto il "linguaggio individuale" che non la "lingua comune", più l'*energia* che non l'*ergon*» e gli bastava «immedesimarsi nell'anima del grande plasmatore del linguaggio, il poeta, per assistere all'atto creativo linguistico». I limiti, infi-

<sup>22</sup> A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, III, 1975, p. 1793. Il brano continua così: «Ancora si ricerca se un'opera d'arte non sia fallita perché l'autore sia stato deviato da preoccupazioni pratiche esteriori, cioè posticce e insincere», e se è così, egli «in realtà non è, in quel determinato caso, artista, ma servo che vuol piacere ai padroni».

<sup>23</sup> Probabilmente è da addebitare soltanto alla condizione dell'ungherese, lingua troppo appartata e troppo poco frequentata in Italia, se in questo caso le elaborazioni di Attila József non vennero prese in considerazione dal coltissimo e attentissimo G. della Volpe. Le uniche traduzioni italiane dei più importanti fra i testi in questione apparvero infatti, per merito di Marinka Dallos e Gianni Toti, solo qualche anno dopo la pubblicazione della *Critica del gusto*.

<sup>24</sup> G. della Volpe, *Marxismo e critica letteraria*, in *Il contemporaneo*, n. 23, marzo 1960, ora in *Opere*, 6, cit., p. 476.

ne, della neostilistica si riassumevano «nella tendenza unilaterale a ridurre la percezione del fatto letterario entro i moduli procustei della linguistica e della stilistica», giungendo così a un contatto con i valori poetici del testo, «certo non gratuito e impotente come quello impressionistico e estetico», ma tuttora inadeguato, non funzionale al testo concreto.

Attila József, dunque, si trova sul giusto cammino quando vuole argomentare l'autonomia della letteratura con la categoria della «artisticità». Il suo discorso in proposito si situa esplicitamente sul piano filosofico. Fin dall'inizio: quando preliminarmente esclude che l'*estetica* possa essere ritenuta competente in tema di arte, visto che quanto contraddistingue quest'ultima non è la *categoria del bello* (una categoria che può applicarsi a qualunque cosa: a un bosco, a una ragazza, a una partita di calcio), ma appunto il suo essere *arte*. La domanda iniziale, quindi, sarà: «Che cosa è l'arte?». E il tentativo di Attila József sarà, allora, di fondare l'arte, di costruire una *metafisica dell'arte*. Il punto di partenza, perciò, non può non essere l'opera stessa: egli non intende occuparsi «dell'arte come vissuto, cioè come stato d'animo degli artisti nel corso del processo creativo, ma dell'arte che è spiritualità reale».

Egli, come abbiamo detto, prende le mosse da Croce e tuttavia se ne distacca per la funzione parimenti determinante che, nel rapporto forma-contenuto, dà al secondo elemento. Le sue *Tesi di filosofia dell'arte*<sup>25</sup>, fra l'altro, lasciano supporre che tale distacco sia avvenuto attraverso la «intuizione eidetica» di Husserl<sup>26</sup>. In ogni ca-

<sup>25</sup> «1. L'opera d'arte è una totalità visionale. — 2. Oltre l'opera d'arte non ci sono altre totalità visionali. — 3. L'opera non è creatura della visione. — 4. L'opera non è creatura dell'intelletto. — 5. L'ispirazione è l'unità nella contraddizione della visione e del pensiero. — 6. L'ispirazione è l'annullamento del momento giudicante del giudizio. — 7. Nell'ispirazione si ha il superamento della separazione fra soggetto e oggetto. — 8. Condizione letteraria ed esigenze letterarie», scritte probabilmente nel 1928, cfr. Tamás Miklós, *József Attila metafizikája* [La metafisica di Attila József], Budapest, Magvető, 1988, pp. 155-156.

<sup>26</sup> Márta Vágó testimonia di una discussione — avvenuta nella prima metà del 1928 — tra il poeta e i fratelli Kecskeméti a proposito proprio della fenomenologia husserliana. In tale frangente Attila József avrebbe accomunato l'arte e la scienza come portatrici del «nuovo» (cfr. Márta Vágó, *József Attila*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978, pp. 62-72). A documentare la presenza di Husserl nella riflessione di Attila József su questi problemi, possiamo citare il seguente frammento: «Naturalmente con visione bisogna intendere intuizione. Chiamarla *Wesensschau* è inutile, giacché oggetto della nostra visione è sempre e in ogni caso un'essenza. Questa visione non si distingue dal concetto di *ideatio* della fenomenologia di Husserl se non per il fatto che quest'ultima vuol dire visione elaborata attraverso l'in-

so, centrale per fondare la specificità dell'arte è in Attila József la categoria dell'*ispirazione*. È questa che (distinguendosi dalla passività e frammentarietà della visione o intuizione, per un verso, e per l'altro verso dall'universalità, non legata a una forma precisa, del concetto) *costituisce* l'opera d'arte, fa da suo fondamento preliminare, e la trasforma in «totalità semplice e una» che eclissa l'intera altra realtà, sostituendosi come compatto «mondo dotato di senso».

Tanto centrale è questa categoria, nel pensiero di Attila József, che funziona anche da base per risolvere il problema — che abbiamo visto importantissimo nell'Ungheria degli anni trenta — di definire il concetto di nazione. Viene a istituirsi una sorta di parallelismo: come nell'opera d'arte l'ispirazione (attività costituente pre-cosale) assume la visione (accadimento passivo) e la fa crescere a cosa artistica (spirituale) la quale poi esiste soltanto in quella specifica forma-contenuto, così nella nazione l'ispirazione (attività costituente pre-cosale) assume la «parola» (che è visione, accadimento passivo) e la fa crescere a «lingua» (spiritualità) la quale poi esiste soltanto in quella specifica forma-contenuto (cultura). «È la comunità che rende letteratura la letteratura, e la comunità è forma»<sup>27</sup>.

«Le persone che parlano la stessa lingua hanno a disposizione una comune spiritualità»: non si tratta più della cultura nazionale come tradizione, come passato, — secondo quanto intendono i populisti sulla scia di Tönnies, — ma come attività umana presente, oggettivata nella lingua, ora organo vivo, che «inghiotte» di continuo, metabolizza, reinventa i dati della realtà ereditata e quelli che provengono dall'esterno. Fuori da ogni privilegiamento degli intellettuali, perché una lingua-cultura così intesa non privilegia nessuna forma di coscienza e nessuna funzione sociale, resta però fondamentale la figura del poeta<sup>28</sup>, come portatore per antonomasia (o, forse meglio, per casuale frequenza statistica) della funzione creativa della lingua.

telletto e quindi, *invece che visione delle essenze individuali, inaccessibili alla scienza*, vuol dire visione dell'oggetto *deprivato* della sua individualità, visione cioè *non reale ma ideale*» (PIM). Pál Ignotus, da parte sua, nel rilevare la molteplicità delle strade intellettuali saggiate dal poeta, non manca di citare il suo spaziare «dall'intuizionismo alla fenomenologia» (cfr. P. Ignotus, *Csipkerőzsa*, cit., p. 160).

<sup>27</sup> Attila József, *Összes művei*, III, cit., p. 326: da una variante di *Letteratura e socialismo*.

<sup>28</sup> Dice nella *Metafisica dell'arte*: «Una poesia può essere considerata come un'unica parola nascente, il *nome* nascente di quell'insieme cosale che essa chiude in una unità indissolubile e in una totalità che è ultima nell'ambito della visione».

Questo peso particolare del poeta e dunque del letterato sta — abbiamo visto — nella tradizione ungherese, ma indicativo della interpretazione *sui generis* che ne dà Attila József è, ad esempio, quanto egli scrive per giustificare il titolo, *Szép Szó* (Bella parola), della rivista da lui fondata: «Nell'atmosfera che creano le dittature va di moda denigrare come "belle parole" quelle espressioni dell'umanesimo spirituale che sono state portate alla luce con sofferenze e sforzi immensi e che noi consideriamo principi della nostra cultura. Quando vogliamo esprimere con belle parole l'autocoscienza dell'uomo, che è costretta a rintanarsi nel fondo delle anime dal dilagare della violenza in tutto nel mondo, noi non possiamo attribuire a questa violenza la superiorità spirituale indietreggiando davanti alle belle parole da essa schernite. Noi sfidiamo la denigrazione. "Bella parola" in ungherese non significa espressione agghindata, ma *argomento* che ha preso corpo. Essa allora non è soltanto un mezzo, ma è anche uno scopo. Il nostro scopo è quella forma di vita sociale e statale in cui si afferma la bella parola, la persuasione, il riconoscimento reciproco degli interessi umani e la loro discussione, la presa di coscienza del fatto che l'uno è indispensabile all'altro. Con la nostra azione, con i nostri scritti, con i nostri pensieri, con la nostra fede che fa appello all'intelligenza, noi tentiamo di dar nuova vita alla rivendicazione di unità fra gli uomini, una rivendicazione più avanzata, che tende a una unità più evolutiva di quella precedente, alla libertà moderna, che si autodisciplina e si compone nell'ordine»<sup>29</sup>.

È un programma che ricorda la concezione marxiana del comunismo — dove la libertà di ciascuno diventa la condizione della libertà di tutti e ogni essere umano diventa «bisogno» per l'altro, non più invece un «limite», — ma più interessante nel nostro contesto risulta la connessione che Attila József opera tra «parola» in senso forte, creativo (e quindi già contestualizzata nella lingua: secondo i chiarimenti che ci vengono dalla linguistica strutturalista) e «libertà moderna» (che è al contempo «unità fra gli uomini» e «autocoscienza dell'uomo»).

<sup>29</sup> *A Szép Szó 1936-1939*, Budapest, Kossuth-Magvető Könyvkiadó, 1987, p. 23. Il brano riportato apparve sulla rivista, il cui titolo fu scelto e praticamente imposto da Attila József, nell'aprile del 1936. *Szép Szó* venne fondata agli inizi del 1936 dal poeta e da Pál Ignóty, con il sostegno di Bertalan Hatvany e dell'editore Imre Cserépfalvi. A un certo momento ai due direttori iniziali si aggiunse anche Ferenc (oggi: François) Fejtő. Il mensile volle caratterizzarsi, in contrasto con i populistici, come portavoce degli «urbani». Ma si tratta in ogni caso di una separazione schematica. Con la morte di Attila József alla fine del 1937 e la successiva emigrazione per ragioni razziali degli altri, la rivista andò perdendo di mordente e nel 1939 chiuse.

Di qui l'importanza della figura del poeta: che non è diverso dagli altri uomini, se non per una maggiore abitudine alla concentrazione e una più frequente ispirazione. Il poeta è colui che fa «vedere» a tutti gli altri come si fa poesia, cioè come ci si rapporta modernamente agli altri e come se ne prende coscienza. Egli oggi propugna «la libertà sotto ogni forma e dovunque gli eterni nemici dei poeti cerchino, con gli slogan del benessere economico o con le armi, di distogliere, addirittura nell'anima, «le masse» dalle proprie esigenze più legittime, dalla libertà e dall'aspirazione alla libertà» (*I compiti del poeta d'oggi*).

Tale raccordo fra poeta e uomo quotidiano<sup>30</sup> perde i suoi echi romantici, se guardiamo alla concezione modernissima che Attila József ha della coscienza. Questa infatti per lui non è una capacità, una condizione statica, delle persone (che perciò risulterebbero in qualche modo classificate dai vari gradi di tale condizione), ma è una forza propulsiva che trasforma bergsonianamente<sup>31</sup> ed esistenzialisticamente ogni cosa ovvia in un campo di scelta e che, da un lato, può illuminare il cammino verso la libertà, ma dall'altro può anche ostacolarlo. Di fronte all'oppressione sociale si può scegliere di comportarsi come i camerieri di Dos Passos citati in *Socialismo e letteratura* oppure seguire il consiglio che Attila József dà in *Coscienza*:

*È qui dentro che preme il dolore,  
ma da fuori si spiega il tuo petto.  
A te ferita è il mondo, l'ardore  
suo brucia e da febbre il cuore è affetto.  
Ma se soltanto il cuore ha ricetta  
per la rivolta, sei servitore.  
Libero sei se per tua gioia un tetto  
non fai che sia proprietà d'un signore.*

Oggi però sappiamo anche che le cose sono più complicate, oggi «una nuova scienza naturale, la psicoanalisi», ha scoperto «che la coscienza può plasmare l'essere direttamente, se non altro espellendo

<sup>30</sup> Che Attila József traduce anche in termini di filosofia politica: «Se una classe non sa esprimere socialmente, ossia in termini artistici, il proprio particolare sentimento della vita, allora manca della forza per presentarsi sulla scena della storia in nome dell'umanità intera», frammento, in Attila József, *Összes művei*, III, cit., p. 273.

<sup>31</sup> György Tverdota, *Ihlet és eszmélet. József Attila, a teremtő gondolkodás Költője* [Ispirazione e coscienza. Attila József, il poeta del pensare creativo], Budapest, Gondolat, 1987, pp. 317-318.



dal proprio interno, reprimendo, i pensieri suggeriti per l'appunto dall'essere naturale reale; attraverso tale repressione essa trasforma l'essere al punto di far sì che una persona da sana divenga malata» (*Hegel Marx Freud*) e «la nevrosi e lo spirito rivoluzionario di fatto molto spesso si intrecciano. La differenza tuttavia è che l'attività del rivoluzionario è cosciente... invece l'attività del nevrotico è inconscia», così «curare il nevrotico, per l'appunto, non significa altro che portare nella sua coscienza la realtà sociale» (*Individuo e realtà*).

Dentro questo bisogno di coscienza la poesia e l'arte in genere hanno una funzione di punta<sup>32</sup>, ma importante qui è la connessione dinamica stabilita fra i due piani, quello della coscienza e quello dell'inconscio, il che apre al lavoro poetico non soltanto il territorio dell'*homme*, come rivendicazione nei confronti del *citoyen*, della politica, ma anche il territorio della psiche umana, come spazio dove occorre conquistare la libertà (l'autodisciplina, l'ordine) interiore, in un mondo che oggi la contesta. La biografia, allora, non è più semplice occasione per l'ispirazione lirica, quale che sia poi la qualità di tale ispirazione, essa diventa piuttosto materia biologica, vitale, dentro cui — magari con le tecniche surrealistiche della scrittura automatica (come nel caso di *Elenco di libere associazioni in due sedute*) — la coscienza, quella personale forza propulsiva che trasforma ogni cosa ovvia in un campo di scelta, la poesia, la «parola nascente» lavora instancabile nella ricerca perenne della comunicazione con l'altro.

Beatrix Tóttösy

<sup>32</sup> Oltre alla psicoanalisi (sul nesso fra nevrosi e poesia in Attila József, vedi per esempio Péter Sárközy, *Kései sirató* [Lamento tardivo], in AA.VV., *József Attila útjai* [Sulle vie di Attila József], a cura di Miklós Szabolcsi e Edit Erdődy, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1980, pp. 212-242) qui è certamente intervenuta la lezione del surrealismo. In una lettera da Parigi alla sorella Jolán leggiamo: «Nel caso del genio poetico i concetti non sono semplicemente concetti, ma cose che gli sono o simpatiche o antipatiche. Cosicché le idee egli lascia che vengano in essere e si associno secondo questo punto di vista, per cui ne scaturisce un pensiero più nuovo di altri, un'altra persona infatti non permetterebbe a quel pensiero di venire in essere oppure, una volta venuto in essere, lo scarterebbe come inutilizzabile e lo dimenticherebbe, in quanto sarebbe soltanto un pensiero a sé». La evidente presenza del surrealismo su questa riflessione è confermata dall'altra affermazione: «Le arti vanno rendendo sempre più percepibili le nuove possibilità di associazione», lettera del 15 ottobre 1926, in *József Attila válogatott levelezése*, cit., pp. 117-118.



## Avvertenza ai testi

I testi qui pubblicati sono una scelta dentro un corpus di scritti immenso, intorno al quale soltanto ora si comincia a far luce con criteri esclusivamente scientifici. In questa situazione la scelta che presentiamo non vuol essere altro che una interpretazione possibile (la cui responsabilità è tutta di chi ha curato il volume), un percorso attraverso quella che, appunto, abbiamo indicato come «la coscienza del poeta».

*Letteratura e socialismo*: si tratta di una conferenza tenuta nel febbraio 1931, nei locali del sindacato dei sarti, per il gruppo di lavoro «Jaurès», di comunisti clandestini e intellettuali simpatizzanti, costituitosi formalmente all'interno del partito socialdemocratico. Pubblicato per la prima volta nel 1957. Una traduzione italiana, ad opera di Marinka Dallos e Gianni Toti, era già apparsa in *Il contemporaneo*, aprile 1963, n. 59. La nostra traduzione, interamente rifatta, si basa su Attila József, *Összes művei*, III, a cura di Miklós Szabolcsi, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1958, pp. 78-100. (D'ora in poi, per semplicità, *Opere complete*).

*Metafisica dell'arte* (titolo e sottotitoli redazionali, elaborati in base a indicazioni del prof. György Tverdota, che qui ringraziamo anche per i chiarimenti relativi all'ordinamento e alla datazione del testo): raccoglie quanto precedentemente apparso sotto il titolo di *Frammenti estetici* e *La cosa*. La prima pubblicazione dei *Frammenti estetici* risale al 1941. *La cosa* invece è apparsa soltanto nelle *Opere complete* citate. Marinka Dallos e Gianni Toti avevano già tradotto i *Frammenti estetici* (pubblicati in *Cratilo*, ottobre 1963). Anche la no-

stra traduzione è stata condotta in base a *Opere complete*, III, cit., pp. 223-253 e 259-260, ma su un testo ricomposto, come detto, secondo le indicazioni del prof. György Tverdota.

*Individuo e realtà*: saggio scritto nel 1932. Venne pubblicato nell'unico numero apparso della rivista *Valóság* [Realtà], che, sostenuta dal partito comunista clandestino, doveva essere diretta da Attila József. La pubblicazione di questo articolo, però, indusse la direzione del partito a chiudere la rivista. Tradotto in base a *Opere complete*, III, cit., pp. 120-127.

*Il fronte unico* (titolo relazionale): saggio scritto nel 1933. Apparve nel maggio di quell'anno sulla rivista *Új Harcos* [Il combattente nuovo] come critica e riconsiderazione della parola d'ordine del «fronte unico del proletariato» rilanciata dal Comintern e cui la socialdemocrazia si opponeva. Nel giugno sulla stessa rivista apparve una risposta nella quale si accusava Attila József di «“marxismo” accomodato a se stesso». Tradotto in base a *Opere complete*, III, cit., pp. 140-147.

*La filosofia del socialismo*: saggio scritto nel 1934. Pubblicato per la prima volta nel 1934 su *Szocializmus*, rivista teorica del partito socialdemocratico ungherese. Tradotto in base a *Opere complete*, III, cit., pp. 147-153.

*L'autore è un poeta* (titolo redazionale): manoscritto probabilmente del 1934, conservato nel Museo della letteratura Petőfi di Budapest (PIM).

*La classe media* (titolo redazionale): scritto nel 1935, come risposta a una inchiesta condotta dall'Associazione Cobden (dei commercianti all'ingrosso, di orientamento liberale) tra gli intellettuali. Apparve nel numero di febbraio 1935 della rivista dell'Associazione. Tradotto in base a *Opere complete*, III, cit., pp. 171-176.

*Hegel Marx Freud*: saggio apparso postumo nel numero di gennaio-febbraio 1938 di *Szép Szó*. Secondo il curatore delle *Opere complete* Miklós Szabolcsi, venne scritto nel 1935. Secondo altri invece (cfr. Tamás Miklós, *József Attila metafizikája*, cit., p. 179) risale a prima della *Filosofia del socialismo*. Tradotto in base a *Opere complete*, III, cit., pp. 262-269.

Le lettere a Márta Vágó, Judit Szántó e Edit Gyömrői sono tradotte da *József Attila válogatott levelezése* [Lettere scelte di Attila József], a cura di Erzsébet Fehér, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1976, nn. 156, 169, 187, 245, 252, 293, 296. La lettera a Flóra Kozmutza è stata invece tradotta in base a Illyés Gyuláné, *József Attila utolsó hónapjairól* [Sugli ultimi mesi di Attila József], Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987, pp. 25-29.

*Appunto per il Lessico sociale* (titolo redazionale): scritto nel 1928 e pubblicato nel 1949. Dati biografici forniti su richiesta dei curatori del *Lessico sociale*, dove effettivamente apparve la voce «Attila József». Tradotto in base a Attila József, *Összes művei*, IV, a cura di Erzsébet Fehér e Miklós Szabolcsi, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1967, p. 19.

*Su se stesso* (titolo redazionale): scritto nel 1929 e pubblicato per la prima volta nel 1930 sulla rivista *Erdélyi Helikon* [L'Elicona transilvano]. Tradotto in base alle *Opere complete*, IV, cit., pp. 21-22.

*Io e il mondo* (titolo redazionale): scritto probabilmente nel 1934. Tradotto in base a *Opere complete*, IV, cit., pp. 22-23.

*Poetica e poetare*: scritto nel 1936 e pubblicato per la prima volta nel 1945. Tradotto in base a *Opere complete*, IV, cit., pp. 27-28.

*Curriculum vitae*: scritto nel 1937 e pubblicato per la prima volta nel 1938. Venne compilato per ottenere un impiego. Tradotto in base a *Opere complete*, IV, cit., pp. 34-37. Più volte apparso in traduzione italiana.

*La mia nevrosi* (titolo redazionale): scritto probabilmente nell'estate del 1937 e pubblicato per la prima volta nel 1948. Tradotto in base a *Opere complete*, IV, cit., p. 39.

*I compiti del poeta d'oggi*: l'ultimo scritto in prosa del poeta, inviato a *Új Szellem* [Spirito nuovo], rivista in lingua ungherese di Praga, che lo pubblicò il 15 ottobre 1937. Tradotto in base a *Opere complete*, III, cit., p. 194.

*Psicoanalisi. Commedia*: frammento del 1936, conservato nel PIM. Inedito.

*Elenco di libere associazioni in due sedute*, scritto fra il 22 e il 24 maggio del 1936, mentre il poeta è in cura psicoanalitica da Edit Gyömrői. La datazione e il testo solo ora completamente decifrato si devono al prof. Béla Stoll, che ringraziamo sentitamente sia per averci permesso di lavorare su questa base scientificamente corretta che per i numerosi chiarimenti filologici fornitici che ci hanno facilitato il compito della stesura delle note (che ovviamente consideriamo soltanto un primo contributo alla comprensione del testo). Una versione grezza del testo, precedente alla decifrazione del prof. Stoll, è apparsa in Canada sulla rivista ungherese *Arkánum* nel 1983, priva di ogni commento. Prima ancora, nel 1982, ne è stata pubblicata una traduzione francese su *Le Coq-Héron*, rivista di psicoanalisi. Nel IV volume delle *Opere complete* sono apparsi solo alcuni brevi stralci di questo che noi consideriamo un notevole esempio di «poesia automatica». I curatori infatti lo ritenevano soltanto un «reperto» psichico, non adatto al pubblico. Quanto al titolo (che letteralmente contiene la dizione di «idee libere», sinonimo di «ispirazioni svincolate», e che è probabilmente una trasposizione nel linguaggio della poetica surrealista del metodo psicoanalitico delle libere associazioni) abbiamo seguito per il momento il modo di tradurlo che ci è parso più frequente nei riferimenti a tale testo in altre lingue.

b.t.

La corretta divisione delle parole ungheresi non è stata rispettata per ragioni tipografiche e ce ne scusiamo con i lettori.

## Cronologia della vita di Attila József

**1905** L'11 aprile Attila nasce in una borgata di Budapest, Ferencváros, nel casamento di via Gát 3. È il terzo figlio di Áron József, operaio in una fabbrica di sapone, e di Borbála Pöcze, che prima del matrimonio lavorava come domestica. Le sorelle maggiori si chiamano, la più grande Jolán, la più piccola Etel (detta Etelka o Etus).

**1908** Il padre abbandona la famiglia. Corre voce sia emigrato in America (e il figlio rimarrà a lungo, anche da adulto, convinto di questo fatto), ma in realtà è tornato in Transilvania, da dove originariamente era partito, e quindi dopo la Pace di Versailles verrà a trovarsi in Romania.

**1910** La madre, che fino a quel momento ha tirato avanti facendo pulizie nelle case e lavando panni, ridotta alla miseria si vede costretta a mettere in brefotrofio i due figli minori. Successivamente Attila ed Etelka vengono assegnati — secondo l'uso del tempo — a genitori adottivi, una coppia di contadini del villaggio di Öcsöd. Qui Attila inizia le scuole elementari.

**1912** I due bambini vengono ricondotti a Budapest, dove continua la precedente vita di indigenza.

**1914** Scoppia la prima guerra mondiale. Attila, che ha nove anni, tenta per la prima volta di suicidarsi.

**1916** Risale a quest'anno il primo componimento poetico di cui si abbia conoscenza.

**1917** La madre, gravemente ammalata di tumore all'utero, non è più in grado di lavorare. Attila viene di nuovo messo in brefotrofio, da dove però fugge immediatamente.

**1918** Trascorre l'estate ad Abbazia (oggi Opatija in Jugoslavia) sul mare Adriatico in una colonia per bambini.

**1919** Alla fine dell'anno, il 27 dicembre, la madre muore mentre Attila si trova a Szabadszállás, il villaggio da cui proviene la madre. Vi è andato per ottenere generi alimentari dai parenti. Al ritorno trova la madre morta.

Attila si trasferisce con Etelka a casa della sorella Jolán, che ha sposato un ricco avvocato, Ödön Makai, il quale viene anche nominato suo tutore. Per ragioni di

prestigio sociale (molto rilevanti dopo il crollo della Repubblica dei consigli, nel marzo, e l'inizio del regime reazionario di Horthy) la sorella sostituisce il proprio nome (Jolán era un nome usato quasi esclusivamente dalle donne del popolo) con Lucie. Per i medesimi motivi Attila viene fatto risultare un ragazzo povero, accolto in casa per beneficenza.

**1920** Ödön Makai in un primo tempo manda Attila a lavorare, come apprendista, sui battelli fluviali. Poi lo mette nel collegio salesiano di Nyergesújfalu e, infine, in autunno lo trasferisce a Makó, una cittadina dell'Ungheria meridionale nei pressi di Szeged, per frequentarvi il liceo.

**1921** Attila frequenta il liceo con grande profitto. Durante le vacanze si sostenta dando ripetizioni.

**1922** Secondo tentativo di suicidio. In dicembre viene pubblicato a Szeged il suo primo volume di poesie, intitolato *Il mendicante della bellezza* con la presentazione di Gyula Juhász.

**1923** Dopo aver abbandonato la scuola, fa la maturità da privatista. Escono alcune sue poesie su *Nyugat*. Un altro tentativo di suicidio, si sdraia su un binario ferroviario a Makó.

**1924** In gennaio viene denunciato dalla procura di Stato per bestemmia a causa della poesia *Cristo ribelle*. Al processo sarà assolto in ragione della giovane età. Lavora per qualche mese come impiegato di banca a Budapest.

In settembre si iscrive alla Facoltà di lettere dell'Università di Szeged, scegliendo come materie di specializzazione l'ungherese, il francese e la filosofia.

**1925** Entra in conflitto con un professore a causa della sua poesia *Con cuore puro*, che a marzo appare su un quotidiano.

Viene pubblicato il suo secondo volume di poesie, intitolato *Non grido io*.

In autunno si trasferisce a Vienna, dove s'iscrive all'università. Entra in contatto con Lajos Kassák, che a Vienna dirige la rivista d'avanguardia in lingua ungherese *Ma* [Oggi], e con tutta l'emigrazione intellettuale di sinistra (Béla Balázs, Anna Lesznai, György Lukács, ecc.). In una lettera alla sorella Jolán riferisce con orgoglio di essere stato definito da Lukács «il primo lirico proletario in possesso di qualità letterarie mondiali — non cosmopolitiche!». Qui entra in stretta amicizia con Andor Németh e Lajos Hatvany, che diviene uno dei suoi mecenati.

**1926** Trascorre l'estate nella tenuta della famiglia Hatvany a qualche decina di chilometri da Budapest e, con l'aiuto di questa, in autunno si trasferisce a Parigi, dove si iscrive alla Sorbona. Aderisce alla Unione anarchica comunista.

**1927** Periodo intenso di studi e attività letteraria.

In aprile pubblica una poesia di timbro surrealista (*Ombreggiamento pallido sotto la pelle*) nell'unico numero apparso della rivista *Esprit nouveau*.

D'estate trascorre un paio di mesi a Cagnes-sur-mer, un villaggio della Francia meridionale.

Tornato in Ungheria, in autunno si iscrive all'Università di Budapest.

**1928** Comincia a tradurre François Villon.

S'innamora di Márta Vágó, di famiglia agiata e intellettuale. Il padre della ragazza, pur professando idee progressiste, non è favorevole al loro fidanzamento e spinge

la figlia ad andare a Londra per frequentare la scuola di assistente sociale presso la Fabian Society. Márta parte per Londra.

**1929** Attila trova lavoro, con l'aiuto del padre di Márta, come corrispondente franco-ungherese in una società commerciale.

Viene licenziato dall'impiego. Per la rottura con Márta Vágó si ammala di nervi e viene ricoverato in una clinica per malattie nervose. Decide di vivere del suo solo lavoro di scrittore. Esce il suo terzo volume di poesie, intitolato *Non ho né padre né madre* che viene recensito negativamente su *Nyugat*, da László Németh, esponente del «movimento populista».

**1930** Attivo anche nel dibattito letterario, pubblica una dura critica del volume *Gli dei muoiono, l'uomo vive* di Mihály Babits, una delle maggiori personalità della rivista *Nyugat*. Pregiudica così i suoi rapporti con una parte rilevante della cultura ungherese più moderna.

In autunno aderisce al partito comunista clandestino.

Conosce Judit Szántó, militante comunista, che sarà la sua compagna per cinque anni.

**1931** Esce il suo quarto volume di poesie, intitolato *Abbatti il capitale, non lamentarti*, che viene sequestrato. L'accusa è di tentativo di sovversione (per la poesia *Socialisti*) e di offese al pudore (per la sua traduzione della *Ballade de la Grosse Margot* di François Villon).

Viene attaccato da uno scrittore populista.

Nell'organo dei comunisti emigrati a Mosca viene definito «socialfascista».

Inizia un trattamento psicoanalitico con Samu Rapaport.

**1932** Firma insieme a molti altri scrittori una protesta per l'esecuzione di Imre Sallai e Sándor Fürst, due dirigenti comunisti, e subisce un'ulteriore denuncia.

Fonda la rivista *Valóság* [Realtà] con l'appoggio del partito comunista, ma ne viene pubblicato un solo numero per le critiche suscitate dal suo saggio *Individuo e realtà*. In settembre diviene presidente del consiglio dei ministri Gyula Gömbös, che intende instaurare in Ungheria un regime apertamente fascista.

In ottobre esce il suo quinto volume di poesie, intitolato *Notte di sobborgo*. Riprende i contatti con Mihály Babits.

**1933** Il volume *Notte di sobborgo* viene criticato da intellettuali del partito comunista e Attila perde i contatti politici con questo partito.

Nell'estate partecipa a un colloquio di scrittori nella cittadina di montagna Lillafüred, dove scrive *Ode*, una intensa poesia d'amore per una donna conosciuta in tale circostanza. *Nyugat* di nuovo pubblica una sua poesia.

**1934** Trascorre la prima parte dell'anno in provincia, presso la famiglia della sorella Etelka. L'interruzione definitiva dei rapporti con il partito comunista influisce negativamente tra l'altro sul rapporto, che va sempre più deteriorandosi, con Judit Szántó. Lo deprime moltissimo il mancato invito al primo Congresso degli scrittori sovietici, che si tiene a Mosca alla fine di agosto (590 delegati sovietici e 40 invitati stranieri: gli invitati ungheresi furono Gyula Illyés e Lajos Nagy). Esce il suo sesto volume di poesie, intitolato *Il ballo dell'orso*.

**1935** Al principio dell'anno comincia l'analisi con Edit Gyömrői. Nell'autunno inizia una seconda relazione con Márta Vágó.

**1936** Riceve un piccolo premio dalla Fondazione Baumgarten.

In marzo appare il primo numero del mensile *Szép Szó* [Bella parola] di cui Attila diviene direttore con Pál Ignótus. Il titolo (che in realtà significa «buoni argomenti») è stato scelto da Attila. Nel numero che esce in maggio vi pubblica una poesia dedicata a Freud in occasione degli ottanta anni del fondatore della psicoanalisi (*Quanto nascondi nel cuore*).

S'innamora di Edit Gyömrői, che intende il fatto come un fenomeno di transfert psicoanalitico.

In estate si separa da Judit Szántó. Nell'inverno Edit Gyömrői interrompe l'analisi. Attila inizia una terapia con Róbert Bak.

In dicembre esce il suo ultimo volume di poesie, intitolato *Fa male*. Attila trascorre un'intera giornata nella libreria del suo editore, in quel giorno non si vende nemmeno una copia del libro e nessuno si ferma a consultarlo. Passa qualche giorno in una clinica per malattie nervose a causa di un attacco depressivo.

**1937** In gennaio *Szép Szó* invita a Budapest Thomas Mann per una conferenza. La censura tuttavia impedisce ad Attila di leggere la poesia *Saluto a Thomas Mann*, che egli ha scritto per l'occasione. Il saluto della rivista allo scrittore tedesco viene pronunciato esclusivamente da Pál Ignótus.

Si chiude definitivamente il rapporto amoroso con Márta Vágó. Fa un breve soggiorno in una clinica per malattie nervose.

S'innamora di Flóra Kozmutza. Il sentimento sembra funzionare da «meccanismo auto-terapeutico», ma anche questo amore non viene corrisposto. In febbraio ulteriore tentativo di procurarsi una sistemazione tramite amici: a tale scopo scrive il *Curriculum vitae*.

All'inizio dell'estate scrive la poesia, composta da più sonetti, *La mia patria*.

Alla fine dell'estate viene ricoverato nella clinica per malattie nervose Sista, da cui sarà dimesso solo il 4 novembre.

Viene accolto dalle sorelle Jolán e Etelka a Balatonszárszó, un villaggio sul lago Balaton, dove esse conducono una pensione.

La crisi depressiva continua.

In ottobre pubblica l'ultimo suo scritto in prosa *I compiti del poeta d'oggi*.

Il 2 dicembre riceve la visita di alcuni amici che lo rassicurano sul loro aiuto e sul suo futuro.

Il 3 dicembre, la sera, esce di casa per una passeggiata prima di cena e muore (per suicidio o forse per accidente) travolto da un treno merci nella stazioncina ferroviaria di Balatonszárszó.



## **La coscienza del poeta**



## **Verso una teoria della poesia**



## Letteratura e socialismo

### Nozioni elementari di filosofia dell'arte

Credo che sappiamo tutti cos'è il socialismo, potremmo descriverlo e ci troveremmo d'accordo nella sostanza. Con la letteratura, invece, siamo proprio nei guai, perché è bensì vero che noi la indichiamo come arte linguistica, vale a dire come quell'arte la cui materia è la lingua, ma questo significa che sappiamo soltanto che essa deve tener conto soprattutto delle leggi linguistiche. Ogni arte infatti è vincolata alle leggi della propria materia. E ciò vale tanto più per la letteratura, in quanto la sua materia, la lingua, include già in sé una comunità umana, sociale, e insieme anche l'atteggiamento spirituale mediante cui tale comunità intende, nega o accetta le interrelazioni del mondo. È a partire dal carattere della lingua, dunque, che si presenta lo specifico momento nazionale della letteratura ed è in dipendenza dalle leggi della materia linguistica costituente una comunità che le singole letterature acquistano la loro particolare indole nazionale. Così, la materia con cui lavora la letteratura tedesca è diversa da quella con cui lavora la letteratura ungherese. La loro diversità perciò non è di sostanza, — essendo esse identiche nel fare di una materia letteratura, — ma deriva soltanto dal fatto che le materie che devono plasmare sono fino a un certo punto di tipo diverso. Lo stesso vale per le letterature di classe. Ogni strato sociale, anzi ogni individuo, ha il suo linguaggio. Questo significa che una parola assume contenuti spirituali (artistici ed emotivi) differenti a seconda del carattere delle classi sociali, nonostante che il suo momento concettuale oggettivo — a meno che non risulti logicamente scorretto — resti identico. Questo vuol dire che in poesie di lingua diversa le parole *asztal*, *Tisch*, *table*, *tavolo* hanno la medesima funzione concettuale, in quanto sono tutt'e quattro il medesimo concetto, ma sono anche in grado di dar luogo a risultati artistici, letterari, differenti,

essendo ciascuna di esse una parola differente, materia differente. Lo stesso vale per il concetto di «borghese», che sul piano logico non può non essere il medesimo concetto per tutti. Differente è però l'impiego artistico della parola «borghese» per il proletario e per il borghese. Quest'ultimo è probabile che addirittura neghi ad essa il diritto di esistere sul piano artistico. Alle sue orecchie è una parola che non suona adatta alla poesia, perché egli non sa né «il proletario» né «il socialista»; è come un francese che non conosca l'ungherese e cui perciò rimanga estranea l'artisticità della poesia in questa lingua<sup>1</sup>.

Poiché siamo socialisti, conformemente al nostro principio di base

<sup>1</sup> Una prima stesura dell'intero capoverso iniziale, che venne poi sostituita per ragioni pratiche (cfr. György Tverdota, *József Attila Irodalom és szocializmus című elbárástának szövegváltozata*, in *Irodalomtörténeti Közlemények*, n. 4-5, 1985, pp. 546-548) suonava come segue: «Credo che sappiamo tutti cos'è il socialismo, potremmo descriverlo e ci troveremmo d'accordo nella sostanza. Con la letteratura, invece, siamo proprio nei guai, perché è bensì vero che noi la indichiamo come arte linguistica, vale a dire come quell'arte la cui materia è la lingua, ma questo significa che sappiamo soltanto che essa deve tener conto prima di tutto delle leggi linguistiche. Ogni arte infatti è vincolata alle leggi della propria materia. E ciò vale tanto più per la letteratura, in quanto la sua materia, la lingua, include già in sé una comunità umana, sociale, e insieme anche l'atteggiamento spirituale mediante cui tale comunità intende, nega o accetta le interrelazioni del mondo. È a partire dal carattere della lingua, dunque, che si presenta lo specifico momento nazionale della letteratura ed è in dipendenza dalle leggi della materia linguistica costituente una comunità che le singole letterature acquistano la loro particolare indole nazionale. Al di là di questo, ogni ulteriore differenza riscontrabile nella letteratura delle singole nazioni è già una differenza sociale, in quanto le singole nazioni si sviluppano con differenze più o meno grandi l'una dall'altra non più perché nazionalità, ma perché formazioni della società produttiva che trovano, per la produzione, condizioni e bisogni differenti. Quindi la particolare indole nazionale — pur essendo anch'essa plasmata e determinata dalle forme storiche dell'intera produzione umana — non va confusa con la forma che si basa sulla più recente articolazione cui l'ulteriore storia della società, ormai sintesi di più nazionalità, è pervenuta con il suo variegato e ineguale sviluppo. La prima diversità è storica, linguistica e nazionale, la seconda è storica, ideologica e sociale. L'identità ideologica non esclude la diversità linguistica, ma nemmeno la diversità linguistica esclude l'identità ideologica. La diversità nazionale consiste nel fatto che scrittori appartenenti a nazionalità diverse devono dar forma a materie linguistiche diverse. In poesie di lingua diversa le parole *asztal*, *Tisch*, *table*, *tavolo* hanno la medesima funzione concettuale, in quanto ciascuna è il medesimo concetto. Al contempo, però, esse sono in grado di dar luogo a risultati artistici differenti, essendo ciascuna di esse una parola differente, una materia diversa. Sotto certi aspetti questo vale anche per le letterature di classe. Ogni classe o strato sociale, anzi ogni professione, ha il suo linguaggio, e nel momento in cui una data classe o strato sociale o professione storicamente emerge, eleva il proprio lessico e la propria sintassi alla lingua comune entro la forma nazionale, arricchendo e quindi cambiando tale lingua comune; a ciò si aggiunge inoltre che di norma essa elimina parole, costruzioni e modi di dire fino a quel momento sentiti come rilevanti sul piano

sappiamo fra l'altro che l'arte si diversifica a seconda degli ambienti e che persino all'interno di una stessa epoca combattono tra loro orientamenti artistici contrastanti, i quali con questa lotta contribuiscono, magari involontariamente, al generale progresso o regresso dell'arte. Dobbiamo tuttavia tener presente che l'arte è costituita da questi orientamenti artistici nel loro insieme, da quelli che fanno epoca e da quelli che, soltanto, fanno parte dell'epoca, cioè in ciascuno di essi vi è un momento che nel fondo lo accomuna agli altri, facendo sì che tutti questi orientamenti vengano definiti arte e separati dalla non-arte. L'arte quindi, pur con tutti i suoi mutamenti e i suoi fenomeni antitetici, possiede un proprio momento generale e permanen-

letterario ossia artistico, oppure — il che in sostanza è la stessa cosa — ne cambia il significato. Se una parola passa dalla lingua di classe all'uso comune, il suo significato si dilata, ma anche in seguito le resta l'impronta della sua origine di classe, perché «il suo tratto dominante sarà uno di quegli elementi ideali che hanno aderito ad essa nell'uso che se ne è fatto entro la classe in questione». La medesima parola ha significato diverso nella lingua comune e nella lingua di classe, e non di rado è il significato che essa ha nella lingua di classe che nel decorso della storia sopprime quello che essa ha nella lingua comune. La lingua comune stessa, d'altra parte, muta di continuo e ciò avviene a seconda di quale sia lo strato sociale che ne diviene portatore. Per esempio, il portatore storico dell'odierna lingua comune ungherese è la piccola borghesia, che è in contatto immediato con tutte le classi. Per esempio, ancora, gli esiti imperituri della lotta gloriosa del proletariato d'Ungheria fanno sentire il loro effetto anche nella lingua comune: talune parole di questa lingua di classe sono entrate nella lingua comune (proletario, borghese). Va inoltre osservato che la lingua letteraria non è necessariamente identica alla lingua comune, può anzi differirne parecchio addirittura entro la forma nazionale. La letteratura dominante è la letteratura della classe dominante, per cui anche la sua lingua è la lingua della classe dominante. Se tuttavia teniamo presente che la classe dominante capitalistica semplicemente finanzia la letteratura, ma ne produce poca o niente, e che il prodotto letterario, come merce, è un articolo di largo consumo, allora ci risulterà naturale che la letteratura capitalistica non parli la lingua dei capitalisti ma la lingua comune, la quale però è profondamente intrisa della lingua di classe dei capitalisti. Così, benché le parole «proletario» e «borghese» siano ormai entrate nella lingua comune, il loro impiego artistico è differente per il proletario e per il borghese. Quest'ultimo è probabile che metta in dubbio persino il «diritto di cittadinanza» artistica di tali parole. Quantunque il loro momento concettuale oggettivo sia il medesimo tanto per il proletario quanto per il borghese, alle orecchie del borghese, tuttavia, non si tratta di parole che suonano adatte alla poesia, perché egli non sa né «il proletario» né «il marxista»; è come un francese che non conosca l'ungherese e cui perciò rimanga estranea l'artisticità della poesia in questa lingua. Qui vediamo come la storia della lingua abbia una funzione importantissima nella comprensione storica della letteratura. Non si può, però, fare la storia della lingua senza la storia della cultura, e a sua volta la storia della cultura è inscindibile dalla comprensione della storia dell'economia. Ecco come la letteratura — già a partire dalla sua materia, la lingua — è inscindibilmente connessa con la sua base sociale, con l'economia.

te: l'artisticità. Allo stesso modo in cui la vita sociale e storica, nonostante tutte le sue modificazioni e antitesi interne, possiede un suo momento permanente: la socialità stessa. E con ciò ci troviamo già davanti la concezione dialettica nella sua profondità. Infatti, questo è possibile soltanto se: ciò che muta è, al medesimo tempo, permanente. Si dice inoltre, come spiegazione, che può mutare soltanto ciò che è. Ciò che è, però, è identico a se stesso. Fermiamoci un attimo qui, fermiamoci sul principio di identità. «*Ogni cosa è identica a se stessa*». Occorre considerare che questo fondamentale principio logico ultimo non è altro che *un fondamentale principio logico* ovvero non significa altro che *ogni oggetto del pensiero dobbiamo pensarlo così com'è*. È per questo che con il principio di identità coincide un altro principio logico fondamentale, quello di contraddizione. Vale a dire: noi pensiamo in maniera corretta, logica, soltanto se una nostra affermazione non ne contraddice un'altra. Questo *principio fondamentale della logica*, dunque, non è in contraddizione con il nostro principio filosofico fondamentale secondo cui, da un lato, lo sviluppo avviene per via di antitesi, dall'altro lato, le cose contengono antitesi. Anzi, se consideriamo come una cosa, essendo esso un giudizio, anche questo principio logico fondamentale secondo cui ogni cosa è identica a se stessa, vediamo che l'analisi formale ci dà di nuovo ragione. Dicendo infatti che ogni cosa è *identica* a se stessa, noi intendiamo che la cosa è l'*interconnessione* di due cose antitetiche: essa è l'*interconnessione*, nell'antitesi, fra identità e cosalità. Allora, quando affermiamo che ciò che muta, al contempo permane, noi non ci contraddiciamo in termini logici, soltanto portiamo alla superficie l'antitesi reale che si cela nel profondo della cosa. *La nostra asserzione non concerne la forma ma il contenuto*. Ed è la realtà che, naturalmente, ci dà la conferma. Nel corso della storia umana, infatti, la socialità permane, ma è proprio questa permanente socialità che muta. Possiamo accostarci alla nostra tesi anche in un altro modo, dicendo che ciò che muta è portatore del mutamento: per conseguenza, in quanto è portatore rimane sempre lo stesso, ma è sempre diverso in quanto è portatore di mutamento. Se ci riferiamo alla logica della natura (non alla logica della scienza della natura!), vediamo che le specie si adattano all'ambiente, cioè si trasformano appunto per sopravvivere. E infatti la vita, per quanti mutamenti possa subire, per quante forme possa assumere, rimane sempre vita. Altrimenti, se il mutevole non fosse anche permanente, il risultato del mutare non sarebbe il mutamento, ma l'estinzione.



Ho dovuto anticipare tutto questo, per evitare che la mia prima domanda sembrasse non dialettica. La domanda è: *che cosa è l'arte?* Con questa introduzione, appunto, già per il suo scavare nel fondo, la nostra domanda risulta distinta da ogni domanda di stampo borghese. Perché anche i filosofi dell'arte borghesi si sono posti, in termini letterali, la stessa domanda: che cosa è l'arte? Se la sono posta, però, con un senso differente, e comunque facendone svanire il contenuto dialettico. Di qui, poi, quelle innumerevoli sciocchezze che sono state *sintetizzate sotto il nome collettivo di estetica*. E non c'è bisogno di pensare a tutte le singolari frottole e fandonie borghesi presentateci dagli ismi del recente passato, nel cui spirito si è molto spesso rinnegato il senso delle parole, trascurando la circostanza che è proprio la parola quell'unica cosa che ha un senso immediato e non solo teleologico (collocato nel fine), come avviene per esempio con uno strumento, ovvero che ha un senso immediato e non semplicemente metafisico, come avviene per esempio con la vita. Ma non c'è bisogno di pensare a queste coserelle irrilevanti, basta che prendiamo i cosiddetti grandi sistemi. La maggior parte dei quali finisce nella psicologia e spiega l'arte con la psiche, mentre semmai sono le opere d'arte che potrebbero contribuire a spiegare la psiche. Ma allora, dove prendere lumi per sapere che cosa è un'opera d'arte? È indicativo come si sia continuamente paragonato il bello con l'artistico, sebbene non abbiano nulla a che fare l'uno con l'altro. Infatti, possono essere parimenti belle le cose più disparate: un silenzioso bosco di salici, delle ragazze alte oppure basse, dei cavalli, una esposizione di libri, una partita di calcio. Perché tutto ciò che viene in essere nella forma, o piace o non piace. Quindi anche l'opera d'arte o piace o non piace, come qualsiasi altra cosa. Di conseguenza, con la teoria del bello siamo arrivati alla massima distanza proprio da ciò cui volevamo avvicinarci, cioè: che cosa sia l'arte. Si è anche cercata la spiegazione, a tale proposito, nel vissuto e nel sentimento, ma in verità tutto quanto accade a una persona produce in lei vissuto e sentimento alla stessa stregua della stitichezza. Questa estetica sentimentale è particolarmente sorprendente: cerca di ricavare l'essenza dell'arte dai sentimenti che immancabilmente accompagnano la creazione e la visione, ma è una sciocchezza simile a quella che commetteremmo se volessimo spiegare la natura delle equazioni di secondo grado con i sentimenti e i vissuti che altrettanto immancabilmente ne hanno accompagnato l'ideazione. La persona che ha formulato la teoria dell'equazione di secondo grado avrà probabilmente provato una sensazione

gradevole alla soluzione di quel problema, avrà sentito grande piacere di fronte al risultato del suo lavoro, allo stesso modo in cui è senz'altro molto felice il ragazzo che a scuola — per rimanere al nostro esempio — riesce a risolvere una equazione di secondo grado e a darne il risultato. Ma dove trovare un matematico talmente idiota che, per far capire ai ragazzi l'equazione di secondo grado, si metta a dire che il fine di questa sarebbe il piacere? Eppure questa è l'idea generale quanto all'arte, questo s'insegna, a partire dalle elementari fino all'università. Questo è quanto lo stesso *Kautsky* ammannisce agli operai. Al che, giustamente, gli operai domandano: a che serve l'arte quando noi soffriamo la fame, buttiamo il sangue e peniamo? È chiaro che, se il fine dell'arte è il piacere, si tratterà del piacere della classe borghese, e allora sarà possibile soltanto l'arte borghese. Giacché, dopo dieci o dodici ore di quotidiano sfacchinare, l'operaio, soprattutto quello cosciente, non ha tempo se non, appena, per il movimento e per lo studio, ma certo mai per il piacere. L'operaio privo di tale coscienza, invece, va a cercare il piacere, ma in tutt'altro modo, non nella letteratura, non nell'arte. Il suo compagno cosciente, poi, quando legge letteratura, lo fa allo scopo esattamente opposto: lo fa per imparare.

Della letteratura, dell'arte, si è pure detto che sarebbe l'estrinsecazione di sentimenti. Su questo si trovano d'accordo anche le concezioni cosiddette serie. Ebbene, l'arte si distingue dall'espressione di sentimenti almeno tanto quanto il pianto e lo sbadiglio si distinguono dal pianto e dallo sbadiglio scenici. Il pianto è davvero l'espressione di un sentimento, mentre il pianto scenico è l'espressione di un sentimento scenico. E quest'ultimo è scenico proprio perché non è reale. Ora, se non è reale, non è neanche sentimento. Qualcuno potrebbe tuttavia cavillare e dire che, mentre il pianto è una espressione sentimentale diretta, il pianto scenico è una espressione sentimentale indiretta. Sta bene. In questo caso però, se c'è un attore che sulla scena piange, non significa che è addolorato, perché allora avremmo un'espressione diretta. Anzi, se gli riesce di fare bene l'addolorato, l'attore sarà contento come una pasqua. Infatti, qui il punto non è l'espressione di quel sentimento. Proprio al contrario, qui *il dolore, il sentimento, è forma ossia è quell'elemento formale che ha la funzione di esprimere qualcos'altro.*

Resta tuttora in piedi anche la concezione che spiega l'arte con l'inclinazione al gioco, con l'istinto ludico (lo *Spieltrieb*). Si tratta di una concezione assolutamente assurda, giacché allo stesso titolo si po-

trebbe affermare che è gioco la filosofia, è gioco la scienza, è gioco la vita. Siamo davvero obbligati a vivere? Siamo davvero obbligati a pensare? Evidentemente no, né io né tu siamo obbligati a farlo. Ma la vita invece è obbligata, la mente è obbligata, altrimenti niente sarebbe ciò che è. Non è necessario che sia io a scrivere poesie, ma è necessario, sembra, che si scriva poesia, altrimenti *l'adamantino perno del mondo si torce*. Peraltro, i giochi possono essere di tipo diverso. Il chiapparello è utile e carino, il ramino è inutile e noioso. Almeno, a me piacciono di più gli scacchi. Come in tutto ciò che fanno gli esseri umani, la conoscenza ha la sua parte anche nel gioco. La specificità sta, tutto sommato, nel fatto rilevante che lo spirito del gioco è pratico, che esso è la preparazione del bambino alle forme di vita degli adulti. Una cosa che non si può proprio dire dell'arte. Quanto invece ai giochi degli adulti, si vorrebbe sperare che i sostenitori dell'istinto ludico non mettano nello stesso calderone il poker e la poesia. Vero che anche il poker ha le sue «regole», tuttavia quando si gioca per divertirsi le regole sono questione di accordo, invece le norme concernenti l'arte le dobbiamo scoprire nell'arte stessa.

La confusione circa l'arte ci appare al culmine quando prendiamo in considerazione le teorie applicate, vale a dire la critica. Il primo obiettivo e compito del critico dovrebbe essere di stabilire se la poesia, il quadro, ecc. in questione sono o non sono opere d'arte. Secondo tali estetiche borghesi, al contrario, ogni critica dovrebbe consistere in una sola frase: o che l'opera che ho davanti a me è davvero un'opera d'arte perché mi piace, oppure che non è un'opera d'arte perché non mi piace. Queste critiche non hanno davvero nessun altro senso, e infatti non parlano in realtà dell'opera, ma del talento e della psiche dell'artista. E neppure la presenza del talento dipende, qui, dalla reale creatività dell'artista, dipende invece dalla questione se quanto egli ha fatto piace o non piace al critico e in quali termini. La parte oggettiva del problema viene scansata nei modi più abili e un critico risulta tanto più grande quanto più abile egli è nell'occultare la sostanza. Nel punto in cui il critico arriva alla parte oggettiva della questione, troviamo scritte cose di questo genere: «soluzione fine», «penna duttile», «costruzione rotonda che racchiude in sé un'anima ricca», «sono i suoi impulsi al frizzo che egli cerca di disarmare ricavandone poesia». Ma su che cosa sia quella «soluzione fine», prudentemente, si tace. I più furbi prevengono subito la domanda, nella critica stessa, parlando nei termini seguenti: «lo anima un qualche dolce, inspiegabile, sfavillare», oppure: «ma non lo si può racconta-

re, bisogna leggerlo». Ecco! A ogni riga si riconosce di parlare al vento. E quando si chiede loro di assumersi la responsabilità teorica, ripetono con la massima serietà battute insulse del tipo: *il critico è oggettivo quando è soggettivo*. Il che, va da sé, è pura dialettica aerea, campata in aria, perché non solleva il velo su una *antitesi reale*, ma semplicemente contiene una *contraddizione logica*. Inoltre, vanno sproloquiando sul modo come il poeta vede il mondo (!), eppure il mondo lo si può vedere soltanto o bene o male. E tutto questo avviene nel corso dell'analisi del «contenuto» della poesia ecc. Dimostrando ancora una volta di non avere la più pallida idea del rapporto dialettico che c'è tra forma e contenuto.

Dicendo rapporto dialettico tra forma e contenuto, ho già indicato che è muovendo dal contenuto che si capisce la forma ed è muovendo dalla forma che si capisce il contenuto. Occorre rendersi conto che tutto quanto viene da noi enunciato è forma, perché *la forma è quell'attività che si svolge nei termini della visione*, ponendosi davanti alla nostra visione. *Il contenuto, invece, è quel significato che la forma, richiesta dalla visione, presenta all'intelletto tramite la visione*. Quindi *la qualità della forma viene determinata dal suo contenuto*. In altri termini: *la forma ha una duplice qualità: la qualifica il contenuto che la riempie, e la riqualifica la nostra visione a proprio contenuto*. Le estetiche, in genere, hanno considerato carattere primario, anzi unico, questa forma riqualificata dalla visione. Sa il diavolo perché. Hanno parlato di splendore della forma, come Tommaso d'Aquino secondo il quale *«pulchritudo... consistit... in resplendentia formae»* (la bellezza consiste nello splendore della forma). E siccome già per Aristotele la forma era attività, questa santa sapienza dell'Aquinate nel linguaggio odierno viene a dire: *questo è meraviglioso perché è stato fatto splendidamente*. (I nostri critici borghesi non si avvedono di scrivere, ancora oggi, sotto l'influenza di un santo medievale!)

Ebbene, che sia il contenuto della forma — ossia il significato che la forma, richiesta dalla visione, presenta all'intelletto tramite la visione — a determinare la qualità della forma, e cioè dell'attività che si svolge nei termini della visione, è cosa che potremo verificare immediatamente negli esempi che farò. Il primo dei quali sarà una semplice frase, il secondo una poesia, l'ultimo un poderoso romanzo.

La frase è questa: «ho fame».

Se la dico in casa e all'ora di pranzo, essa attraverso la visione viene a significare per l'intelletto qualcosa come: «Spicciati con il pranzo», è questo il suo *contenuto*. Se viene detta in strada da un mendi-

cante, il suo significato, il suo contenuto, è qualcosa come: «Prego, datemi qualche moneta». In ambedue i casi è per l'appunto il contenuto, quel determinato significato della frase che la colloca *come forma e come stile* nella categoria della forma e dello stile del parlare corrente.

Se la frase «ho fame» io la scrivo in una poesia, non significa affatto: «Perché non vi sbrigate a portarmi il pranzo?», e nemmeno «Per pietà, almeno un soldo». In primo luogo perché (a prescindere dal contenuto simbolico, e cioè che non sono contento di questo mondo) il contenuto, il significato reale di questa frase dentro una poesia è che la fame esiste in generale e che la fame e l'esistenza della fame hanno importanza sociale. E questo per il semplice fatto che, se la frase «ho fame», indipendentemente dalla circostanza che io abbia fame o no, non avesse un significato per tutti, essa sul piano sociale risulterebbe priva di senso, e dunque non susciterebbe interesse in nessuno. In secondo luogo, che senso avrebbe mettere la mia fame sotto il naso di uno sconosciuto sterratore d'un'altra città il quale, a motivo della mediazione tipografica, ecc., ne verrebbe comunque a conoscenza solo dopo qualche anno? D'altra parte, che io abbia invece fame prima di pranzo non è faccenda né artistica né degna di interesse. Cioè, non è interessante socialmente. Perché tutto quanto faccio entrare in una poesia deve avere importanza sociale e universale, deve avere senso per tutta la società. In sostanza, *il contenuto della forma artistica è sempre universale e sociale*. Condizione dell'artisticità della forma è un contenuto cosiffatto.

Chi non conosce questi due versi stupendi?

Alto si posò il pavone sul palazzo della contea  
a salvezza di molti pezzenti ribelli.

Perché a proposito di questi versi possiamo parlare di vera arte?

Perché in essi lo spostarsi di un uccello viene riempito di contenuto sociale. Già di per sé il luogo verso il quale vola il pavone, un uccello *solenne*, ha senso sociale e politico, ma è nel secondo verso che questo contenuto sociale si precisa. Se eliminassimo tale contenuto e affermassimo soltanto, come un fatto, che *un* pavone è volato su quel palazzo, non faremmo altro che privare l'immagine del suo carattere artistico. Se, per converso, noi dicessimo semplicemente, come un giudizio, che molti servi della gleba fuggitivi si sono salvati, non avremmo davanti a noi un'opera d'arte, perché si tratterebbe di un'affermazione consistente unicamente in un momento logico, che

per conseguenza, così da sola, non può essere arte. Anch'essa è forma, ma non artistica. Infatti — come chiarirò più avanti — il nesso fra gli elementi della forma artistica non è puramente logico, come in questo caso, ma è anche il nesso che la visione introduce nel sistema dei fatti.

Prendiamo altri due versi, da una poesia incompiuta.

La zuppa della storia già  
fa sobbalzare il coperchio.

«La zuppa fa sobbalzare il coperchio»: è una frase che non ha nessun significato e contenuto sociali, quindi non è arte. «La zuppa della storia — fa sobbalzare il coperchio»: qui abbiamo un *contenuto sociale soltanto apparente*, perché non è precisato. Cosicché non è arte. Invece, con l'avverbio di tempo «già» che richiama e fa entrare nel suo contenuto un'epoca determinata, con i processi storico-sociali che l'hanno preceduta, che anzi l'hanno generata, il contenuto sociale si precisa, facendo diventare artistici i due versi. È evidente che tutto ciò deriva dalla loro visione rivoluzionaria. Li possiamo rendere controrivoluzionari sostituendo «già» con «ancora».

La zuppa della storia ancora  
fa sobbalzare il coperchio.

Perché così questi versi diventano deboli e non li sentiamo artistici? Perché, se prima senza nessuna paroletta che sia un avverbio di tempo *era la indeterminatezza del contenuto sociale a far mancare loro la natura artistica*, adesso è *la falsità del contenuto sociale a privarli del carattere di arte*. Anzi, a guardarli con più attenzione, vediamo che in essi non c'è affatto un significato sociale reale, in quanto si tenta di celare proprio il riferimento sociale vero<sup>2</sup>. *Il contenuto artistico dunque non può essere socialmente menzognero*. Ciò tuttavia non va scambiato con quella sciocchezza secondo cui l'artista deve essere sincero. In realtà si può essere sinceri — e controrivoluzionari, magari per stupidità e limitatezza spirituale — e ciò nondimeno non creare nessuna opera, così come non le creano le vecchiette, che pure sono spesso sincere.

«Ho fame»: è questa la frase che abbiamo analizzato. L'abbiamo esaminata nel suo modo di essere parlato e in quello artistico. Così

<sup>2</sup> Il contenuto di classe: di quella classe che è in ascesa ed è quindi storicamente costretta a comprendere in termini corretti la realtà (nota di Attila József).

facendo, l'abbiamo trasformata in oggetto, elemento di indagine scientifica, per cui ha assunto la funzione di forma scientifica. Vale a dire che nel frattempo si è verificato un terzo caso, in quanto nel frattempo il suo contenuto è diventato quello di avere diversi contenuti. In breve, alla frase «ho fame» *proprio i suoi significati possibili hanno dato la forma di cui noi abbiamo analizzato il contenuto*. Che è la forma scientifica.

È chiaro, allora, che il carattere artistico, scientifico, ecc. della forma dipende dal suo contenuto, cioè da quel significato che la forma, richiesta dalla visione, presenta all'intelletto tramite la visione. Altrimenti non si spiegherebbe come mai questa stessa frase divenga, nell'analisi, una volta un esempio scientifico, un'altra volta un esempio artistico e un'altra volta ancora un esempio di lingua parlata.

Secondo l'estetica intuizionistica di *Benedetto Croce* l'arte non è nient'altro che intuizione. Intuizione? Tutti dicono intuizione, ma uno deve usare le parole straniere solo quando le capisce<sup>3</sup>. Ora, «intuizione» in ungherese significa, detto con proprietà di linguaggio, né più né meno che «visione», cioè a dire quella coscienza che presenta le cose, quali che esse siano, in maniera diretta. Ed è sicuro che tutti coloro che vanno a caccia dell'«intuizione» resterebbero parecchio sbalorditi di fronte alle conseguenze della propria tesi, di fronte a tutto quello che Croce è costretto a dire e ad ammettere. L'arte è visione, dice Croce, e nel medesimo passo «riconosce» che, per conseguenza, noi non possiamo fare distinzioni qualitative *tra questa carta e la «Divina Commedia» di Dante*<sup>4</sup>. Già: infatti *sia l'una che l'altra sono visione*. In quanto *in entrambi i casi la cosa si dà in maniera diretta*. Ed è a questo punto che viene immediatamente in luce come

<sup>3</sup> Mihály Babits, che pure è chiamato *poeta doctus*, ha scritto la seguente idiozia: «Che altro sarebbe l'Intuizione se non l'Istinto?». E l'ha scritta in uno «studio» intitolato *Il tradimento dei chierici!* (nota di Attila József).

<sup>4</sup> È probabile che József, per riferire il pensiero di Croce, prenda spunto dal passo seguente, dove si distingue fra percezione (ovvero «l'apprensione di qualcosa come reale») e l'intuizione: «Di certo, la percezione è intuizione: le percezioni della stanza nella quale scrivo, del calamaio e della carta che ho innanzi, della penna di cui mi servo, degli oggetti che tocco e adopero come strumenti della mia persona, la quale se scrive, dunque esiste; — sono tutte intuizioni. Ma è ugualmente intuizione l'immagine, che ora mi passa pel capo, di un me che scrive in un'altra stanza, in un'altra città, con carta, penna e calamaio diversi. Il che vuol dire che la distinzione tra realtà e non realtà è estranea all'indole propria dell'intuizione, e secondaria» (Benedetto Croce, *Estetica come Scienza dell'espressione e Linguistica generale. Teoria e Storia*, Bari, Laterza, 1912, quarta edizione riveduta, pp. 5-6). In Croce non sembrano rintracciabili altri passi dove la formulazione sia quella indicata da József.



*la forma abbia una duplice qualità: la qualifica il contenuto che la riempie, e la riqualifica la nostra visione a proprio contenuto.* Il fatto è che Croce è un filosofo idealista e per lui esiste soltanto ciò che esiste spiritualmente. Ora, tanto questa carta quanto la *Divina Commedia* sono forma. E allora, come agisce in termini idealistici questa carta? Agisce da immagine. Ma pure la *Commedia* di Dante è un'immagine. Croce dunque non può avvedersi della presenza di un contenuto che qualifica la forma e per il cui effetto questa carta e il poema in questione sono attività differenti. Oltre al contenuto qualificato dalla propria visione, oltre alla forma immediatamente data, Croce non vede nulla, se ne infischia della dialettica che c'è fra realtà e intelletto, così come se ne infischia della dialettica della forma. Così può dichiarare che tra la carta e una qualsiasi opera d'arte non ci sarebbero differenze qualitative. Al massimo si può dire (sono parole sue) che una volta la visione sarà «ricca», un'altra volta «povera». Ma al perché non sa dare risposta, e neanche può farlo, giacché il suo risultato e la sua ricerca stessa sono errati già a causa del principio idealistico su cui si fondano. Salta agli occhi, d'altronde, come Croce si trovi in contraddizione proprio con la visione, giacché mi basta dare un'occhiata alla carta e all'*Inferno* dantesco per rendermi conto della differenza qualitativa che intercorre fra le due forme. Ma fermiamoci qui. Dirò solo qualcosa, brevemente, intorno all'esempio promesso di un romanzo, intorno a *Manhattan Transfer* di Dos Passos<sup>5</sup>.

Nel caso di un romanzo diventa particolarmente evidente come forma e contenuto vengano confusi, laddove è palese a questo punto l'importanza di avere le idee chiare in proposito. Se qualcuno mi chiede di raccontargli il *contenuto* di un romanzo, in realtà vuole che io gli racconti *che cosa accade* in quel romanzo. Ma quanto accade in un romanzo non è il suo contenuto, bensì la sua forma. Per cui nel romanzo di Dos Passos, dove vi sono banchieri che gozzovigliano serviti umilmente dai camerieri, i quali non lo fanno semplicemente perché obbligati, ma anche perché a loro sta bene così, in quanto «la fortuna può girare» e anch'essi potrebbero diventare banchieri e mettersi a gozzovigliare in maniera altrettanto nauseabonda, in tale romanzo questo non è il contenuto ma la forma, mentre il suo contenuto — ossia il significato che essa presenta all'intelletto tramite la visione — è,

<sup>5</sup> *Manhattan Transfer* del romanziere statunitense John Roderigo Dos Passos (1896-1970) uscì nel 1925 ed era stato tradotto nel 1928 in Ungheria sotto il titolo di *Nagyváros* (Grande città). In Italia è apparso sotto il titolo di *Nuova York*.



fra l'altro, che *il proletariato newyorkese è ideologicamente assai confuso, non si rende conto del proprio valore e della propria qualità* e inoltre che *i capitalisti americani per istupidire gli operai e difendere il proprio dominio di classe hanno prodotto una ideologia che si rivela strumento molto efficace contro gli operai*. E infatti, in parte è questo il contenuto del romanzo, tanto che dove in esso il pensiero borghese, capitalistico, su qualche personaggio non fa effetto, compare subito il poliziotto. Cosicché il tipo newyorkese del pensiero capitalistico può essere estratto con facilità dal romanzo, di modo che i nostri compagni di New York, vedendolo in ogni suo aspetto, possano combatterlo più agevolmente. Del resto il contenuto del romanzo, come io lo intendo, potrebbe essere riassunto più o meno così: i contrasti della società americana sono maturi per l'esplosione aperta anche negli aspetti più sottili, ma il proletariato costituisce una classe soltanto in termini passivi e non di coscienza, cioè non in termini attivi. Per cui la carica rivoluzionaria è soltanto individuale ed esplode, o meglio si scarica, in fatti singoli, *invece di farsi rivoluzione sociale degrada a ribellione individuale*. Per esempio, il banchiere, padrone infame di un uomo di fatica, muore: quest'ultimo sputa in faccia al morto, ma poi, una volta appagati il suo desiderio individuale e la sua volontà derivante dal sentimento e non dalla coscienza di classe, toglie lo sputo con il fazzoletto... non lo può lasciare lì, altrimenti viene licenziato. Il *contenuto* del romanzo quindi lo saprei raccontare, mentre la sua forma, vale a dire *che cosa accade in esso*, no. E questo perché in ogni riga delle circa cinquecento pagine succede qualcosa che significa qualcosa. Fra l'altro: addirittura non c'è protagonista, ovvero protagonista è la società di New York. E già questo momento della forma, per cui protagonista del romanzo non è un individuo ma una società, ha come suo contenuto il socialismo. Chi lo ha scritto è socialista. Non so se nella pratica sia così, dal suo libro è questo che sono costretto a dedurre. Allo stesso tempo, però, sono anche costretto a dedurre che egli concepisce il raggiungimento del socialismo da parte della società in termini, in qualche modo, materialistico-meccanicistici. Ma se chi lo ha scritto non fosse socialista, tutto starebbe a dimostrare che anche un autore di idee borghesi, se vuole creare un'opera effettivamente valida, è obbligato ad avere una visione socialista. In altri termini, mentre scrive egli — a seconda del suo talento — sospende i modi di vedere della classe borghese. Entro quali limiti ciò sia possibile, è un altro paio di maniche.

Prendiamo, ora, una sola scena del romanzo. Un agitatore socia-

lista è innamorato di una ragazza. Scoppia uno sciopero e anche lei vi partecipa, sebbene la sua coscienza di sé si limiti al fatto di essere una ragazza ebrea brutta. Il che viene da lei verificato ogni tanto davanti allo specchio. Questa ragazza riceve regolarmente il sussidio per lo sciopero, ma ciò nonostante, a causa delle ingiurie della madre, diventa crumira. È una ragazza piccolo-borghese e l'hanno portata al crumiraggio motivi individuali e familiari. Mentre è al lavoro, s'incendia del materiale e lei si ustiona gravemente. Perché si ustiona gravemente? Perché non s'accorge del fuoco? Il fatto è che ha la testa altrove. Dove? A cosa pensa? Già, a cosa penserà una ragazza piccolo-borghese?! Pensa che sta per sposarsi e che perciò dovrà tagliare con i rapporti che ha avuto fino adesso. Che cosa ci dice che la ragazza è tanto immersa in questi progetti da non accorgersi del fuoco? Il fatto che lei non si avvede, addirittura, di *non essere solo una ragazza che vuole avere per sé un uomo*, ma di essere invece *una crumira che vuole sposarsi con un uomo che in effetti è un socialista*. Così si ustiona, e gravemente. Questa piccola storia è una forma il cui contenuto — il significato che essa presenta all'intelletto tramite la visione — è che il modo di pensare piccolo-borghese guasta il lavoratore anche in quanto individuo. Non si tratta di una interpretazione forzata, e infatti, *se essa non si reggesse, non avremmo nessun'altra ragione del perché la ragazza si ustiona*. Ed è evidente la rilevanza sociale, oggi, di tale contenuto. Noi, rivolgendo la nostra visione alla forma, abbiamo afferrato il suo contenuto anche sul piano dell'intelletto, mentre qualcun altro, pur facendo la stessa cosa e leggendo questo libro, magari non ne scopre il contenuto. Questo qualcun altro però non saprà allora nemmeno distinguere tra il brano in questione del romanzo e le cadenze stilistiche della Courths-Mahler<sup>6</sup>, sarà uno che ama il buio, per cui l'arte e la non-arte ai suoi occhi si confondono.

Ma proseguiamo. Il contenuto della piccola storia che abbiamo discusso è sociale, ebbene *proprio per questo l'incidente alla ragazza non è casuale nell'opera*. Abbiamo così imparato anche che *il caso non può comparire come movente, come causa principale, di episodi o storie artistici, perché il caso non ha contenuto, significato sociale*. Più avanti vedremo, in verità solo tra le righe, che il caso non può essere in nessun modo momento artistico, in quanto, non avendo alcun conte-

<sup>6</sup> Hedwig Courths-Mahler (1867-1950), scrittrice tedesca, autrice di oltre 200 romanzi di intrattenimento, il cui esplicito programma era di appagare i sogni a occhi aperti.

nuto, non può in nessun modo essere forma. Il che, ovviamente, non include la coscienza della casualità. Ma, per terminare con questa piccola storia, non resta da dire altro che l'episodio dell'ustione, da noi non classificato, per l'addietro sarebbe stato definito un atto di giustizia poetica. In un lavoro idealistico una tale esecuzione del protagonista sarebbe effettivamente un atto di giustizia poetica. Qui invece non è che il poeta faccia giustizia, egli si limita a dare al contenuto, di cui abbiamo parlato prima, una forma *controllabile dalla visione scientifica*. Infatti le azioni della ragazza scaturiscono dal suo modo di pensare piccolo-borghese, questo modo di pensare però le è stato inculcato dalla borghesia (attraverso la famiglia, ecc.) ed è la sua azione piccolo-borghese la causa per la quale lei si trova dove scoppia l'incendio e, di nuovo, è il suo far progetti in maniera piccolo-borghese la causa che la porta a non accorgersi del pericolo, del fuoco. Questa ragazza, perciò, doveva ustionarsi *artisticamente ossia con un significato universale e un contenuto sociale (di classe)*, e infatti a provocare la sua tragedia individuale non è il caso, ma la coincidenza dialettica tra la sua psiche, il suo modo di pensare, la sua azione e le sue condizioni di classe.

Quante volte fin qui ho pronunciato le parole arte, artistico e artisticamente! Ebbene, che cosa è l'arte? Era appunto questa la nostra prima domanda, ma ad essa finora non abbiamo risposto. Finora abbiamo soprattutto discusso del rapporto tra forma e contenuto, ed è potuto sembrare che io abbia spiegato la forma e il contenuto proprio con quello che invece dobbiamo capire, cioè con l'arte. Ma non è esattamente così. Perché abbiamo saputo che effettivamente è la forma che fa l'arte, solo che il carattere artistico essa lo riceve dal suo significato, dal suo contenuto. Abbiamo saputo inoltre che il contenuto della forma artistica è universale e sociale, e precisamente che si tratta di un contenuto non menzognero, ma controllabile dalla visione scientifica. Cioè: poeta, di la verità, ma non farti cogliere sul fatto, lascia che ti analizzino. Con ciò, in realtà, *abbiamo risposto anche alla domanda circa quel momento permanente nell'arte che muta insieme alla società*. Poiché, dunque, ho già parlato del *momento mutevole del permanente artistico*, ora è sul momento permanente di questo mutevole che dobbiamo sollevare i sette veli. Cioè ora dobbiamo mettere in luce che cosa è *il permanente nell'arte in base al quale è possibile che si abbia il mutevole artistico*. Questa questione, naturalmente, è connessa con la domanda sul perché esiste in generale l'arte. Non posso tuttavia affrontarla in questi termini, perché ciò im-

plicherrebbe soffermarsi sul modo in cui l'arte si è formata storicamente, mentre non è di questo che noi ora intendiamo occuparci. Comunque, guardate che finora, immergendoci nel mutevole artistico, siamo arrivati a intendere in qualche modo il permanente dell'arte, ora perciò, insistendo sul modo di essere di tale momento permanente, saremo in grado di intendere in qualche modo il mutevole. E si potrebbe continuare così... qui e ora, però, di questo pensare dialettico è soltanto la linea principale che io cerco di disegnare con la maggior precisione per me possibile. Va detto, fra l'altro, che, *sebbene il contenuto sia spiegabile soltanto con la forma, noi finora abbiamo spiegato la forma con il contenuto*. Ora perciò è la forma, l'attività che si svolge nei termini della visione, che dobbiamo intendere, così da poter definire anche la natura sociale del contenuto scientificamente analizzabile della creazione artistica. In sostanza, dobbiamo chiarire *come si svolge nei termini della visione l'attività che porta alla conoscenza del nostro intelletto questo contenuto sociale di portata universale*. Cosicché, parlando ora in apparenza della forma, in realtà ci accosteremo a una più approfondita comprensione della natura sociale dell'opera d'arte.

Poiché abbiamo ormai conquistato il nesso con la realtà, possiamo anche prendere le mosse da una tesi teorica. Tanto sappiamo che il nostro pensiero è corporeo: possiamo anche sollevarci, non c'è da temere che la gravitazione della realtà lo pianti in asso. La tesi in questione è questa: *il numero delle condizioni non può essere infinito*. È una tesi legata al nome di Aristotele ed è conosciuta come *principio della impossibilità del regresso all'infinito*. È una tesi che accetto, sebbene il suo autore la applicasse a nessi molto importanti erroneamente. Gli errori sono due e nascono l'uno dall'altro. Precisamente: 1. *dal mancato riconoscimento che le cose presentano antitesi anche dentro se stesse* (vedi la filosofia fondamentale di Aristotele); 2. *dalla negazione (tacita) del fatto che la realtà è così com'è* (vedi l'estetica di Aristotele).

Su questo principio fondamentale si costruisce l'intero sistema di Aristotele. Così, in logica, ogni funzione logica presuppone la validità di dati principi logici fondamentali che non occorre più giustificare. Il primo principio logico fondamentale di questo tipo è il principio d'identità: ogni cosa è identica a se stessa. Noi dunque possiamo pensare soltanto seguendo e accettando questa tesi. Ma la stessa *Metafisica* di Aristotele è costruita sulla base di questo principio dell'impossibilità del regresso all'infinito. Il quale in tale sede viene a

dire in sostanza che *anche nel mondo esistente devono esserci dei momenti ultimi tali per cui la totalità diviene comprensibile*. Questi momenti, *tanto per lui quanto per me*, sono *la materia e la forma, la materia come potenza e la forma come atto*<sup>7</sup>.

Aristotele però, come abbiamo detto, si allontana dalla retta via e afferma che materia e forma presuppongono, a loro volta, un motore ultimo, il quale altro non è che Dio. L'errore sta nella mancanza di dialettica. Infatti, l'elemento ultimo del mondo esistente per cui tutto diviene comprensibile, non è Dio, che non ci fa capire nulla, ma *la consustanzialità reciproca di materia e forma, l'essere reciprocamente consustanziali di potenza e atto, ossia l'identità dialettica dell'esistente in attività con la propria attività: in ultima analisi la totalità del mondo*. Quindi il principio dell'impossibilità del regresso all'infinito può venir maneggiato correttamente non soltanto nella logica, ma anche nella filosofia fondamentale, nella metafisica, non però nello spirito della teologia bensì in quello della dialettica. È un principio che sta alla base anche dell'estetica di Aristotele. Da questo giusto principio egli trae però l'affermazione errata secondo cui è necessario che

<sup>7</sup> Per Aristotele la forma in alcuni luoghi è attiva, in altri è atto, in alcuni luoghi è colei che agisce, in altri è attività.

E allora: 1. Se è attività, evidentemente non è soggetto, ma è l'attività di qualcosa, cioè di qualche soggetto. Questo soggetto è la materia: secondo la filosofia fondamentale, la forma è l'attività della materia. Quindi la forma nella realtà è la forma di una qualche materia. Ma, per converso, non c'è materia che non sia attiva. Vale a dire che nella realtà la materia è sempre il soggetto di una qualche attività. Insomma, non si possono enunciare tesi così superficiali e prive di dialettica, così palesemente contrastanti con il buon senso, come quelle avanzate da certi materialisti (fra i quali Raste) secondo cui «non è stato lo spirito a creare la materia, ma è stata la materia a creare lo spirito». Dove l'una ha meno senso dell'altra. Non si può parlare della materia e della forma altro che in questi termini: *la forma è la forma della materia, mentre la materia è la materia della forma*. 2. In Aristotele, però, la forma si presenta attiva. Risulta un principio auto-attivo. Il che non ha senso. Infatti, egli scompone l'esistente in forma e materia quali momenti ultimi. Ora, la cosa esistente è realmente auto-attiva, e poiché sia la forma che la materia sono semplici momenti della cosa esistente, nessuna di esse può essere auto-attiva. È la cosa esistente ad essere auto-attiva e quindi un suo momento (la forma) non può essere auto-attivo, altrimenti nella realtà non vi sarebbe la cosa esistente, ma soltanto la forma. Per contro, essendo la forma soltanto momento della cosa esistente, nella realtà non si dà forma pura, c'è soltanto la cosa esistente. E *l'auto-attività della cosa esistente sta proprio nella relazione tra la forma e la materia, relazione dialettica, consustanziale ad ambedue*. È evidente dunque che in Aristotele c'è una grande confusione. E appunto all'origine di tale confusione sta il mancato chiarimento del rapporto che intercorre fra logica e filosofia fondamentale. Aristotele prima assume sia la forma che la materia come principi, come principi della realtà, e poi — oplà! — identifica uno

esista un oggetto ultimo che sia bello di per sé e *il cui comparire* renda qualsiasi cosa bella. Ecco dunque che *Aristotele nega che la realtà sia così come è*. La mia unica obiezione, infatti, è che non esiste assolutamente la bellezza come realtà, ci sono soltanto le cose, le quali o piacciono o non piacciono, ed è in dipendenza da questo piacere o non piacere che noi le diciamo belle o non belle. Eppure Aristotele, nonostante che nemmeno questa volta sia riuscito ad applicarlo correttamente, con questo principio ci aiuta a procurarci la chiave del permanente artistico. Dobbiamo solo rammentarci del modo come questo principio è andato correggendosi nell'ambito della filosofia fondamentale, e cioè: il momento ultimo del mondo esistente non è Dio, ma la consustanzialità reciproca di materia e forma, l'essere reciprocamente consustanziali di potenza e atto, l'identità non logica, ma dialettica dell'esistente con la propria attività. (Del resto, questa tesi ci ha accompagnato lungo tutto il nostro discorso, anche se tacitamente. È sul suo fondamento che abbiamo spiegato la relazione tra forma e contenuto.)

Abbiamo riscontrato, dunque, che l'arte non è visione, come per

di questi principi *con la realtà esistente medesima*. Allora, per lui la forma è auto-attiva: ma una volta è attiva e un'altra volta è attività, senza mai chiarire concettualmente la relazione fra questi due opposti, l'attivo e l'attività. Io dico che tutto ciò deriva dal mancato chiarimento del rapporto che intercorre fra logica e filosofia fondamentale. Ma quanto sia grande la confusione in Aristotele circa questi due ambiti filosofici, è dimostrato anche dalla sua tesi secondo cui la forma non è altro che *il soggetto ultimo, puramente spirituale, dell'esistente*. Spirituale? Dice spirituale, traendo una conseguenza sbagliata dalla circostanza che noi la forma non la riceviamo tramite la percezione, ma soltanto tramite la visione! Con soggetto ultimo, poi, Aristotele intende quella cosa che nei nostri giudizi logici non può figurare come predicato. Per esempio: di Socrate possiamo predicare qualsiasi cosa, ma Socrate non può essere predicato di nulla. Egli analizza la formulazione del giudizio *logico* e ne deduce — con grande audacia ma scorrettamente — *la realtà*. Cosicché la sua deduzione non regge neanche alla prova della logica formale. Sì, invece, che Socrate può figurare come predicato: «L'uomo di cui si parla è Socrate». Perciò il punto d'avvio è errato sul piano della logica. Ma soprattutto lo è sul piano della filosofia fondamentale. Infatti il soggetto ultimo non è Socrate, il soggetto ultimo è dato da quelle relazioni storiche, sociali e cosmiche il cui insieme era Socrate. (Notare come in questo giudizio Socrate figura come predicato addirittura due volte!) Osservo che è proprio il mancato chiarimento del rapporto che intercorre fra logica e filosofia fondamentale che fa cadere tutte le filosofie borghesi (*nota di Attila József*).

Il materialista Raste, qui citato da József, è da identificare con Zoltán Lippay, il quale aveva pubblicato, sotto lo pseudonimo di G.I. Raste, un *Piccolo libro sul materialismo dialettico* (Budapest, 1929) nella collana di opuscoli divulgativi della rivista 100%, periodico comunista legale di cultura e di politica. Uscì dal 1927 al 1930.

contro sostiene Croce. Essa, invece, opera in termini di visione, in quanto viene in essere nella forma, e la forma per l'appunto è una attività che si svolge nei termini della visione. Ebbene io intendo affermare e argomentare che *sul terreno della visione deve esserci un momento ultimo. Questo momento è l'opera d'arte.*

Allora, guardiamo la visione nel pieno del suo lavoro: essa si orienta sulla forma della realtà. La realtà però non è altro che l'essere reciprocamente consustanziali di materia e forma, in ultima analisi non è altro che la totalità del mondo. Ma appunto la totalità del mondo non può essere oggetto della nostra visione. Alla nostra visione si presentano soltanto momenti della totalità del mondo, i quali inghiottano tale totalità sottraendola alla nostra visione, mentre poi la totalità è pensata dal nostro intelletto proprio sulla base di quei momenti. La nostra visione trascorre da un momento all'altro, andando avanti così. Perciò, se non intervenisse alcunché a fermarla, rientrerebbe per l'appunto nel regresso all'infinito. Questo alcunché di ultimo, adatto a fermarla, dovrebbe essere la totalità del mondo, ma la totalità del mondo non si dà in termini di visione. E allora io avanzo la tesi che *l'arte non sia altro che la creazione di una totalità ultima e che si dà in termini di visione, al posto della totalità del mondo ultima che non si dà in termini di visione.* In primo luogo, infatti, che cos'altro potrebbe essere mai questo necessario qualcosa di ultimo che si dà in termini di visione, se non l'opera d'arte? In secondo luogo, per rimanere sempre alla realtà, la mia tesi è motivata da quanto dirò ora in relazione stretta con la creazione dell'opera d'arte.

Come prende forma l'opera d'arte? L'atto artistico, chiamiamolo ispirazione, prima di tutto divide la realtà in due selezionando quella parte, quegli elementi della realtà con cui creerà l'opera. Naturalmente, questo non significa che, preso un mazzo di parole, si decida di farci una poesia. Significa invece che fin dal principio un paio di versi di una poesia determinano tutti gli altri, in virtù del legame reciproco, cioè a dire *ogni punto del mondo dell'opera è un punto archimedeo.* L'artista, accettando quel paio di versi, ha già selezionato in teoria una parte della realtà, e la creazione di ogni opera riuscita è la giustificazione di tale scelta. Con gli elementi della realtà selezionati l'ispirazione, l'atto artistico, successivamente nasconde alla nostra visione tutti gli elementi non selezionati. A questo punto è chiaro che l'ispirazione fissa la parte di realtà che ha selezionato. E altrettanto indubbio è che la realtà fissata dalla ispirazione è soltanto una parte



della realtà. Allora: che cosa succede a questa parte della realtà che è stata fissata?

Quando noi ci addentriamo nella realtà fissata dall'ispirazione, nell'opera d'arte, quando ci abbandoniamo alla sua artisticità, gli elementi esclusi della realtà perdono il loro essere, la forma del loro essere. Non sono attivi, per la nostra visione semplicemente non ci sono. L'ispirazione, dunque, *afferma certi elementi della realtà, li colloca tra la nostra visione e gli altri elementi, coprendo così il resto della realtà* al modo in cui la luna piena copre il sole durante un'eclissi solare. In altri termini, l'ispirazione *fa crescere gli elementi di realtà selezionati fino a trasformarli, in termini di visione, in tutta la realtà*.

Già, ma anche la parte di realtà che è stata selezionata, fissata e trasformata in tutta la realtà, ha le sue parti! Ebbene, se esaminiamo l'opera d'arte dall'interno, scopriamo che gli elementi ormai funzionanti da realtà intera, gli elementi cioè della parte artistica della realtà, perdono anch'essi il loro essere [autonomo], non agiscono più separatamente, ma insieme: negli elementi di un'opera riuscita è vivo solamente ciò che essi hanno in comune fra loro. Quindi *l'opera si presenta alla nostra visione come una totalità semplice e una*. Cioè la nostra visione può finalmente riposare (cfr. il «dilettare»).

Ma proseguiamo. È chiaro dunque che l'opera d'arte al suo interno è un tutto privo di parti, mentre all'esterno è qualcosa che copre altre realtà. Nel punto, dunque, in cui la parte selezionata della realtà entra nel momento dell'artisticità, smette di essere *una parte e diviene la totalità* della realtà. Qui, però, la teoria della bellezza urta contro una nuova mina, giacché ci risulta che *l'opera d'arte può figurare quale realtà tra le realtà solo se considerata dall'esterno, solo se privata proprio della sua natura artistica*. In altri termini, quando la pensiamo tra altre realtà e diciamo che è bella, come facciamo con le ragazze o i prati di sera, nello stesso momento le neghiamo la sua natura artistica. All'opera d'arte non vanno aggiunti aggettivi, così come non possiamo dire che sia bella o brutta la totalità del mondo. A rigore non possiamo nemmeno fare affermazioni del tipo: «Questa poesia è ben fatta», oppure «Quello è un romanzo mal fatto». La nostra valutazione deve limitarsi a stabilire: «Questa è un'opera d'arte, questa non è un'opera d'arte». Non possiamo dire altro senza inquadrare l'opera d'arte in un'unica categoria con altre cose, senza cioè sopprimere appunto la sua natura di opera d'arte. Chi voglia penetrare più a fondo in tale natura, deve riflettere su quanto segue: il mondo, dunque, viene inghiottito dai propri elementi. La totalità del mondo



non si dà alla visione, ma è un fatto che sta dietro alla realtà come pienezza omogenea dei suoi elementi. Oggetto della nostra visione sono sempre essenze. Ora, la visione dell'essenza è la visione delle essenze particolari della realtà, mentre la totalità del mondo è l'essenza universale delle essenze particolari della realtà ed è particolare soltanto nel confronto con tutte le sue essenze particolari. Quindi dell'opera d'arte, che rappresenta la totalità del mondo, noi possiamo fare una categoria concettuale solo nel confronto con tutte le non-arti e con la totalità del mondo. Perciò, *noi possiamo applicare sensatamente all'opera d'arte la maggioranza delle asserzioni che gli uomini hanno finora riferito al mondo*. Per esempio, l'asserzione secondo cui nel mondo ogni cosa ha un suo scopo e una sua funzione, un suo compito e una sua necessità, la potremmo enunciare così: nella creazione artistica ogni elemento ha il suo scopo e la sua funzione, il suo compito e la sua necessità. L'opera d'arte, dunque, non è soltanto un rimpiazzamento del mondo in termini di visione, ma è al medesimo tempo *un mondo dotato di senso*. D'altra parte, se all'opera d'arte non possiamo aggiungere alcun aggettivo, non possiamo neppure dire che questa o quella sarebbe arte borghese. La quale non esiste, esiste soltanto l'arte. Ciò che oggi è arte borghese, non è più arte<sup>8</sup>. È tutt'al più «un tentativo borghese di creare opere d'arte». C'è però un attributo che si addice all'opera d'arte, quello della delimitazione storica. Se in altri tempi, nel corso della storia, essa fu davvero un'opera d'arte, vale a dire una cosa ultima in termini di visione, non solo si può ma si deve metterle accanto l'attributo dell'epoca. «Arte cristiana», «arte primitiva», e così via. Qui però non abbiamo una valutazione, abbiamo semplicemente la designazione del luogo storico di un'opera già valutata opera d'arte. L'«arte proletaria», oggi, è la «pura arte». La storia dell'arte potrà chiamare «proletaria» questa pura arte odierna solamente se il mutevole artistico di oggi verrà superato e la società proletaria giungerà a maturità piena ed essa stessa sarà in certo grado superata.

Abbiamo detto che l'opera sta davanti alla nostra visione come una totalità semplice e una. Ciò non viene minimamente confutato, anzi viene per l'appunto confermato dalla circostanza che molto spesso

<sup>8</sup> L'arte borghese viene ritenuta arte dalla borghesia e quindi soggettivamente lo è, ma non lo è oggettivamente, cioè in realtà non lo è. L'arte proletaria invece è arte anche oggettivamente, quindi è arte reale (*nota di Attila József*).

di talune poesie ci rimangono in mente soltanto alcuni versi che diciamo particolarmente belli. Questi due versi

Come un ricordo bello d'ore felici  
nubi rosa nuotavano attraverso il cielo (Petřfi)

hanno infatti anch'essi le loro parti: la poesia è fatta di parole. Tuttavia l'autoconsistenza di queste parti si annulla definitivamente ed è soltanto la loro somma che, all'interno della nostra visione, vive in una sua totalità che è indissolubile (pena l'annullamento artistico). Semmai la cosa indica che *l'opera d'arte è opera d'arte anche nel suo elemento più piccolo*, così come un trattato, che in verità è un unico concetto, è concetto anche nel suo elemento più piccolo. Questo vuol dire che *la parola è già in sé opera d'arte*, essendo essa l'elemento più piccolo di quest'ultima. D'altra parte, però, la parola è visione, mentre, secondo la nostra analisi, l'opera d'arte non lo è. Com'è possibile? È possibile perché in realtà la parola è visione solamente quando è già *in uso*, cioè quando è una parola già *esistente*. Rammentiamoci della duplice qualità della forma! Troveremo allora una via d'uscita considerando che, se la parola è opera d'arte ma non lo è invece la parola già in uso, la parola già esistente, allora è evidente che *opera d'arte è la parola ancora non esistente*. E poiché stiamo parlando di qualcosa che ancora non esiste, ma che nondimeno è parola, questo qualcosa sarà da intendere come *la parola nascente*. In altri termini, *la parola dell'uso è visione, mentre al momento della nascita è opera d'arte*. Così *nell'opera d'arte la parola ha l'ufficio di nascere*. Il che avviene simultaneamente alla nascita di tutte le altre parole presenti nella poesia. Per conseguenza, una poesia può essere considerata come *un'unica parola nascente, il nome nascente di quell'insieme cosale che essa chiude in una unità indissolubile e in una totalità che è ultima nell'ambito della visione*.

Il processo della creazione artistica, dunque, dimostra che è ad uso della visione che esso crea una totalità ultima, in termini appunto di visione, in luogo della totalità del mondo, che si dà nella realtà ma non nella visione. Non ci si può obiettare che, in fondo, anche il trattato scientifico è una forma il cui nesso sta egualmente nella propria totalità, in quanto tale nesso deriva da un momento unico, cioè dalla circostanza che la sua verità sia valida. In questo caso, infatti, il nesso è logico e perciò sussiste solo in quanto si rapporti a una realtà. Invece il nesso interno dell'opera d'arte è realtà esclusivamente per la visione. Non è logico ma metafisico: non è soltanto

combinazione di concetti, ma è processualità di visione, una totalità e un ultimo nei termini della visione, da cui, esattamente al contrario, per la via della scomposizione concettuale e dell'analisi logica si possono dedurre verità e ricavare concetti che si otterrebbero soltanto analizzando la nascosta totalità del mondo. Noi abbiamo analizzato soltanto alcune parole del romanzo di Dos Passos, ma quante cose abbiamo saputo! Questo perché abbiamo avuto a disposizione in maniera compatta la realtà che di norma sfreccia via rapidissima sfuggendo alla nostra visione! Ma vorrei infine indicare in breve il tratto distintivo dell'opera d'arte: l'opera d'arte è vincolata alla sua forma visionale, contrariamente al trattato, sebbene anche la forma di questo sia visionale. Non può verificarsi nessun cambiamento nella forma dell'opera d'arte senza che ne svanisca via proprio l'artisticità. Invece, io posso fissare in una infinità di modi la forma del trattato senza intaccare minimamente il suo carattere di totalità logica, l'intrinseco della sua verità valida, la sua concettualità.

*Da quanto abbiamo detto deriva che momento artistico permanente significa che in ogni epoca ogni singola opera d'arte risulta una totalità, in termini di visione, in rappresentanza della totalità del mondo.* Il momento artistico mutevole, invece, è costituito da quel dato generale e quel dato sociale che muta insieme all'epoca e sulla cui base quella totalità prende forma. Quindi, *è il mutevole che dà forma al permanente ed è il permanente che convalida il mutevole. È il mutevole che fissa la realtà del permanente ed è il permanente che conferisce validità al mutevole.* Per esprimerci con un esempio: noi *potremo creare* un'opera d'arte soltanto *se* la creiamo a partire dai nessi reali della società nella forma che hanno al momento di tale creazione. Questi nessi però acquistano validità all'interno dell'opera (romanzo, ecc.), soltanto se, in termini di visione, costituiscono una totalità unica e si presentano come una cosa ultima. Quindi *l'opera d'arte si muove sempre sul confine della visione.* Occorre che ogni singolo riferimento regga alla critica dei rappresentanti della scienza, del mestiere, della professione, ecc. corrispondenti a ciò cui si fa riferimento. E infatti agli occhi di un rappresentante di commercio i riferimenti a questioni commerciali, di profumeria, ecc. contenuti nel romanzo *César Bistrot* di Balzac sono ineccepibili sul piano professionale. Né potrebbero aversi obiezioni da parte di uno psicologo contro i riferimenti psicologici. Lo scienziato sociale, a sua volta, può quasi usare tale romanzo come una fonte. E chi voglia, può seguire a bocca aperta il flusso degli avvenimenti.

Ne deriva dunque che *l'opera non è riuscita, cioè non è opera d'arte, sia che la falsificazione riguardi il momento artistico permanente, sia che riguardi il momento artistico mutevole*. Per esempio, oggi tutti i romanzi scritti sul fondamento dell'ideologia borghese sono opere non riuscite, perché vengono in essere non tenendo conto dei rapporti reali che esistono nella società e nel mondo, i loro riferimenti in proposito reggono alla critica scientifica tutt'al più solo in qualche parte (diciamo, in materia di processi psico-sessuali; ma nemmeno sotto questo profilo, giacché questi processi psico-sessuali nei romanzi borghesi si presentano staccati dai loro riferimenti sociali e quindi non sono reali, per cui in sé non costituiscono — come forma — una cosa ultima in termini di visione, lo sono soltanto relativamente, possono apparire una cosa ultima *soltanto a una visione limitata*). Cosicché le opere ispirate alla ideologia borghese non possono mai essere una totalità ultima in termini di visione, tanto è vero che un qualsiasi operaio cosciente di sé ha una visione che penetra fino a una profondità maggiore, fino a *un ultimo che è più ultimo*, di quanto non faccia l'ideologia borghese. Se il momento mutevole non va, non va neppure, data la dipendenza reciproca, il momento artistico permanente e dunque quest'ultimo non può realizzarsi, quella che abbiamo davanti a noi non è un'opera d'arte. A loro volta, le opere di tendenza socialista che si scrivono oggi non sono nella loro maggioranza opere d'arte, perché con i nessi e conflitti percepiti, o compresi, e utilizzati esse non formano una totalità ultima in termini di visione, cosicché cade la validità dei nessi utilizzati. Infatti, nel costituire la totalità del mondo le cose entrano in nessi reali, e poiché la totalità dell'opera è il rimpiazzamento, in termini di visione, della totalità del mondo che in tali termini non si dà, i nessi interni dell'opera sono *validi* soltanto se danno forma a una totalità e a una cosa ultima nei termini della visione. Nel caso delle opere di tendenza socialista, per la maggior parte è sbagliato il momento artistico permanente e, data la correlazione reciproca, questo sbaglio toglie validità anche al momento mutevole.

Un esempio interessante del momento *mutevole* del permanente artistico ci viene dall'analisi di una fiaba popolare. Il *táltosló*, il «divin destriero», si nutre di brace. Si tratta di un enunciato fattuale cui non può corrispondere nessun fatto reale. Ora, l'opera è totalità. La totalità, d'altra parte, determina le parti. Se dunque una parte è un enunciato fattuale non reale, allora devono esser tali anche le altre parti di questa totalità. Così, se il *táltosló* si nutre di brace, sui

suoi zoccoli non potrà avere un ferro da ottanta centesimi fissato con chiodi normali. I chiodi con cui viene ferrato devono essere di diamante. Cioè: il valore della sua ferratura non può venir misurato con i criteri che usiamo nella nostra vita reale. Allo stesso modo, il paesaggio dove il *táltosló* fa la sua apparizione può essere rivestito solo di erbe di seta. E certo non sarà un uomo comune il possessore d'un destriero simile. Ma nemmeno la vicenda, l'azione, l'intreccio, l'avventura, insomma nessuna cosa che concerna quest'uomo non comune potrà essere comune. Cosicché, dall'affermazione che il *táltosló* si nutre di brace è derivato un mondo, per necessità artistica, totale e chiuso in sé, *un mondo ogni punto del quale è un punto archimedeo*. I fatti di questo mondo non sono fatti reali, ma — ed è questo l'aspetto importante — *i nessi di questi fatti non reali sono reali e corrispondono appieno ai nessi del mondo reale*. Perciò noi possiamo vedere in questo mondo i nessi del mondo reale esattamente come ci accadrebbe guardando un'opera derivante dalla enunciazione di fatti reali.

*Nell'opera le antitesi della realtà si presentano come ritmo*. Sono i poeti che usano il ritmo più appariscente, sono i poeti che mettono a frutto le antitesi più appariscenti:

Alto un cigno vola sopra di me  
E canta lassù un soave canto.  
Oh! lento vola e a lungo canta  
Cigno morituro, memoria bella! (Petőfi)

Perché? Perché la realtà ha forma e quindi anch'essa ha una duplice qualità. La realtà nella sua forma è continuità fatta di cose eterogenee. Ed è su questo suo lato eterogeneo che s'indirizza il nostro intelletto formatore, mentre la nostra visione aderisce alla sua continuità. Ciò accade dialetticamente. Infatti, *quantunque sia la nostra visione e non il nostro intelletto ad aderire alla continuità, noi comprendiamo la continuità; e quantunque non sia la nostra visione ma il nostro intelletto a indirizzarsi sulle cose eterogenee, noi vediamo cose eterogenee*. Quindi, in primo luogo, *la continuità della realtà è continuità in termini di visione, ma come tale è intelligibile*, in secondo luogo, *la eterogeneità della realtà è eterogeneità nei termini dell'intelletto (è categoriale), ma come tale è oggetto della visione*. Nel nostro caso ciò vuol dire che *nell'opera, che è totalità ultima in termini di visione, le antitesi e i nessi della realtà devono darsi come ritmo* altrimenti va perduto il carattere di visione di tali nessi e antitesi. D'altra parte, *il ritmo dell'opera deve portare a conoscenza dell'intelletto una qualche antitesi*, al-

trimenti non è un ritmo reale ma una sorta di fantasmagoria. E se il ritmo non è reale, l'opera non può essere una totalità. Infatti la visione di più cose (di più suoni ecc.) come una totalità unica è possibile soltanto come visione ritmica<sup>9</sup>. Ma, secondo tutte le tesi da noi finora esposte, è necessario che nell'opera la pluralità delle cose vada a costituire una totalità unica. Ciò è necessario anche perché la disarticolazione della realtà in unità semplici porta a finzioni, uccide con belle maniere la visione, il cui tratto distintivo è la continuità, e lega l'ingegno alla macina della ripetizione formale. La totalità complessa, invece, dà a ciascuno il suo, tanto alla visione quanto all'ingegno, conferisce cioè un titolo di credito che permette di scambiare la continuità con il ritmo e che dà come corrispettivo di quest'ultimo la qualità.

*È a partire dal confronto tra momento mutevole e momento permanente dell'arte* che ci si chiariscono tutti quei numerosi misteri, tutte quelle affermazioni immotivate, tutti quei principi che civettano con la verità nonostante la loro mancanza di scientificità, che ci capita di incontrare in ogni dove. Tale è, per esempio, la richiesta che l'opera sia *nuova*. Noi però, nonostante sappiamo che Petőfi non sia *nuovo*, ciò nondimeno — sia detto tra virgolette — ci «dilettiamo» di lui. Il fatto è che tale richiesta non regge finché non abbiamo consapevolezza del rapporto dialettico fra mutevole e permanente nell'arte. Questa consapevolezza invece ci spiega perché noi, mentre ci «dilettiamo» di Petőfi, mettiamo gentilmente alla porta chi oggi vuole conquistarci con poesie alla Petőfi. Ci spiega perché stroncheremmo versi come questi

Una cattedrale ho dentro il petto  
Per l'altare della tua immagine

se credessimo che qualcuno li avesse scritti oggi, e perché al contrario ci risultano subito artistici quando veniamo a sapere che li ha scritti Petőfi. Il primo dato, infatti, è che il nesso fra i due versi è perfetto. Se tuttavia fossero stati scritti oggi, avrebbero il difetto di non essere più una cosa ultima in termini di visione, in quanto la visione ha ormai superato l'idea secondo cui la chiesa e l'altare sarebbero tra le cose più grandi e sublimi per l'anima. Ora, in questi due versi ci sono tali cose sublimi perché Petőfi intende parlare di una cosa subli-

<sup>9</sup> Cfr. [Wilhelm] Wundt, *Introduzione alla psicologia* [Grundriss der Psychologie] (nota di Attila József).

me, dell'amore per la patria. Nella nostra visione però l'amore per la patria non è più sublime, giacché sappiamo quali siano i nessi che intercorrono sia fra popolo e patria, sia fra popolazione e Stato, sia fra classi oppresse e classi dominanti. Questi due versi determinano tutti gli altri versi della poesia (*ogni punto del mondo dell'opera è un punto archimedeo*) e noi la accettiamo come poesia perché nel momento in cui è stata scritta essa effettivamente si muoveva sul confine della visione, perché in ogni sua particella ritroviamo l'ideologia del rivoluzionario che si muove insieme alla trasformazione borghese. Così — trattandosi di rivoluzione borghese — non dobbiamo neanche dimenticare la dialettica di questi due versi. La ragione per cui Petöfi paragona il suo petto a una cattedrale e l'immagine della patria all'altare che vi sta dentro è che nell'ideologia borghese tanto la chiesa quanto l'altare sono al medesimo tempo cose sublimi e consuete. Il senso dialettico dei due versi è dunque: se voglio esaltare qualcosa, lo devo paragonare a qualcosa di sublime. La chiesa e l'altare perciò, essendo similitudini, non intendono rimandare alla propria sublimità, ma a quella di altro. È appunto questo altro che attraverso di loro e nel confronto con loro diventa sublime. E sarà sublime al loro stesso grado, cosicché la chiesa e l'altare perdono l'assolutezza della loro sublimità. Sentiamo le prime tre strofe della poesia:

Tuo sono, tuo, patria mia!  
Tuo questo cuore e quest'anima.  
Chi altri amare  
Se non amassi te?  
Una cattedrale ho dentro il petto  
Per l'altare della tua immagine.  
Stai qui: se occorre per te  
Abbatto la chiesa.  
E il petto nel crollare  
Avrà un'ultima preghiera:  
Benedici la patria, mio Dio,  
Benedicila.

Ora, chi è più sublime, la patria o la chiesa? Qualunque di esse prendiamo nella poesia, non possiamo non metterla sullo stesso piano dell'altra. E infatti, *quanto alla immagine della patria e della chiesa, essa rimane in tutta l'ideologia borghese. Nella società cristiano-feudale questi versi sarebbero stati ancora sacrileghi. Il loro nesso non sarebbe neppure stato riconosciuto come totalità in termini di visione, anzi non*



sarebbe stato una tale totalità, giacché è il momento artistico mutevole a conferire realtà alla totalità in termini di visione, momento artistico permanente, ed esso si forma insieme al momento mutevole sociale. La ragione invece per cui un poeta non può scrivere questi versi oggi, è che insieme al momento mutevole sociale è cambiato anche il momento artistico mutevole e quindi, anche se quei nessi costituissero una totalità, sarebbero però privi di realtà. Noi oggi non siamo all'inizio della società borghese, ma alla sua fine, siamo invece all'inizio della società proletaria ed è in correlazione con questa che si è trasformato anche il momento artistico mutevole. Oggi è soltanto in relazione ad essa che può essere conferita realtà al momento artistico permanente, né si possono più creare opere senza tener conto della natura della società proletaria.

In sostanza, ha senso pretendere dall'opera d'arte, non che sia nuova, ma che venga in essere sulla base dei nessi reali del mondo (dei nessi cosmici) e degli antagonismi sociali, inoltre che sia una totalità ultima in termini di visione, che sia ritmica, e che si metta al posto della totalità del mondo, la quale è reale e ugualmente mutevole, ma non si dà in termini di visione. Ha senso cioè pretendere che il momento artistico permanente riceva realtà e che il momento artistico mutevole abbia validità. Chi riesce a trovare il momento permanente dell'arte con cui convalidare il momento mutevole è una persona ispirata. Ma ispirati possono esserlo tutti, il vero artista si distingue solo perché è ispirato con maggiore frequenza e continuità. Per altro, il momento artistico mutevole attuale e futuro con cui creare quello permanente, la forma artistica attuale e futura dipendente dal proprio contenuto, la attuale e futura cosa ultima in termini di visione, il cui senso sia controllabile dalla visione scientifica, possono essere trovati soltanto con l'ideologia della lotta di classe, con l'ideologia socialista. Oggi chiunque intenda creare una vera opera, capace di restare nella posterità, non può non possedere la visione del proletario animato dalla lotta di classe. Ma anche chi oggi intenda comprendere e criticare le opere d'arte senza mettere nello stesso sacco Dos Passos e la Courths-Mahler, deve possedere una visione socialista, ma davvero socialista.

So bene che in questa mia conferenza perfino le questioni più importanti sono state appena sfiorate. Ma non poteva essere altrimenti. Va tenuto conto del fatto che abbiamo affrontato non un unico problema, ma tutta una cerchia di problemi. Dobbiamo quindi ritenerci soddisfatti se, pur non avendo dato una interpretazione definitiva di tutto, abbiamo tuttavia individuato il nesso tra i problemi



concernenti l'arte. E va anche considerato che in tale campo di ricerca costituisce già un progresso discutere questi problemi in sé, prima ancora del loro collegamento. Tra i nostri compiti ci sono ancora il chiarimento approfondito del rapporto che intercorre fra ispirazione e visione nonché lo studio della relazione formale che c'è fra ispirazione e intelletto. Ma si trattava di toccare i problemi principali, quelli che sono preliminari per poter anche solo porre le altre questioni, soprattutto quelle minori e più pratiche. Ciò nondimeno ritengo che, nella faticosa ricerca millenaria e nel multicolore groviglio intorno all'arte, già questa risposta sia sufficiente per raccomandare la calma.

(1930)

## Metafisica dell'arte

### *Parte prima*

#### *Della composizione, rappresentazione sistemica dell'essenza arte*

È luogo comune che l'estetica, o se così piace la dottrina del bello, sia, al pari della logica, una scienza autonoma; ciò nonostante la si tiene sotto tutela ed è specialmente la psicologia che la richiama all'ordine. Ora, pur avendo indubbiamente un valore anche l'analisi dell'azione esercitata dall'opera d'arte ed essendo certamente possibile darne un sistema, tuttavia il risultato della ricerca in proposito rimane almeno problematico fino a quando ci risulti oscuro in che cosa consista la fonte di tale azione, fino a quando non sia stata data una risposta definitiva a tale questione. Prendiamo la norma del fatto artistico privo della sua azione e rimettiamolo, in questa sua realtà, tra i fatti psichici; vediamo subito che, mentre nessuno psicologismo riesce a condurci ad essa, tale norma risulta invece benefica e utile per la psicologia stessa nelle sue successive analisi specialistiche. Già di qui si vede come nella sua cecità lo psicologismo al limite ucciderebbe, se ciò fosse possibile, chi gli dice la strada. È bizzarro, e perciò dobbiamo riconoscerlo, che qui abbiamo una scienza la quale, invece di dare le definizioni che dovrebbero avvicinare agli scopi che sarebbero suoi propri, si difende con l'effetto stimolante che esercita in dottrine ad essa estranee. Ma d'altronde, l'epoca in cui queste righe vengono scritte è un'epoca di affermazioni vaghe e ostili, in cui viene preteso da tutti di proclamare ai quattro venti le relazioni estrinseche agli scopi che sarebbero i propri e di farlo in maniera quanto più impudica possibile.

Per trovare la soluzione del nostro problema — che cos'è l'opera d'arte — non possiamo quindi occuparci della storia dell'opera d'arte come processo, giacché non intendiamo conoscere la sua storia, ma il fatto in quanto tale. A questo proposito, la nostra prima constatazione è che l'opera d'arte non è fisica ma spirituale, in quanto semplicemente non è misurabile con nessun apparecchio per misure fisiche e non è divisibile.

Una seconda constatazione, che deriva dalla prima, è che il modo di essere dell'opera d'arte è la forma. Con queste due definizioni però abbiamo già eliminato quel pregiudizio secondo cui l'opera d'arte sarebbe identica all'espressione, cosicché fa passare per arte tutti quegli sbadigli che all'aurora e all'ocaso si fanno largo tra le cose che succedono nelle camere da letto.

Queste nostre due definizioni approssimative hanno tagliato in due il problema. Occorre infatti domandarsi, da un lato, quale tipo di spiritualità sia l'opera d'arte, se intuizione o speculazione, cioè concetto, oppure ancora un confuso miscuglio di tutt'e due; dall'altro lato, quale tipo di forma essa sia, visto che già san Tommaso d'Aquino aveva detto: «*Pulchritudo... consistit in resplendentia formae*». Questo secondo lato, però, come abbiamo già ricordato sopra, significa porre il problema precedente semplicemente in un senso diverso.

L'estetica intuizionistica condotta fino in fondo con coerenza (Croce) dice che, essendo l'opera d'arte intuizione, l'arte si distingue dalla cosiddetta intuizione comune in termini meramente quantitativi, e ciò è indifferente dal punto di vista della scienza delle qualità, che inoltre non sappiamo quale differenza corra fra la parola e l'epigramma, e che tanto la metafora rintracciabile anche nelle chiacchiere della cameriera di Montaigne quanto la *Commedia* dell'Alighieri possono essere a pieno titolo simboli della materia dell'estetica. Che, d'altro canto, sia un intreccio narrativo che ogni intuizione in genere sono di natura estetica, solo che una intuizione è povera e l'altra è ricca, la loro intensità è la stessa, la loro estensione è diversa.

Contro tutto ciò, è innegabile che la nostra visione fa qualitativamente differenza tra le «intuizioni» elencate. Noi in effetti non confondiamo un intreccio con un poema epico, allo stesso modo come non confondiamo la decorazione della parete con il quadro. I primi infatti sono infiniti, lì si può continuare a piacimento, i secondi invece sono conclusi, sono unità i cui elementi non possono né crescere né moltiplicarsi, per cui esigono una categoria a parte. Essendoci poi una differenza qualitativa, o gli uni o gli altri non sono in-

intuizione, ma in questo caso non avrebbe alcun senso chiamare intuizione l'arte e dare un altro nome alle intuizioni, già per il fatto che in tal modo il nuovo concetto di intuizione coinciderebbe con quello di arte e sarebbe indefinito esattamente come il suo *alter ego* ora coperto nel gioco dei concetti.

Né occorre che pure noi, volenti nolenti, contribuiamo al gioco dei concetti. Del fatto che l'arte non è intuizione abbiamo una prova molto a portata di mano e fondamentale, cioè la circostanza che, mentre l'intuizione è passiva, l'opera d'arte è l'azione stessa.

L'intuizione semplicemente viene in essere e accade, secondo leggi esterne. La singola intuizione non dispone di altre leggi oltre quelle della conoscenza intuitiva, non ha disciplina. Laddove nell'opera d'arte ogni singolo elemento è legge per gli altri elementi e per la totalità, non forma se stesso ma si fa formare, e sempre soltanto all'interno di un'unica possibilità. Ma ammettiamo pure che l'arte sia intuizione. Se invertiamo questa tesi e diciamo che l'intuizione è arte, vediamo subito che è falsa, già dalla semplice giustapposizione risulta chiaro che l'arte è un concetto che si presenta più ricco. Ma poi la differenza è specifica, categoriale, giacché, mentre l'intuizione è la rappresentazione reale delle singole cose, l'opera d'arte potrebbe essere la rappresentazione soltanto di un sistema che non ci sarebbe senza l'opera d'arte e di cui, perciò, non potrei avere intuizione. L'intuizione del fatto artistico presuppone il fatto artistico, dell'opera d'arte io posso avere l'intuizione come di qualsiasi altra cosa, tuttavia il sistema dell'opera d'arte non viene preceduto da una intuizione del sistema. E sarebbe un'illusione dire che l'artista ha una intuizione circa l'opera d'arte prima ancora di farla venire in essere, in quanto, se così fosse, l'intuizione causata dall'opera d'arte dovrebbe essere identica all'intuizione precedente, mentre non lo è, il che vuol dire che quanto noi abbiamo assunto come intuizione, perché essenza dell'opera d'arte, non può essere intuizione. L'opera d'arte e l'intuizione dell'opera d'arte si fronteggiano come causa ed effetto, la prima è il sigillo, la seconda è la sua impronta, e con questo siamo di nuovo arrivati alla differenza posta con le determinazioni: attiva e passiva.

L'opera d'arte quindi non è intuizione. Prima di andare avanti dobbiamo inoltre avvertire che ci disinteresseremo di qualunque sentimento che accompagni l'opera d'arte, al modo in cui nell'analizzare l'induzione, se vogliamo correttamente assolvere il compito analitico che ci siamo proposti, dobbiamo disinteressarci dell'affettività che lo accompagna o che accompagna il verificarsi dell'induzione. Un fab-

bro può martellare nel ferro tutte le sue tristezze e preoccupazioni e tutte le sue gioie, al massimo però esse caratterizzeranno quel fabbro, non certamente il ferro.

L'opera d'arte quindi non è intuizione perché è attiva. Ma si tratta forse di un'attività che è speculazione? Ora, nel venire a conoscere una cosa noi ci formiamo simultaneamente un'intuizione e un concetto di essa, nonostante che a seconda dei casi uno dei due risulti nascosto. Ed è un errore sostenere, come fanno molti, che al fondo del concetto si nasconda una intuizione; l'intuizione sta fuori del concetto così come il concetto non si trova nell'intuizione, essi si connettono soltanto nella cosa. In caso contrario dovremmo dichiarare inoltre che la base di ogni intuizione è concettuale, cosa che tuttavia nessuno si azzarda a sostenere. In tal modo avremmo due specchi, uno quadro e uno tondo, che posti uno di fronte all'altro si riflettono reciprocamente all'infinito. Visto però che sono l'uno l'intuizione e l'altro il concetto, pur riflettendosi reciprocamente, ciascuno di essi è una realtà a sé...

*L'arte autonoma: una nuova e più piena sintesi dell'esistenza.  
Introduzione*

Quando parliamo dell'arte, noi intendiamo sempre una qualche attività specifica, soprattutto quando le assegniamo l'attributo della purezza, tentando con ciò di approfondire il nostro concetto e di separare il fatto dell'arte da ogni altro fatto. Quindi, mentre la nostra visione coglie il fatto artistico nella sua essenza reale, i nostri concetti intorno all'arte sono confusi. Infatti, se l'arte e l'arte pura non coincidono, queste nostre espressioni risultano tutt'e due prive di senso, se invece hanno un significato identico, risulterà priva di senso e vuota una sola di esse, la quale poi con la sua petulante superfluità servirà soltanto a compromettere la pienezza dell'altra. L'arte è arte pura per forza di cose, infatti le cose dello spirito non possono certo frammi-schiarsi fra di loro. Possono tuttavia costituire una unità nella loro antitesi, si tratta però di una unità che non rientra in nessuna classe di antitesi, ma forma una categoria a sé. Ora, non possiamo non avvederci che tutto questo riguarda soprattutto i filosofi d'occasione e non è davvero nostro proposito discutere qui i loro concetti. In realtà abbiamo cominciato la nostra analisi con essi, non nell'intento di metterli in imbarazzo, ma per rilevare che — fatto meritevole di grande

attenzione — il pensiero di questi filosofi profani procede in stretto parallelismo con la visione quando nel loro argomentare, pur confuso, essi pongono l'arte come attività autonoma.

La visione, quindi, dichiara l'arte una entità a sé, e non può fare altro, perché l'arte è un fatto della realtà. Ciò nonostante, nel corso della storia si sono avuti pensatori che ne hanno messo in dubbio l'autonomia, affaticandosi a vederla identica ad altre attività, per non parlare poi di quei tentativi di dire che l'arte addirittura non è cosa dello spirito. (Qui richiamo anzitutto e soltanto quella definizione sempliciotta che proclama l'arte un gioco e sul cui contenuto concreto non merita neppure di soffermarsi.)

Cito qui innanzi tutto e soltanto quella definizione insulsa che chiama l'arte *Spieltrieb*<sup>10</sup> e nella sua vacuità non si avvede che al medesimo tempo noi possiamo definire *Spieltrieb* anche la filosofia e la vita intera, il che sarebbe egualmente privo di contenuto e darebbe solo conto dell'incapacità di tali pensatori di fronte all'intelletto.

È quasi moralmente dannosa e stupida quella dottrina che ritiene di elevare il pensiero ad altezze celestiali con la definizione, che tutto risolve da sé e per sé, secondo cui lo scopo dell'arte è *dilettare*. Questa dottrina è dannosa non solo perché orienta, com'è naturale, l'attenzione di quelli che la studiano verso il diletto, ma soprattutto perché, come vedremo, lo fa senza la minima ombra di verità. È inoltre stupida questa dottrina perché *parla non dell'arte ma dello scopo dell'arte* e quindi stabilisce quale sia lo scopo di una attività che non solo le risulta oscura, ma che neppure cerca di rendere chiara.

Dopo aver fatto le lodi dei profani, però, dobbiamo rendere giustizia anche ai pensatori, tanto più che la base su cui si costruiscono i loro errori è terreno migliore per arrivare alla verità di quanto non sia la base su cui poggia la verità dei profani. Infatti, mentre la verità dei profani si fonda sulla *visione della realtà*, gli errori (e le verità) dei filosofi si fondano sulla considerazione della verità. La diversità di valore ci risulta chiara se esaminiamo quale divario vi sia, per un verso, tra visione e pensiero e, per l'altro verso, tra realtà e verità.

La verità e la realtà sono concetti contrapposti: la realtà c'è ed è sensibile, la verità non c'è ed è sovrasensibile. E tutto questo non si può considerare che nei termini seguenti: la realtà c'è ed è reale, la verità invece non c'è ed è vera. Se neanche questo fosse una dimostrazione sufficiente, dobbiamo pensare che la verità è sempre il

<sup>10</sup> Istinto ludico

*contenuto di un concetto*, mentre la realtà è sempre il *contenuto di una cosa concreta*, e tuttavia il concetto è allo stesso tempo il non-essere delle cose concrete, vale a dire: in riferimento al contenuto di realtà delle cose concrete il contenuto del concetto è la verità, e perciò il non-essere e la verità (sotto profili diversi) hanno lo stesso significato.

Di fronte all'essenza reale quindi i pensatori cercano e affermano l'essenza vera, ossia rendono qualitativamente più ricca l'esistenza facendola giungere a una sintesi, che fa da base affinché la specifica attività scompositiva dell'esistenza faccia crescere l'esistenza stessa a una nuova e più piena sintesi.

### *La cosa è l'unità nell'antitesi della forma e del non-essere*

#### Perché

1. Non c'è nessun essere cosale privo di forma, lo stesso essere cosale è forma. Inoltre, poiché ogni essere è cosale, il contenuto della cosa che è forma, non può essere un essere, giacché anch'esso verrebbe ad essere una forma. Se invece il contenuto della cosa, che è forma, fosse una forma, vale a dire, se la forma contenesse una forma e quest'ultima a sua volta contenesse un'altra forma e se, quindi, la singola forma alla fine racchiudesse dentro di sé tutte le forme possibili, allora, trattandosi di una serie infinita di forme, una all'interno dell'altra, a maggior ragione tale serie potrebbe diventare un fatto compiuto, e perciò la cosa potrebbe diventare cosa, soltanto in presenza del non-essere come contenuto ultimo.

2. Poiché una forma pura non è pensabile, non c'è nemmeno un essere puro. E se non c'è essere puro, ciò che si aggiunge all'essere non è possibile che sia essere, in quanto non è l'essere che può togliere all'essere il suo stato di purezza, e quindi tale essere nemmeno ci sarebbe. Perciò l'essere presuppone il non-essere.

3. La cosa è consustanziale con la qualità ed è la sua relazione con l'essere che ne stabilisce la qualità. Ma se la qualità della cosa viene stabilita dalla relazione che essa ha con l'essere, il contenuto della cosa non può essere l'essere, altrimenti essa non istituirebbe una relazione con l'essere, in quanto l'essere verrebbe a entrare in relazione con se stesso, e quindi non ci sarebbe nessuna qualità, per cui non ci sarebbe nemmeno la cosa.

#### 4. La cosa ha tre essenze:

a) l'essenza che sta prima della cosa, ossia l'essenza costitutiva,

che genera la cosa per poi, ma soltanto poi, riempirla, e che corrisponde alla spiritualità ispirativa;

b) l'essenza che sta nella cosa, ossia l'essenza reale, che riempie la cosa per poi, ma soltanto poi, annullarla, e che corrisponde alla spiritualità visionale;

c) l'essenza che sta dietro alla cosa, ossia l'essenza vera, che annulla la cosa per poi, ma soltanto poi, ricostruirla, e che corrisponde alla spiritualità concettuale.

In tutt'e tre i casi, la cosa è l'unità nell'antitesi della forma e del non-essere, giacché sia l'anteriorità alla cosa che l'annullamento e la ricostruzione della cosa sono il non-essere della cosa.

5. La sostanza della cosa è il non-essere: da un lato perché il momento della cosa in mutamento è la forma, e il contenuto di tale momento (di ogni singolo momento) è il non-essere dei momenti della cosa già compiuti, da compiere e possibili, dall'altro lato perché, se la sostanza fosse l'essere, questo sarebbe la forma della cosa, e ciò escluderebbe qualsiasi mutamento, oppure, non ci sarebbe alcuna sostanza in assoluto, ma al posto di ogni singola cosa ci sarebbero innumerevoli cose, per cui, dato il punto 1, arriveremmo di nuovo al non-essere. La cosa tuttavia deve avere una sostanza, altrimenti in nessun momento essa sarebbe e, se fosse così, essa ancora una volta sarebbe il non-essere. Ma la sostanza della cosa è il non-essere anche perché, altrimenti, non sarebbe né anteriorità né posteriorità alla cosa e, se non fosse anteriorità o posteriorità alla cosa, non sarebbe nemmeno la cosa.

6. Non c'è l'essere, ci sono soltanto cose, l'essere è il fondamento delle cose. Ma se non c'è essere, non c'è nemmeno forma: sia l'essere che la forma sono soltanto fatti visionali e solo in quanto tali sono indiscutibili. *L'essere è una mera proprietà*: è la proprietà del non-essere che non si annulla e non muta, che è integro e non si va compiendo. Il non-essere: è la sostanza primordiale, la sostanza delle sostanze: senza il non-essere la cosa non c'è e non può esserci, senza la cosa il non-essere non c'è *ma può esserci: nel nostro mondo l'assoluto non c'è, ma c'è la possibilità dell'assoluto...*

*La dottrina dell'ispirazione (ovvero metafisica dell'arte versus estetica)*

...Per adeguarci anche al carattere molto promettente del titolo dobbiamo entrare nel nostro argomento vero e proprio, prima ancora però dobbiamo far chiarezza anche sul come, cioè sul metodo, di



tale operazione. Perché, se non sapremo come il risultato sarà stato da noi acquisito, non avremo nessuna rassicurante conoscenza circa la sua natura corretta o scorretta<sup>11</sup>.

A tale proposito, va nella maniera più netta respinto ogni genere di psicologismo<sup>12</sup>, in quanto si tratta di un modo di pensare — sebbene oggi giorno sia in voga in tutto il mondo, non merita di essere chiamato metodo — il quale non parla mai del suo oggetto, ma solo delle percezioni che si presentano in collegamento con esso. Tale modo di pensare quindi non è in grado di comprendere le qualità e perciò, quando occorre, si dà principi a piaciimento, talora simultaneamente mistici e fisici: insomma si esaurisce nel brulicare delle percezioni.

Va rilevato, inoltre, che l'arte non rientra in sostanza neanche nella competenza dell'*estetica pura*, giacché l'estetica intesa nel senso migliore è la scienza della forma, mentre *non è in quanto forma* che l'arte *costituisce una categoria a sé*.

<sup>11</sup> Frammento da inserirsi, presumibilmente, a questo punto: «Poiché la considerazione dell'oggetto avviene mediante le classi della ragione, la scienza in effetti non si distingue dalla formulazione non scientifica di una tesi se non per il suo carattere metodico. Cioè, essa non soltanto conosce ma fino a un certo punto anche comprende il proprio oggetto, e il suo metodo, che è l'unico modo attraverso cui è in grado di occuparsi di tale oggetto, risulta tanto più puro quanto più essa lo comprende. Il suo metodo attesta il grado della comprensione e quindi non possiamo per principio delimitarlo con tesi rigide di nessun tipo, senza restringere la nostra comprensione soltanto a taluni aspetti. Il mio metodo è omogeneo, ma quello che lo rende omogeneo è per l'appunto che io cerco di illuminare i differenti aspetti del mio oggetto in maniera differente ma conformata sull'aspetto che è in questione.»

<sup>12</sup> Frammento da inserirsi, presumibilmente, a questo punto: «L'arte è un vissuto semplicemente come lo è ogni altra cosa e perciò non possiamo accostarci ad essa per via di spiegazioni psicologiche. Infatti io mi occupo dell'opera d'arte, non come vissuto, ma come opera, non mi occupo dello stato d'animo degli artisti nel corso del processo creativo, ma dell'arte, che è spiritualità reale. Lo psicologismo qui in realtà non ci parlerebbe dell'oggetto, ma tutt'al più delle osservazioni che esso fa in proposito, le quali però rientrano in una classe estranea, così, pur affannandosi nel brulicare delle percezioni, rimarrebbe sempre un chiacchierare che non ci porta mai alla comprensione oggettiva. Quale pensatore non farebbe un risolino da nonno, se provassi a cavar fuori ciò in cui consiste l'induzione dai momenti psicologici che per forza di cose accompagnano anche il costituirsi di un'induzione? Anche il principio relativistico, affine allo psicologismo, [gli] è inconcepibile, in quanto non vi è dimostrazione più chiara della sua mancanza di premesse, di questa prova della sua non validità. Egli infatti deve rifiutare anche la teoria del pragmatismo, secondo la quale è giusta quella tesi che, una volta accolta e applicata, comporti il maggior vantaggio per l'essere vivente che l'accoglie e la applica. È indubbio che le tesi giuste si possono utilizzare anche con vantaggio, altrimenti detto: pensare è cosa utile. Tuttavia una tesi giusta è giusta anche se non la utilizziamo con vantaggio, e d'altra parte anche le tesi false ed erranee portano vantaggi a chi le applica.»

Indubbiamente anche l'arte, come ogni elemento della realtà, esiste nella forma, ma proprio per tale motivo l'estetica non può condurci a comprendere in che cosa consista l'arte, perché la forma è realtà primaria soltanto per la nostra visione, mentre la realtà primaria vera e propria, l'essere che plasma e riempie la forma, è il presupposto della forma stessa e in quanto tale cade fuori della nostra visione. Quindi *la forma ha una duplice qualità: la qualifica il proprio essere, e la qualifica* ovvero, per così dire, *la riqualifica la nostra visione a proprio essere*. Ne deriva che, mentre la nostra visione istituisce una distinzione categoriale fra arte e non-arte, l'estetica, che ha come suo argomento la forma qualificata dalla visione, non è in grado di fare la stessa cosa sul terreno del concetto.

L'arte, però, non può essere argomento né dell'estetica della forma, né, stante la sua essenza, di nessun genere di estetica. Tutte le estetiche, quando hanno messo le mani sull'arte, lo hanno fatto per privarla della sua essenza, della sua specificità, e infatti, invece di cercare l'essenza dell'arte dentro l'arte, vi hanno intruso un'essenza che è rintracciabile anche altrove, e ciò ovviamente per mascherare la propria impotenza di fronte all'arte, un fatto ad esse del tutto estraneo. Incredibile ma vero, la filosofia, pur avendo sempre e dappertutto mirato a comprendere le qualità specifiche, attraverso l'estetica invece non ha fatto altro che nascondere l'innegabile qualità specifica dell'arte, ha dipinto sulla sua essenza un'entità comune sia all'arte che alla non-arte, eliminando dalla nostra vista tale specificità. Ciò nonostante, quest'ultima, nella realtà, è sopravvissuta. Naturalmente, senza che noi la comprendessimo.

Pensiamo ora all'estetica del sentimento e chiediamoci con la dovuta stupefazione cosa mai abbia a che fare l'essenza dell'arte con esso, visto che il sentimento lo si incontra ad ogni angolo di strada e che sta dentro anche a migliaia di tipi di non-arte. Anzi, non sta neppure dentro, è soltanto un fenomeno di accompagnamento all'interno del soggetto. E infatti, chi può pensare che una persona la quale faccia induzioni, mangi la zuppa di carne o venda giornali non abbia sentimenti? E, prendendo in esame l'induzione, il giudizio, quale logico non abbozzerebbe un risolino da nonno, se noi tentassimo di andare a pescare la natura dell'induzione, del giudizio, nei fenomeni sentimentali che per forza di cose ne accompagnano il formarsi similmente a un pescatore di balene che andasse a ficcare la sua fiocina nel pozzo artesiano di Szabadszállás.

Ma anche la cosiddetta estetica del contenuto è impotente di fron-

te all'arte, perché nell'arte, che è essenza, si mette a cercare cose che non hanno nulla a che fare proprio con l'essenza dell'arte. Possiamo dire: le estetiche si occupino pure del bello, del buono, del nobile e così via, lascino però stare l'arte, che è un'essenza a sé per la semplice ragione che, se non lo fosse, nemmeno ci sarebbe.

Non spetta a noi dipanare il multicolore groviglio derivante dalle liti e dalla incompatibilità fra l'estetica — che in tutte le sue tendenze si occupa dell'essenza qualificata dalla visione — e l'arte, accontentiamoci modestamente di tentare, in un momento successivo, di gettare le basi di una nuova dottrina dell'arte. Questa dottrina intende afferrare l'arte come spiritualità che pone la propria forma, non perdendo di vista che il suo obiettivo non è di comprendere l'essere cosale qualificato, attraverso la forma, dalla nostra visione, ma di comprendere l'essere pre-cosale, il quale primariamente qualifica. Noi intendiamo quindi prendere in esame l'attività della spiritualità dell'arte non come essenza, essere, che riempie l'arte già esistente, ma come essere ed essenza che fonda l'arte, per poterla dopo, ma soltanto dopo, riempire. La nostra esposizione, dunque, non sarà descrittiva, ma comprendente, il suo oggetto non è l'essenza reale, ma l'essenza vera. Il nostro unico principio è la dialettica dell'esistenza. Se poi l'arte, in quanto *spiritualità che costituisce essenza e pone qualità, viene definita ispirazione*, allora la nostra indagine può essere designata come dottrina dell'ispirazione ovvero metafisica dell'arte, non solo perché il significato etimologico di «aesthetika» nel nostro caso non è appropriato, ma anche perché per questa dottrina che si occupa soltanto della spiritualità dell'arte suona male, per ragioni storiche, la denominazione di estetica, la quale considera come proprio oggetto anche quanto sta fuori dell'arte.

### *Ispirazione e pensiero*

Ora, se l'arte è attività spirituale, qualcuno molto acutamente e con piena ragione potrebbe chiedere quale bisogno vi sia di introdurre il concetto di ispirazione, visto che noi distinguiamo soltanto due generi di attività spirituale e precisamente la visione (intuizione) e il concetto (speculazione), quindi il concetto di ispirazione non può non coincidere con uno di essi e perciò risulta superfluo e inutile. Anzi, più ancora, la dottrina dell'ispirazione non sarebbe che un'espressione speciosa; giacché, se la spiritualità dell'arte fosse speculazione, rien-

trerebbe nell'ambito della logica, se invece fosse intuizione, saremmo ritornati alla tanto biasimata estetica, il cui oggetto è appunto l'intuizione come forma, o per altro verso all'etica, nel caso in cui volessimo star lì ad esaminare l'intuizione come gesto.

A tale domanda possiamo solo rispondere che chi l'ha fatta, pur dimostrando familiarità con la filosofia, sta dimenticando però che l'ispirazione serve a sostituire il consueto  $x$  solo fino a quando non sarà davanti a noi con il suo pieno contenuto. Noi comunque in luogo del consueto  $x$  usiamo i nostri termini, perché questi ultimi, oltre a coincidere con esso, secondo quanto appena detto, se ne distinguono anche, e infatti noi per nulla al mondo intendiamo affermare che sarebbe del tutto incognito ciò in cui l'arte consiste, noi ci limitiamo a pensare che la nostra conoscenza in proposito sia non precisa: dell'arte noi conosciamo e riconosciamo la maestria, ma l'arte non l'abbiamo ancora compresa. Dobbiamo perciò esaminare ogni veduta possibile per giungere in questo modo all'unica possibile.

Tra le vedute che risultano possibili, al primo posto c'è l'errore secondo cui l'ispirazione, ossia la spiritualità dell'arte, sarebbe speculazione. È una tesi che dobbiamo definire errore perché, come si suol dire, l'astrattezza del concetto si distacca categorialmente dal modo di essere dell'ispirazione, che è concreto. Come si suol dire, ripetiamo, perché non dobbiamo assolutamente commettere l'errore di far nostra l'avversione verso il concetto di quei filosofi dell'arte che affermano tale loro tesi con le parole indicate sopra e il cui pensiero si spegne lì. La verità non è tanto semplice, dopo ciò che abbiamo sostenuto circa la verità e il concetto enunciati e dopo ciò che abbiamo chiarito circa la realtà e il concreto, non possiamo davvero mettere tutto a repentaglio con una convinzione così semplicistica. Soprattutto non dobbiamo dimenticare quanto abbiamo appurato circa l'estetica della forma riscontrando che ogni elemento della realtà ha forma. Perché, di conseguenza, l'ispirazione diviene realtà prendendo una forma, ma, una volta che sia stato enunciato, pure il concetto diviene realtà, quale che sia il contenuto astratto che esso ha dentro di sé. Tuttavia il rapporto tra concetto e ispirazione diverrà doppiamente difficoltoso nel momento in cui ci accorgeremo che senza la forma anche l'ispirazione risulta spiritualità «astratta». Sarebbe facile dire: d'accordo, sia il concetto che l'ispirazione prendono realtà dentro una forma, il contenuto del concetto però è universalità, mentre quello dell'ispirazione (dell'arte) non lo è. Ma perché non lo è? Basta che leggiamo un trattato e una poesia e li guardiamo tutt'e due dal-

l'esterno, subito ci avvediamo che dall'esterno ciascuno di essi è una realtà concreta, ciascuno di essi consiste in elementi di realtà ricchi di contenuto, anche se poi tale contenuto è differente. Se invece li leggiamo dall'interno, ci avvediamo che l'intero trattato è un unico concetto, mentre la poesia, il componimento poetico, è un'unica ispirazione. Se però li guardiamo in dettaglio, il trattato e il componimento poetico concordano anche su un altro punto, sul fatto cioè che ogni elemento strutturale anche minimo del trattato, che è un unico concetto, è concetto, mentre ogni elemento strutturale anche minimo del componimento poetico, che è un'unica ispirazione, è ispirazione.

Ma per trovare, ciò nonostante, una via d'uscita, fermiamo l'attenzione sulla tesi, da noi non revocata in dubbio, secondo la quale il concetto è astrazione. Se essa è corretta, noi non possiamo distinguere fra ispirazione e concetto, almeno per questa strada, visto che, se il concetto non enunciato è astrazione, lo è anche l'ispirazione che sta prima dell'arte. Ma come può essere corretta questa definizione del concetto, se non è nemmeno una definizione, ma è una metafora!? E per giunta una metafora cattiva, dal momento che molto più a ragione potremmo dire che il concetto è omicidio<sup>13</sup>, in quanto esso in effetti sopprime la realtà per dare l'eredità alla verità! Quando però andiamo ad analizzare il concetto in quanto astrazione, come se la definizione non fosse una metafora, proprio per questa via veniamo a riscontrare quanto invece lo è e quanto è scorretta come definizione. L'astrazione implica un astraente, e questo astraente non può essere che l'esistenza, la quale ha bisogno del concetto per operare attraverso di esso. Quindi la questione risulta scomposta in due parti: 1) perché l'esistenza ha bisogno del concetto? e 2) di dove l'esistenza astraie il concetto?

L'esistenza ha bisogno del concetto per svolgere attraverso di esso una attività di negazione nei confronti della realtà, e poiché è l'esistenza che attraverso di esso svolge una attività, questa attività è esistenziale, laddove l'esistenziale e il non-necessario si escludono reciprocamente. Ora, in che cosa consista questa attività esistenziale che attraverso il concetto sottrae realtà possiamo dirlo analiticamente nel modo che segue.

<sup>13</sup> Gioco di parole basato sul fatto che in ungherese nella medesima parola, oltre al significato di «astrazione», si può leggere quello di «sottrazione», quindi anche quello di «furto».

Quando parlo della realtà, io sono parte di essa al medesimo modo di quando non ne parlo. Quando parlo della realtà, però, io sono al medesimo tempo fuori della realtà, perché il mio concetto, la comprensione, sono io stesso fino al momento in cui non l'avrò enunciato, d'altra parte questo concetto [non enunciato] non può essere dentro la realtà, altrimenti anch'esso sarebbe realtà e non si avrebbe il significato posto sopra la realtà, la comprensione di essa. Questo concetto che sta prima della forma, tuttavia, nel momento in cui viene in essere prende una forma e perciò anch'esso diviene realtà: allora, questo suo momento, quello in cui il concetto che sta prima della forma si fa forma, questo suo momento in cui esso non è ancora forma ma già non è più ciò che sta prima della forma, implica che la mia esistenza sta fuori della realtà, pur essendo io parte della realtà. Perciò io, quando comprendo la realtà, ne sono fuori, finché tale comprensione non acquisisce forma, il che fa diventare la stessa mia comprensione un elemento della realtà, il quale non è più un comprendere, ma esso stesso anela ad essere compreso. Questo è comprovato anche dal fatto che noi comprendiamo senza che nella nostra mente la comprensione assuma la forma di un corteo di parole proferite: durante una discussione può accadere che noi interveniamo nel discorso dell'interlocutore senza aver prima concettualizzato la nostra verità, e ciò necessariamente in quanto in quel momento la nostra esistenza conteneva la verità pura, senza alcuna realtà, nonostante ci siano filosofi (il Croce estetico) secondo i quali il pensiero è il linguaggio stesso, ovvero senza linguaggio non c'è pensiero, e i quali dunque a provare compassione per la gente che ci ronza intorno e che dice di essere piena di bei pensieri e di poesia, ma di non saper esprimere tutto ciò, sono spinti solo da questa loro tesi e non dal lamento di questa gente. Se però la verità fosse tale solo quando viene enunciata, solo dopo essere stata espressa ed essere diventata elemento della realtà, — il che è un controsenso, è contraddittorio, perché essa in questo modo smette per l'appunto di essere verità, — allora queste persone, non solo metaforicamente, ma anche realmente dovrebbero essere puri apparati corporei, e invece non lo sono, perché, pur non essendo capaci di elaborare forme, comprendono. Né queste persone mancano di pensiero, giacché pensiero è la comprensione in quanto tale e non la forma che essa assume. Ma, per riprendere il filo del nostro discorso, è chiaro dunque che il concetto si tira dietro nel non-essere la duttile esistenza e, una volta che ciò sia riuscito, la mia esistenza lo ritrascinna dentro la realtà; a quel punto il concetto, che era non-essere e ve-

rità, smette di essere non-essere e verità, dopo di che è ormai realtà che rimanda soltanto al proprio essere, la quale, ripeto, non è più comprensione, ma un elemento della realtà che agogna alla comprensione come ogni altra cosa. Non è quindi necessario, né comporterebbe alcun vantaggio, introdurre l'io e il non-io della scolastica, è sufficiente che parliamo di realtà, di verità e di concetto all'interno dell'esistenza, dove il concetto, la realtà e la verità sono la sintesi dell'essere e del non-essere. Se però il concetto è la sintesi dell'essere e del non-essere nell'esistenza, allora non può essere l'astrazione della realtà, tanto più che dalla realtà si può astrarre soltanto realtà, laddove il concetto è non-essere nell'essere. Ma il concetto non può essere nemmeno astrazione dell'esistenza, e non solo perché anche l'esistenza è realtà, ma anche perché così non potrebbe neppure venire in essere, in quanto esso sopprimerebbe ciò che proprio in quel momento lo sta portando all'essere e senza di cui non ci sarebbe affatto, né come non-essere, né come realtà, né come loro sintesi. Il concetto non può sopprimere l'esistenza, perché in questa c'è lo spazio, oltre che per il suo essere anche per il suo non-essere. E non soltanto c'è lo spazio per il non-essere, ma senza le antitesi essa non sarebbe né reale né oggetto del pensiero, giacché l'esistenza è la sintesi delle sintesi. In conclusione, il concetto non è che una delle forme, ma in tutta la propria pienezza, della stessa esistenza.

Quindi, la forma del concetto è realtà, il suo contenuto è il non-essere della realtà. Anche la forma dell'ispirazione è realtà, ma per il momento non abbiamo ancora afferrato il suo contenuto. Se però riandiamo al trattato e al componimento poetico, già troviamo una differenza categoriale fra le due cose.

Abbiamo detto che il trattato, di fatto, è un unico concetto ed è concetto in ogni suo minimo elemento strutturale, mentre il componimento poetico è un'unica ispirazione ed è ispirazione in ogni suo minimo elemento strutturale. Vanno ora enunciati i rispettivi contenuti: nel caso del trattato la cosa ci riesce senza nessuna difficoltà, in quanto la verità è non-essere e il non-essere, per quanto io lo frazioni, lo moltiplichì, lo divida o, per rimanere alla nostra metafora, lo sottragga, non cambia mai: la verità del trattato rimane verità che io la esponga con una o con quindici proposizioni, nel quale caso è solo la realtà del trattato che cambia. Ma ciò che è facile fare con il trattato, risulta impossibile con il componimento poetico: facendo il sunto del trattato si arriva al concetto, ma facendo lo stesso con il componimento poetico, non solo non si arriva all'ispirazione, ma



addirittura questa viene soppressa, in quanto si arriva al concetto ossia al non-essere dell'ispirazione che era presente. L'ispirazione perciò non può essere concetto, non fosse altro, perché mentre il concetto rimane lo stesso concetto anche quando cambia la sua realtà, l'ispirazione invece cambia e magari si annulla addirittura quando cambia la sua realtà. La differenza di fondo consiste quindi nel fatto che un dato concetto deve sempre presentarsi in una forma, ma non esige sempre necessariamente la stessa forma, può riceverne una qualunque, a partire dall'intera realtà, così come il suo contenuto, la comprensione, è l'intera verità. Il medesimo pensiero «può essere detto da ognuno di noi con le proprie parole» e può essere espresso per vie diverse. Siamo così pervenuti all'affermazione che si presenta insieme all'«astratto» e che suona: «il concetto è universale». Possiamo dunque dire che la forma del concetto è universale, il che di nuovo è una metafora e significa che, non esistendo una forma universale, il concetto è privo di forma e che un concetto dotato di forma non è un puro concetto, mentre l'ispirazione è vincolata alla forma in cui compare e quindi la assume per intrinseca necessità.

Noi diciamo, dunque, che l'ispirazione assume per sua propria esigenza la forma in cui compare. È chiaro che essa con tale operazione fissa una parte della realtà. Che cosa succede a questa realtà che è stata fissata?

Che la realtà fissata dalla ispirazione sia soltanto una parte della realtà, è indubbio. Se però noi guardiamo questa realtà dall'interno dell'ispirazione, addentrandoci nell'opera d'arte, allora ogni elemento escluso della realtà perde il suo essere: semplicemente non c'è, non c'è per il nostro vissuto. L'ispirazione, dunque, afferra un qualche elemento della realtà, lo colloca davanti agli altri elementi e con questo solo elemento di realtà copre all'esistenza tutta la realtà al modo in cui la luna piena nasconde il sole ai nostri occhi: l'ispirazione è l'eclissi totale della realtà del mondo.

Rammentiamoci dunque: il concetto non fa altro che negare la realtà nella sua interezza, le si contrappone come verità e, come non-essere, è la sua antitesi. L'ispirazione non si contrappone alla realtà, la costringe invece a stare dietro di sé e, in quanto elemento della realtà cresciuto fino a diventare tutta la realtà, copre gli elementi della realtà che non rientrano in essa come fa la chioccia con i pulcini. Se dunque concetto e ispirazione concordano nell'essere spiritualità attiva, al medesimo tempo la loro attività li separa uno dall'altro in termini qualitativi.



Perveniamo a conclusioni del tutto conformi a quanto abbiamo detto se rapportiamo al tempo da un lato il concetto e dall'altro l'ispirazione. Il concetto cerca di distruggere il tempo, la sua attività semplicemente ne annienta il fluire infinito e crea per sé una eternità immota: il nesso designato da un concetto può cessare nella realtà, vale a dire che può dar luogo a nuovi nessi, tuttavia questo nesso in quanto concetto, cioè in quanto puro nesso privo di realtà, continua a sopravvivere senza mutamenti; il nuovo nesso reale non lo sopprime, ma fa scaturire un nuovo concetto, il quale nuovo concetto, con quello precedente, senza averlo distrutto, rigidamente e rigorosamente persiste da successore accanto al suo predecessore. L'ispirazione non annienta il tempo, invece lo addomestica e costituisce una infinità dotata di senso. Collochiamoci di nuovo all'interno dell'opera d'arte e di nuovo cogliamo la sua ispirazione [...] <sup>14</sup> vediamo che essa, pur tenendo insieme solamente un segmento di tempo, tuttavia lo trasforma in un infinito; per dirla con una metafora, stacca un segmento dalla retta infinita del tempo e lo trasforma in una curva infinitamente ritornante a sé. Contrariamente alla eternità atemporale del concetto, l'ispirazione è un infinito confinato. Non occorre in questa sede discutere a lungo per farci ammettere che il non-essere e la verità sono il corrispettivo esatto della atemporalità e dell'eternità, mentre l'eclissi totale della realtà ha il medesimo significato dell'infinito confinato.

L'ispirazione quindi non ha niente a che fare con la speculazione.

### *Ispirazione e intuizione*

Si sono avuti filosofi assai giustamente intenzionati ad assegnare una sua specifica qualità alla spiritualità dell'arte, all'ispirazione. Questi pensatori, tuttavia, non hanno esaminato l'ispirazione dall'interno e, non comprendendola, si sono limitati a dire che l'arte non era questa o quell'altra cosa. Ma, non avendo saputo rispondere alla domanda su «che cosa è l'arte», hanno affermato che è l'intuizione dell'intuizione. Si tratta di una definizione molto leggiadra, solo che manca di assennatezza, perché in essa l'intuizione non è altro che il concetto dell'intuizione, quando in realtà nessuna intuizione ha come suo argomento un concetto. Infatti, l'intuizione può essere argo-

<sup>14</sup> Testo incomprensibile nel manoscritto.

mento del concetto, ma non il concetto dell'intuizione, neanche quando il concetto è il concetto dell'intuizione. Inoltre, non essendoci una intuizione universale, ogni singola intuizione è concreta; ne consegue che la spiritualità dell'arte non può essere altro che una singola intuizione concreta la quale ha come argomento singole intuizioni concrete. Ma qui posso dare la parola, per un'unica frase, a Benedetto Croce, a uno dei più insigni rappresentanti dell'estetica della visione, il quale contro le tesi secondo cui l'arte sarebbe l'intuizione dell'intuizione ha rilevato che, se il concetto ha un concetto, l'intuizione non ha un'intuizione. Secondo Croce, l'arte non è intuizione dell'intuizione, e quindi non è nemmeno la singola intuizione concreta che ha come argomento singole intuizioni concrete, una intuizione che non esiste, ma semplicemente è intuizione. Egli però non si avvede di trovarsi così dentro una contraddizione insanabile. Infatti, proprio perché è vero che non esiste nulla che possa essere visto come l'intuizione dell'intuizione, proprio per questo è impossibile intendere l'arte come intuizione. Ora, mentre effettivamente non esiste una intuizione che abbia come argomento l'intuizione, esiste invece una intuizione che ha come argomento l'arte, altrimenti non potremmo nemmeno riconoscerla. Ogni volta che dentro di noi si agita una poesia, una pittura, insomma un'opera d'arte pronta, noi abbiamo una intuizione dell'arte. È evidente allora che, se esiste una intuizione che ha come argomento l'arte, ma non esiste una intuizione che abbia come argomento l'intuizione, allora l'arte non è intuizione. E questo è già sufficiente per contestare l'affermazione di cui sopra. Tuttavia negare questa affermazione vuol solo dire affermare alcunché di altro, il che però da solo non riesce a condurci a comprendere la qualità specifica dell'arte. Occorre quindi andare a fondo sul punto del rapporto fra visione e ispirazione in modo da ottenere una risposta esauriente.

Come il concetto, anche l'intuizione è esistenziale e, quando c'è, rappresenta allo stesso modo l'intera esistenza. Ma la rappresenta in qualità di che cosa? L'ispirazione e il pensiero sono, abbiamo visto, spiritualità attiva. Ma la visione è spiritualità attiva? E se lo è, in che cosa consiste la sua attività? In che cosa consiste invece la sua passività, se non è spiritualità attiva, ma è, come in tal caso non può non essere, soltanto accadimento esistenziale?

L'esistenza è moto perpetuo, è sintesi che perennemente si scompone e unifica, è tendenza alla sintesi. L'esistenza non può essere oggetto di dimostrazione e nemmeno, però, di dubbio. Presumibilmen-



te è qui che la visione si qualifica per noi. Dentro l'esistenza l'intuizione appare come una rivelazione divina. Il contenuto di questa è l'attività di prima della rivelazione, vale a dire: la visione è il momento in cui giunge a compimento l'attività che la precede ma che appare con essa. Quando noi parliamo di intuizione esistenziale, in realtà scomponiamo l'intuizione in esistenziale, cioè in attività, e in momento di compimento di questa attività come intuizione, o per dirla più semplicemente la scomponiamo in esistenza e intuizione. E poiché l'esistenza è perpetuo compiersi: nel perpetuo compiersi dell'esistenza l'intuizione è la serie infinita dei compimenti, o più precisamente, una data intuizione è l'indicatore del compimento nell'istante dato del compiersi dell'esistenza, nel quadro di un'esistenza che opera verso un suo ulteriore compiersi. Per cui, mentre l'esistenza non può essere oggetto di dimostrazione concettuale — in quanto il concetto la presuppone già, essendo esso il rapporto realtà-verità dell'esistenza — tuttavia non può nemmeno essere oggetto di dubbio, perché i compimenti del perpetuo compiersi dell'esistenza nel dato momento, vale a dire in ogni singolo momento, ci riempiono completamente e ineluttabilmente. L'intuizione quindi non è attività, ma attività che si è compiuta, che è cessata, e perciò, quando essa afferma una esistenza, non è possibile discutere, l'intuizione non può discutere, perché la discussione è attività. Mentre dunque il concetto è l'esistenza stessa nel suo privarsi della realtà, l'intuizione è l'esistenza stessa nel suo divenir realtà. Se volessimo usare una metafora, potremmo dire che l'intuizione, la visione, è la virtù stessa dell'esistenza, il suo concreto autoriflettersi.

L'intuizione allora è l'esistenza stessa nel momento preciso in cui sta per divenire realtà. Ma poiché anche l'ispirazione è esistenziale e inoltre diviene anch'essa realtà: qual è la differenza che intercorre fra l'esistenza-visione e l'esistenza-ispirazione? E, d'altro canto, in che cosa si distinguono qualitativamente queste due esistenze nel loro divenir realtà, prescindendo dalla diversità categoriale già verificata secondo cui l'ispirazione è attività esistenziale mentre la visione è accadimento esistenziale?

Dell'ispirazione sappiamo già che essa trasforma in un infinito un solo elemento della realtà, costituisce un infinito confinato. In sostanza, abbiamo detto che l'ispirazione è l'eclissi totale della realtà e ciò significa che essa fa crescere un solo elemento della realtà fino a farlo diventare tutta la realtà e con questo elemento della realtà fatto crescere fino a farlo diventare tutta la realtà copre gli altri elementi

della realtà non cresciuti, in altri termini li aggredisce nel loro essere e li annulla; ora, l'intuizione dell'essenza è l'intuizione delle essenze particolari della realtà, mentre la realtà nella sua interezza è l'essenza universale delle essenze particolari della realtà e solo in quanto tale è particolare, soltanto nel confronto con le altre essenze particolari, ma in tale qualità non può essere oggetto della visione, non si dà alla visione. L'intuizione quindi è un ravvisare le singole cose concrete all'interno della realtà nella sua interezza: la realtà nella sua interezza aggredisce l'intuizione, la frammenta in tanti pezzi, la spezza in tante intuizioni per quanti elementi reali porta dentro di sé, mentre fa oggetto della sua visione il nesso permanente fra di essi. All'opposto, l'ispirazione è ciò che spezza la realtà nella sua interezza dividendola in due parti: in un elemento della realtà selezionato e negli altri elementi della realtà non selezionati, dove questi ultimi vengono inghiottiti dal primo; in altri termini, nell'ispirazione un solo elemento della realtà inghiotte la realtà nella sua interezza, mentre nell'intuizione è la realtà nella sua interezza che inghiotte la stessa intuizione per mezzo dei suoi singoli elementi, e ciò rende possibile che l'esistenza, di cui l'intuizione è momento di compimento, veda se stessa come realtà indubitabile. La realtà nella sua interezza, tuttavia, la quale costituisce l'intuizione per mezzo dei suoi singoli elementi, non appare mai come intero, ma soltanto nei suoi singoli elementi, allorché fa cessare l'intuizione venuta in essere con il suo apparire nel precedente momento della realtà e la rimpiazza con una intuizione adeguata a un nuovo momento della realtà. Alla realtà nella sua interezza omogenea l'esistenza replica con una sequela infinita di innumerevoli intuizioni, l'ispirazione invece la divide in due: in un'opera d'arte, che essa crea per avere la possibilità di riempirla di sé, e in una realtà, fuori di questa opera d'arte, da poter annullare. L'intuizione, per contro, che è un unico elemento della realtà, non annulla gli altri elementi, in quanto nel momento in cui li potrebbe annullare non esiste neanche più, ha già dato luogo a un'ulteriore intuizione, che è un ulteriore elemento della realtà, e proprio per questo per essa non c'è una realtà nella sua interezza, c'è soltanto la sequela infinita degli elementi della realtà. E non può essere altrimenti, se teniamo presente che l'intuizione è l'esistenza stessa che si compie, ovvero, più precisamente, è l'esistenza stessa nel momento di compimento del suo compiersi, e infatti essa è perpetua attività e cesserebbe di esserlo se si congelasse in un unico suo momento di compimento.

Ricapitolando quindi: l'intuizione è all'interno dell'esistenza la

serie dei momenti storici di questa, la sua storia. Nei confronti della realtà è il ravvisare le singole cose concrete. Nei confronti della realtà come totalità omogenea è l'infinita molteplicità degli elementi della realtà. Da essa, che è accadimento esistenziale, si distingue l'ispirazione, che è attività esistenziale, che è quella esistenza la quale, nei confronti della realtà come totalità omogenea, costituisce una realtà come totalità omogenea. Per poter comprendere interamente l'ispirazione, ci soffermeremo più in dettaglio sul rapporto reciproco fra queste due realtà totali omogenee.

Perveniamo a risultati del tutto analoghi se rapportiamo l'ispirazione e la visione al tempo. Noi abbiamo detto che l'intuizione è l'esistenza-riflesso dei momenti dati, e ciò implica che l'intuizione all'interno dell'esistenza è il tempo stesso, o meglio è l'indicatore del tempo. Essa si rimette obbediente al tempo e si attiene alla sequenza infinita dei suoi momenti, in perfetta concordanza con il fatto che l'esistenza in quanto intuizione replica alla totalità omogenea della realtà con infiniti elementi di realtà. Ora, le singole intuizioni non sono altro che segmenti di tempo nella infinità di questo, anzi nemmeno segmenti, ma punti limite di segmenti, ovvero segmenti di tempo che giungono a un punto limite, i quali racchiudono, ogni volta senza istituire barriere, l'istante della propria esistenza, ma dopo averlo inscritto nel proprio contenuto, contenuto che per l'appunto diviene l'istante in cui esistono. Per quanto riguarda invece l'ispirazione abbiamo già appurato che essa, dal punto di vista del tempo, è un infinito confinato. L'ispirazione trasforma in un infinito quel segmento di tempo che occorre al suo consumo di realtà. Le singole ispirazioni non sono altro che infinità nei singoli segmenti di tempo, infinità che racchiudono l'annullarsi dell'istante inscritto della loro esistenza e, quantunque nella forma esse vengano definite dall'istante, sono infinite nel loro contenuto, contenuto che diviene per l'appunto l'annullarsi dell'istante. Dal punto di vista del tempo, quindi, la differenza in breve è che l'intuizione è la sconfinata finitezza dell'istante, mentre l'ispirazione è l'infinito confinato nell'istante: la prima è la forma dell'istante, la seconda è il contenuto. Se poi teniamo presente che la forma ha una duplice qualità, che cioè dapprima la qualifica il proprio essere portandola alla realtà e poi la riquifica, la qualifica nuovamente, come suo essere l'intuizione, — e ne deriva dunque che l'istante dell'opera in quanto forma non è altro che la sintesi dell'ispirazione che primariamente la qualifica e della visione che la riquifica, in altri termini è l'unità, dentro la forma, dell'attività e del suo

compimento, — allora comprendiamo che la filosofia intuizionistica dell'arte, non soltanto non riesce a cogliere la spiritualità dell'arte, ma non possiede chiarezza neppure circa l'intuizione. Lo mostrano, fra l'altro, anche tutte quelle assurdità che i filosofi dell'arte intuizionisti sono obbligati ad affermare quando vogliono arrivare alle ultime conseguenze fondandosi su testimoni che nemmeno sanno orientarsi bene.

Non è infatti assurdo affermare che *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij sono, in quanto opera d'arte, intuizione? E se qualcuno dice che, per conseguenza, tale romanzo in sostanza non risulta diverso dalla frase «questo è un pezzo di carta», non è di nuovo assurdo replicare che effettivamente non è diverso, salvo che si tratta di una intuizione ricca di fronte a una intuizione povera? Sarà pur vero, visto che l'intuizione è la forma dell'istante e nessuno mette in dubbio che tra le due intuizioni una è più povera dell'altra. Tuttavia, replicare così significa solo evitare di chiedersi che cosa renda arte l'uno e non l'altra. È palese ed è da ribadire che così i filosofi dell'arte intuizionisti sconfessano proprio l'intuizione, giacché è indiscutibile che l'intuizione stessa pone l'arte come una essenza a sé, per non ripetere poi che l'arte può essere l'argomento di una intuizione, mentre l'intuizione no. Ma chi direbbe che gli elementi dei *Fratelli Karamazov* sono tenuti assieme dal caso? Giacché è inimmaginabile che questo o qualunque altro romanzo sia stato scritto da Dostoevskij in un solo istante: eppure, se l'arte fosse intuizione che pone una forma, non potrebbe essere diversamente. Ma sappiamo che non è così. Dostoevskij ha interrotto la scrittura frequentemente, ha anche dormito sopra molti particolari, che anzi ha lasciato coprire dall'oblio, e nel frattempo aveva ovviamente numerose intuizioni che non ritroviamo nel romanzo e che, se vi fossero, gli farebbero perdere proprio la sua natura artistica. O dobbiamo pensare che egli, dopo aver interrotto la scrittura a metà del settimo capitolo, o dove che sia, perché era arrivato un visitatore, con cui si era poi intrattenuto una mezz'oretta, e dopo essersi appellato al lavoro ed essersi quindi rimesso a scrivere, miracolosamente, dopo le intuizioni intercorse, abbia avuto *soltanto* intuizioni che aderivano al già scritto perfettamente e in termini tali da potersi dire artistici? Neppure nel caso che intendessimo le cose a questo modo risolveremmo nulla, né comprenderemmo nulla, semplicemente scambiamo la parola essenza con espressioni come «miracolosamente» e «in termini tali». Se invece preferissimo definire casuale il fatto che nei *Fratelli Karamazov* le intuizioni si connettono

fra loro nel modo in cui si connettono, allora si tratterebbe di una casualità che è conforme a una legge, altrimenti dovremmo dire che l'arte non esiste. Se però è una casualità conforme a una legge, — e lo è, tanto più che la incontriamo d'abitudine in ogni opera d'arte, — abbiamo a sua volta il problema di comprendere all'interno dell'arte la legge della casualità conforme a legge. A questo punto, però, non abbiamo proprio bisogno di definire la spiritualità dell'arte, l'ispirazione, come la legge della casualità conforme a legge e di starcene di nuovo davanti a una porta senza capire, visto che, pur avendo affermato che l'arte è intuizione, siamo arrivati semplicemente a negarne la natura di intuizione. E succede lo stesso quando sosteniamo che le intuizioni dei *Fratelli Karamazov* sono tenute assieme e rese arte, non dal caso e neanche in maniera miracolosa, ma dalle intuizioni scelte e selezionate, in quanto in tale versione della cosa le intuizioni vengono connesse e rese arte non dalle intuizioni ma dalla loro scelta e selezione. Insomma, anche secondo i casi intuizionistici di cui sopra, l'arte non è l'intuizione, ma è il «miracolosamente», l'«in termini tali», la «casualità che è conforme a legge» oppure la «scelta e selezione delle intuizioni».

Ma, per vedere anche altri esempi, confrontiamo il poema epico con l'intreccio e la tappezzeria con il quadro. Il poema epico ha un inizio e una fine, l'intreccio no. Il poema epico, quanto alla propria forma, è un segmento di tempo definito, invece il suo contenuto di tempo interno è l'infinito, mentre l'intreccio, quanto alla propria forma, è il tempo infinito, invece il suo contenuto è sempre un istante preciso, è quindi la finitezza più definita. Nella *Fuga di Zalán* si dice: «un suo mesto lamento il quadrupede esercito nuotante singhiozzava». Sebbene Vörösmarty lo dica al passato, questo tempo sussiste nella sua infinità e il tempo al passato dimostra tutt'al più che anche nella infinità interna del poema epico ci sono momenti i quali sussistono nella loro immutabilità infinita dentro il tempo della mutevole realtà, finché l'arte è arte. Il fatto invece che io nel passato abbia comprato *La fuga di Zalán* in una libreria o che abbia raccontato a una persona molto anziana di volerla comprare, questo fatto aveva in realtà come suo contenuto solamente un dato istante, ora non ha più attualità perché questo istante attuale è già un altro, e perciò anche la sua forma è un'altra. Oppure, mettiamo che si dica che io il libro lo sto comprando in questo istante o che in questo istante sto raccontando a una persona molto anziana di volerlo comprare: neanche in questo caso si può sostenere che io compro *La fuga di Zalán*



o esprimo il mio desiderio in proposito alla medesima persona molto anziana, continuamente, in ogni singolo istante dato dell'infinito tempo della realtà, perché a chi sostenesse questo io risponderei semplicemente che non ho né il denaro né il tempo per farlo, e però nemmeno il modo, in quanto *accadrà* che il libraio se ne andrà a casa a cenare o, nell'altro caso, che la persona molto anziana in questione con tutta la sua pazienza, secondo le abitudini delle persone molto anziane, nel frattempo passerà a miglior vita. E, una volta legategli le mascelle, la sua barba e le sue unghie continueranno a crescere, per non parlare di tutto il resto che gli *accadrà* dopo, laddove il *Mosé* di Michelangelo divenne un'opera d'arte compiuta nel momento in cui fu terminata, al punto che il suo autore non poteva né aggiungere né togliere più nulla, almeno non secondo i dettami dell'ispirazione. Così la sua barba non poteva diventare più lunga, benché ne avesse avuto la potenzialità infinita, in quanto già al suo spuntare era la stessa peluria di oggi e di sempre. Se poi il momento della infinità inscritta nella statua sia uno solo o quanti siano, questa è questione che attiene alla teoria dei generi artistici. Già sappiamo infatti che l'ispirazione e la visione, l'opera d'arte e l'intreccio, nel loro tempo interno ed esterno e nella loro realtà stanno fra di loro in rapporto inverso, il che nel concreto suona così: *l'intreccio è un'opera d'arte non cominciata e non finita, che proprio per questa ragione percepiamo nei momenti di permanente finire del non cominciato e del permanente cominciare del non finito, mentre l'opera d'arte è un intreccio cominciato, che proprio per questa ragione percepiamo nell'infinità del permanente non finire del cominciato e del permanente non cominciare del finito.*

Anche la tappezzeria posso farla crescere in alto e in basso, posso coprirci la muraglia cinese, posso tagliarla quanto voglio, e il negoziante si strofinerà le accorte mani per la contentezza, ma nella sostanza la tappezzeria non cambia. Se però noi, avendo consumato in questo modo tutte le nostre entrate e volendo guadagnare, ci presentiamo al museo delle belle arti per metterci d'impegno ad «arricchire» con il pennello in mano i quadri finiti, molto probabilmente dovremo levare le tende di corsa, nonostante che, sia in una tappezzeria e sia in un quadro, possiamo sempre aggiungere accanto a ogni bocciolo di rosa qualche viola mammola. All'opera d'arte, se davvero è tale, non si può né aggiungere né togliere nulla, senza che muti o cessi il suo modo di essere artistico. Alla rosa e alle foglie di una tappezzeria io posso mettere accanto sia cespugli di bosso che qualche pan porcino, magari non piacerà, non sarà bella, ma rimarrà una tap-



pezzeria; l'opera d'arte invece forse non sarà bella ma se vi cambio qualcosa per renderla bella, smette di essere opera d'arte.

*Se diciamo che un'opera d'arte è bella, per sua bellezza intendiamo qualcosa di assolutamente diverso dalla bellezza propriamente detta, la quale è sia dell'opera d'arte che di quanto non è opera d'arte: la bellezza propriamente detta è un contenuto di elementi della realtà e in tale senso noi possiamo dire che le singole opere d'arte in quanto elementi della realtà sono belle, in questo caso però ne parliamo non come di opere d'arte, ma, prescindendo completamente da ciò, appunto come di elementi della realtà, giacché l'opera d'arte in quanto tale è spiritualità. La bellezza è all'interno di un elemento della realtà il qualificarsi dell'esistenza della visione, mentre l'esistenza dell'ispirazione esclude quella della visione già per il fatto di negare gli elementi compiuti della realtà e di plasmare in luogo della loro somma un nuovo elemento reale, che noi possiamo dire bello o non bello solo annullando l'ispirazione e considerando questo elemento reale, da essa fatto venire in essere, come un elemento reale uguale agli altri, come un qualche dettaglio della natura, cioè come un alcunché di cui soltanto attraverso la nostra visione sappiamo che c'è, che è stato portato alla realtà da una qualche attività, la quale attività però ora non ci interessa né in quanto qualità né in quanto attività.*

Ma proseguiamo e paragoniamo il quadro, in quanto opera d'arte, con la fotografia cosiddetta artistica, in realtà soltanto bella. Che cosa è la fotografia artistica? Si dice che sia una inquadratura del fatto da fotografare tale da escludere ogni elemento superfluo, e perciò armonica. Inoltre, che cosa sia superfluo, è il gusto del fotografo a deciderlo. Ora, anche non tenendo conto del fatto che chiunque dia retta alla propria visione non considera arte reale neppure la fotografia cosiddetta artistica, noi non possiamo comunque dire che la fotografia è arte, perché abbiamo già sostenuto che la forma ha una duplice qualità. *La qualifica il proprio essere e la qualifica, la riqualifica, la nostra visione a proprio essere.* Inoltre, anche se arrivassimo a dire che l'obiettivo della macchina fotografica equivale alla visione, anche in questo caso la fotografia non farebbe vedere altro che un essere qualificato dalla visione, vale a dire una forma che è la forma dell'essere qualificato dalla visione, laddove l'arte è la forma dell'essere qualificato dall'essere dell'arte, la forma che l'essere qualifica con il proprio essere. A tutto questo possiamo aggiungere che l'obiettivo della macchina fotografica contiene semplicemente una percezione e non una intuizione, il che è provato dal fatto che, mentre intuire significa

individuare, fotografare non sempre significa questo. Possiamo dire perciò che perfino per gli intuizionisti diviene impossibile ammettere che sia arte la fotografia cosiddetta artistica, ma in realtà solo bella.

Allora, in conclusione:

— il concetto e l'ispirazione sono attività, la visione è accadimento, dove il concetto, l'ispirazione e la visione sono l'esistenza stessa, e precisamente le sue tre forme, ossia

— il concetto è non-essere ed eternità atemporale, la sua forma è la realtà universale (il concetto puro non ha forma),

— la visione è l'essere di parti della realtà, il non-essere della totalità della realtà e una sconfinata finitezza, la sua forma è la data realtà cogente,

— l'ispirazione è l'eclissi totale della realtà dietro un unico elemento della realtà, dove quest'ultimo funge da unificazione della realtà nella sua interezza: è il non-essere delle parti della realtà e l'essere di una realtà nella sua interezza, infinito confinato, la sua forma è realtà scelta,

— l'ispirazione è l'unità nella contraddizione tra visione e pensiero.

Potevamo anche iniziare il nostro discorso con questa sistemazione, infatti se l'uno in sé è uno, il due invece è subito tre, in quanto ha una sua antitesi, altrimenti non sarebbe due. Iniziando però in questo modo, avremmo bensì sistemato al suo posto l'ispirazione, ma non ne avremmo compreso nulla e per giunta avremmo dovuto dimostrare la nostra tesi comunque. Nell'esistenza perciò, al contrario di quanto abbiamo pensato finora, le spiritualità non sono due, ma tre: la visione, il pensiero e l'ispirazione. L'ispirazione però è una qualità talmente a sé da risultare diversamente antitetica rispetto al concetto e rispetto alla visione, e perciò con ciascuno di essi può formare una sintesi a sé, che tuttavia non è la spiritualità dell'arte. Qui di seguito analizzeremo l'ispirazione dal suo interno, nella sua specifica attività, fino ad averne una comprensione piena.

### *Ispirazione e mancanza di mondo*

Il mondo, l'omogenea totalità degli elementi reali, è un fatto che

sta dietro la realtà. Gli elementi della realtà inghiottono il mondo: il mondo non può essere oggetto della visione, non si dà alla visione, perché, come abbiamo verificato, l'intuizione dell'essenza è l'intuizione delle essenze particolari della realtà, mentre il mondo è l'essenza universale delle essenze particolari della realtà e solo in quanto tale è particolare, soltanto nel confronto con le altre essenze particolari. Inoltre, poiché il concetto designa sempre un rapporto, neanche per il pensiero, per il concetto c'è il mondo come mondo, per il concetto il mondo è un rapporto. Il concetto tuttavia, nel porre il mondo come rapporto, presume che esso ci sia, ovviamente come realtà: il mondo cioè è una cosa che viene presunta dal concetto, che non può essere oggetto dell'intuizione perché gliela inghiottono gli elementi della realtà, ma che ciò nondimeno c'è. Ora, se riflettiamo al fatto che sia il pensiero sia la visione significano l'esistenza intera, seppure in sue forme differenti, vediamo che nell'esistenza manca il mondo e che però tale mancanza di mondo non causa la minima preoccupazione né all'intuizione, la quale si soddisfa con gli elementi della realtà, né al concetto, perché quest'ultimo si accontenta di un mondo che per esso ci sia come rapporto. In quanto precede, però, noi non abbiamo fatto nient'altro che spiegare e dimostrare che l'esistenza non è due ma tre spiritualità, dove la terza spiritualità è l'ispirazione, in altri termini è l'attività esistenziale che si esprime nell'arte. Se quindi per l'intuizione il mondo non c'è in assoluto e per il concetto c'è solo come rapporto, allora dobbiamo esaminare quale relazione abbiano tra loro il mondo come tale, la ricordata mancanza di mondo e l'ispirazione.

La prima nostra constatazione è che il mondo e l'ispirazione nel loro essere, rapportato alla realtà, sono reciprocamente opposti. La realtà inghiotte il mondo, al medesimo tempo l'ispirazione, facendo crescere a realtà totale quell'unico elemento della realtà che ha scelto e annullando e coprendo all'esistenza ogni altro elemento reale, inghiotte la realtà. Se poi esaminiamo l'opera d'arte dall'interno, veniamo a scoprire che perfino gli elementi minimi dell'elemento della realtà che oramai funge da realtà totale perdono il loro essere. Ma, non solo i frammenti dell'opera d'arte non hanno un essere a sé, come invece lo hanno gli elementi della realtà del mondo davanti alla visione, ma persino l'opera d'arte stessa *smette di essere elemento della realtà*, e non può essere altrimenti, poiché essa è elemento della realtà fra gli altri elementi della realtà soltanto se viene guardata dal di fuori, soltanto per la visione. Se però l'opera d'arte fa cessare l'es-

sere di ciascun elemento della realtà per poi far cessare il proprio essere in quanto realtà, allora l'essere cosale (artistico) della spiritualità pura dell'opera d'arte, dell'ispirazione, smette di essere un essere cosale e continua a rimanere quell'essere pre-cosale che, in quanto attività, ha formato una realtà totale con la parte di realtà scelta per poterla dopo, ma soltanto dopo, riempire. *Il mondo, totalità omogenea degli elementi della realtà, è un fatto che sta dietro alla realtà, l'ispirazione, totalità omogenea delle parti dell'elemento della realtà che è stato fatto crescere a realtà totale e che sopprime la realtà, è un fatto che sta prima della realtà.* Il fatto che sta prima della realtà è un fatto di mancanza, l'ispirazione è un fatto di mancanza del mondo dentro l'esistenza. Se però l'ispirazione è un fatto di mancanza di mondo nell'esistenza e al medesimo tempo dà forma a una realtà totale, l'ispirazione allora non dà forma a una realtà totale se non allo scopo di far sì che, come il mondo scompare nella realtà, la mancanza di mondo scompaia nella realtà dell'arte. L'ispirazione tuttavia [...] <sup>15</sup>.

### *Ispirazione e nazione*

La poesia si realizza nella lingua, la sua forma è la lingua. Abbiamo detto che anche il minimo elemento dell'ispirazione è ispirazione. Ora, se andiamo a vedere l'elemento minimo di un componimento poetico, la parola, riscontriamo che questa si rivela intuizione. Noi però non dobbiamo guardare a tale elemento minimo come a una forma bell'e fatta, come a una parola che c'è da chissà quando, ma come a una spiritualità che la costituisce per poterla riempire. Abbiamo così che la parola stessa come creazione è opera d'arte allo stato nascente e solo in seguito diventa intuizione, esattamente come il componimento poetico stesso diviene intuizione dopo che io l'ho scritto, quando lo recito, oppure dopo che uno l'ha letto, quando di nuovo gli si agita dentro nella sua interezza. Perché leggendolo anch'egli lo ha creato, con la sua intrinseca spiritualità, con la sua ispirazione, e ciò non può accadere se non perché anche in lui c'è l'ispirazione, la stessa ispirazione.

Ma andiamo a vedere il bambino che impara a parlare. I linguisti sostengono che il bambino dice «più migliore» per analogia. È evidente però che a fare questa analogia il bambino viene indotto dalla

<sup>15</sup> La frase si interrompe nell'originale.

spiritualità delle parole già esistenti in lui. Il che poi significa che non erano le parole che l'esistenza del bambino aveva assunto primariamente, ma la loro spiritualità, nel nostro caso l'ispirazione. Se poi teniamo presente che il bambino crescendo scriverà poesie, lo farà con la medesima spiritualità che gli ha fatto assumere quella determinata parola, quella lingua, e se inoltre teniamo presente che allo stesso modo chi leggerà quella poesia ne assorbirà nella propria esistenza la spiritualità e soltanto dopo essa diventerà intuizione anche in lui, possiamo renderci conto del fatto che le persone che parlano la stessa lingua hanno a disposizione una comune spiritualità. Ma che cosa sia tale spiritualità comune lo apprendiamo soltanto aggiungendovi sia l'intuizione che l'ispirazione e il concetto.

Un concetto è lo stesso concetto sia per un filosofo cinese che per un filosofo ungherese o inglese. Chiunque in realtà può esporlo con le proprie parole. Il concetto quindi, in quanto spiritualità, è dell'umanità intera. Ogni filosofia infatti è traducibile in ogni lingua, perché importante è che vi sia concordanza concettuale, non verbale, e se in una lingua non vi fosse una parola specifica per un concetto, noi possiamo sempre parafrasarlo ed esprimerlo, ciò nonostante, perfettamente.

Per quanto riguarda l'intuizione possiamo riscontrare che essa, per quanto si presenti in noi come una perentoria rivelazione divina, in effetti è soltanto mia o tua e non è comunicabile. Se io intendo dire una cosa, sono obbligato a spiegarla, cioè a renderla concettuale, affinché colui al quale la dico possa capirla. Anche nel caso di un trattato, non è la sua forma, il suo modo di presentarsi all'intuizione, che ce lo fa comprendere, ma quella forza concettuale, quell'attività del concetto, che mi spinge a pensarlo e capirlo da me. L'intuizione è mero ravvisare, mentre comunicare è far comprendere, ossia far pervenire alla comprensione. Una cosa, solo dopo che l'abbiamo capita, prende forma dentro di noi, solo allora diviene intuizione dentro di noi. L'intuizione quindi non è comunicabile ed è perciò la spiritualità dell'individuo inteso nel senso più ristretto.

Come ulteriore spiritualità comune resta dunque l'ispirazione. Possiamo così fissare e riempire di contenuto filosofico preciso e puro il concetto di nazione, perché, di conseguenza, la nazione è: ispirazione comune. E infatti noi non possiamo tradurre l'ispirazione di una poesia, perché essa è vincolata alla forma che ha scelto e che non si può cambiare. Quando traduciamo poesie, noi diamo loro una nuova forma mediante l'ispirazione della nostra propria nazione.

(1928-1929)

## *Parte seconda*

### *La nuova dottrina dell'arte in compendio*

#### *Introduzione*

dalla quale il reverendo Lettore apprende  
che egli non ha alcuna idea dell'arte

#### I

La scienza si distingue dalle asserzioni non scientifiche per il fatto di essere dotata di senso, ossia per il fatto di avere forma, quindi non è mera capacità di vedere la verità e l'errore, ma è al medesimo tempo un fornire tale capacità di vedere. Tutti possono vedere qualche verità, ma non tutti sono filosofi. In certi casi tutti osservano qualche oggetto, ma non tutti sono scienziati. Il vedere o visione — che noi insistiamo a denominare intuizione, forse allo scopo di impedirne la intelligibilità — si orienta verso la forma: guardo un albero mentre una sua fronda si muove e vedo l'attività unitario-complessa del vento che soffia e del fogliame che fluttua. Oppure: non guardo un oggetto esterno, ma semplicemente, come si suol dire, guardo così. Per l'intelletto, però, anche in questo caso io sto guardando qualcosa, solo che questo qualcosa sono io stesso, più precisamente l'oggetto guardato è la totalità, compatta e indefinibile, di me stesso. Non è il mio piede e neanche un mio pensiero, una mia sensazione, non è l'uno o l'altro momento di me, è invece il più immediato essere che io abbia. Percepire, sentire, intendere e perfino pensare sono tutte attività che si svolgono sulla base della visione. Infatti durante una discussione può accadere che noi interveniamo di colpo senza aver prima concettualizzato l'argomento. Accalorati e convinti diamo sulla voce ai nostri avversari e molto spesso è solo in un secondo momento che ci rendiamo conto di quanto fosse davvero intelligente quello che abbiamo detto. Qui il nostro pensare era parente prossimo di quell'atto conoscitivo con cui abbiamo sperimentato il movimento della fronda che oscillava al vento. Il nesso fra il soffiare del vento e il levarsi della fronda l'avevamo intravisto subitaneamente così come durante la discussione cogliamo in un attimo il nesso errato fra le diverse affermazioni o fra queste e altre affermazioni e, constantandolo, lo tiriamo a vantaggio delle nostre idee. La constatazione avviene, ovviamente, attraverso le parole, e ciò significa che all'individuazione del-

l'errore noi diamo una forma che può essere oggetto anche della visione del nostro avversario. Anch'egli ora può vedere il suo errore, se non l'aveva intravisto da sé nella forma dell'intera discussione. In breve, validità e realtà sono parimenti oggetto della nostra visione, purché siano vincolate a una forma.

## II

La forma, però, già secondo Aristotele, è attività. Per un nuotatore essere in forma vuol dire che egli farà in un dato tempo un tot numero di metri. L'intelletto scientifico, nel processo di formulazione, fornisce una forma intelligibile e perspicua. Bergson dice che l'intelletto è l'apparecchio operativo dell'uomo. Va bene, effettivamente è così, la sua funzione è di creare forme per la intelligibilità. Il suo scopo è di *rendere* intelligibile la verità e validità, e quindi è esso stesso il suo scopo e non quest'ultima. E non può non essere così, infatti la verità di cui ci stiamo rendendo conto intellettivamente dovevamo già prima averla individuata, già riconosciuta, altrimenti non avremmo avuto alcun presentimento di dove e come cominciare a mettere in luce e non sapremmo nemmeno di che cosa parlare. Laddove, se intendiamo mettere in luce qualcosa, dobbiamo presentare i nessi in modo tale che la verità emerga in ogni punto. Tutto ciò sottintende che conosciamo la verità da dimostrare.

## III

Dell'arte si è occupata la dottrina del piacevole (dottrina del bello, estetica). Lo ha fatto però soltanto di passata, come indica anche la sua denominazione, e infatti la piacevolezza la si può incontrare in tutte le forme, in un quieto bosco di salici, in una macchina tipografica, in un trattato e in una poesia, vale a dire nella realtà, nella scienza e nell'arte. Noi parliamo di un cavallo bello così come di un problema di matematica meraviglioso oppure di un'azione brutta, tuttavia l'arte non è né un cavallo, né un problema di matematica. È vero che possiamo indicarla come un'azione, ma in un senso tutto diverso, poniamo, dallo spaccare legna o da un'operazione chirurgica, perciò non è consigliabile usare questo termine. I pensatori si sono interessati anche della realtà dell'arte e quindi della sua natura dal punto di vista metafisico. Ci hanno raccontato che l'arte è vita, che è espressione di sentimenti, che è visione e tante altre cose ancora, solo che attraverso i concetti che essi hanno fornito nessuno è stato in grado



di individuare la verità, tantomeno gli artisti, i quali hanno riso di tali pensatori, ritenendoli semplicemente dei parolai. D'altra parte gli artisti, che nel loro mestiere ci vivono e quindi hanno chiarezza immediata su di esso, non avrebbero negato, senza motivi sostanziali, la verità di nessuna teoria dell'arte se tale verità fosse stata veramente valida. Giacché è inerente alla natura dell'uomo che egli intenda la verità quando questa è correttamente formulata. Perciò deve esserci stato qualche errore. O abbiamo avuto un concetto sbagliato della verità per quanto concerne l'arte, oppure la base stessa per cui affermavamo l'esistenza di tali errori non era l'individuazione della verità ma era di nuovo solo un errore. Comunque stia la cosa, noi dell'arte non abbiamo avuto finora nessun concetto, e tantomeno un concetto la cui verità fosse avvertibile, almeno pressappoco, da tutti.

#### IV

Tutte queste concezioni concordano, comunque, su un punto che neppure gli artisti contestano: l'arte è esistenza interiore, in altre parole è attività spirituale. Ma queste tesi contraddittorie s'incontrano anche nel commettere lo stesso errore di fondo, quello cioè di dimenticare la cosa più importante: che l'arte esiste. Si affannano a identificare l'arte ora con questo ora con quello, indefessamente sempre con qualche altra cosa, laddove tutto ciò che esiste, esiste nella sua particolarità, ha una essenza specifica e unica. E, invece di spazzare via dalla bottega della creazione artistica l'immondizia psicologica per dare un quadro pulito del processo creativo, hanno dipinto sopra l'arte, con pelosi pennelli, estranee entità (bellezza ecc.) che sono inerenti anche alla non-arte. Così, mentre si chiacchiera dell'arte, è proprio questa che svanisce come vapore al vento, il gatto fa sparire proprio quel che fa arte l'arte: che poi sarebbe l'ispirazione.

Il primo e più importante problema è perciò capire che cosa mai sia l'ispirazione.

#### V

Con il termine di ispirazione intendo indicare la natura dell'opera d'arte, indipendentemente dal valore dell'opera. Se l'ispirazione non c'è, non c'è nemmeno l'arte, e allora effettivamente possiamo parlare solo dello splendore della forma e dello sfavillare dell'idea, come faceva Tommaso d'Aquino. In questo caso però anche la poesia non sarebbe cosa diversa da un nitido, o magari confuso, darsi



di concetti. La visione, ovviamente, contesta fino in fondo tale idea, perché essa ogni volta distingue bene l'arte dalla non-arte.

Poeta sono, al diavolo tutto il resto... potrei dire. Per cui la stella polare dei miei discorsi è la poesia, a suo modo il mio pensiero gira sempre con misura intorno ad essa. Successivamente anche le altre fasce dell'arte ne verranno illuminate. D'altra parte, le analisi che occorre fare risultano più facili guardando alla poesia, soprattutto per quanto concerne il rapporto fra intelletto e ispirazione. Per fare un esempio, è particolarmente importante mettere in chiaro quale tipo di relazione abbiano fra di loro la parola e il logismo, la chiarezza su questo punto potrebbe far luce sull'insieme dell'arte. Perché, per quanto si vada ripetendo che la pittura non è che combinazione di colori, tuttavia il colore non può non essere dotato di senso, occorre che abbia il significato di un fazzolettino o di un orizzonte all'alba o di una qualsiasi altra cosa, il che già lascia presumere un legame più intimo con la concettualità.

### *Capitolo primo*

che per fortuna è assai breve, ma ciò nondimeno fa sapere al reverendo Lettore che l'ispirazione c'entra con il sentimento come il sentimento con lo zappare.

*L'ispirazione non è sentimento.* Si tratta di una affermazione talmente ovvia che non devo neppure giustificarla. È vero, si può sostenere che l'arte suscita sentimenti, ma c'è qualcosa che non susciti sentimenti? Il sentimento accompagna tutto quello che si aggira nel nostro spirito, proprio come se ne fosse l'ombra. Quando scrivo le cose che sto scrivendo, così come quando vado al pozzo e mi faccio una gran bevuta dalla secchia del mazzacavallo, quando rifletto ad alta voce oppure mi fermo trasognato, io provo sensazioni e sentimenti esattamente come quando accarezzo un cagnolino. Ma quale abba-chista non si stizzirebbe o non abbozzerebbe un risolino (da nonno) se, poniamo, io intendessi cavar fuori la teoria dell'equazione da quei sentimenti che, per forza di cose, ne accompagnano la impostazione e soluzione? Altrettanto ingenuo, però, sarei ad analizzare i sentimenti del poeta e del lettore per indagare sulla natura della poesia. E ancora sciocco sarei se ponessi il sentimento anche solo come fonte dell'ispirazione. Perché, come di ogni mio momento, di ogni mia onda o stilla interiore, fonte è la mia vita intera, con tutti i suoi nessi con

il mondo, così l'ispirazione e il sentimento sono momenti che sgorgano dalla mia vita nel suo intero. Non sono la fonte uno dell'altro, ma scaturiscono dalla stessa fonte comune, insieme con tutti gli altri miei accadimenti, atti e vissuti, perché tutto quanto è partorito dalla mia vita. Mangio, sento freddo, mi addoloro, rifletto, mi immergo nell'ispirazione: o sono attività tutte uguali o sono tutte diverse. L'ispirazione e il sentimento sono differenti allo stesso modo in cui lo sono la fame e l'ispirazione, il ragionamento e la sensazione del freddo.

*L'ispirazione non è l'espressione del sentimento.* L'ispirazione si distingue dall'espressione del sentimento almeno tanto quanto il pianto e lo sbadiglio si distinguono dal pianto e dallo sbadiglio scenici. Il pianto è davvero l'espressione di un sentimento, mentre il pianto scenico è l'espressione di un sentimento scenico. E quest'ultimo è scenico proprio perché non è reale. Ora, se non è reale, non è neanche sentimento. Io potrei tuttavia cavillare e dire che, mentre il pianto è una espressione sentimentale diretta, il pianto scenico è una espressione sentimentale indiretta. Sta bene. In questo caso però, se c'è un attore che sulla scena piange, non significa che è addolorato, perché allora avremmo un'espressione diretta. Anzi, se gli riesce di fare bene l'addolorato, l'attore sarà contento come una pasqua. Infatti, qui il punto non è l'espressione di quel sentimento. Proprio al contrario, il dolore, il sentimento, è forma ossia è quell'elemento formale che ha la funzione di esprimere qualcos'altro.

*Tuttavia l'ispirazione è sentimentale.* Tuttavia l'ispirazione deve essere sentimentale, altrimenti non sarebbe umana, come invece è. Tanto è vero che è l'uomo che fa l'arte. In questione è semplicemente il modo di tale sentimentalità: se è la materia oppure è l'occasione, l'oggetto di essa. O non sarà semplicemente che, essendo un fenomeno concomitante di ogni vissuto, la sentimentalità accompagna anche il vissuto dell'ispirazione? Ho notato che, quando mi sono messo a leggere una poesia di qualità con l'anima angosciata, la mia angoscia è cresciuta. In un'altra occasione la stessa poesia mi aveva invece reso allegro, in un'altra occasione ancora mi aveva lasciato indifferente, nonostante che, anche in quest'ultimo caso, non potessi non riconoscere che si trattava di una poesia riuscita e valida. La sentimentalità dell'ispirazione quindi non è essenziale, è soltanto modale. Per cui bisogna lasciare in sospeso anche la domanda che la riguarda, finché non saremo riusciti a identificare i tratti più essenziali del-

l'ispirazione. È certo comunque che l'azione sentimentale dell'ispirazione non è uniforme neanche su un medesimo animo: in maniera diversa agiscono su di me la materia dell'artista e il suo comportamento personale. Ad esempio, François Villon scrisse una ballata (*Ballade de Villon et de la grosse Margot*) i cui elementi furono dati dal vissuto in un bordello di una prostituta e di un ruffiano. Molti sono inorriditi: quanto è laido l'oggetto di questa poesia! Altri se la sono goduta. A me invece mi ha lasciato indifferente: vero che l'ho tradotta, e bene, ma solo perché la consideravo e la considero un'ottima poesia. Ora, il protagonista maschile della poesia è Villon medesimo, il cui atteggiamento umano ha ulteriormente scandalizzato una parte del pubblico, perché egli alla fine, invece di rinnegare quella vita scellerata o di osservarla con la freddezza dell'artista che la descrive, addirittura diviene tracotante e dice che sono fatti suoi. È indubbio che in questo caso l'effetto della poesia è uno scandalo dalla plurima cresta di fiamma.

*L'ispirazione non è dilettere.* Ma poi che cosa è questo dilettersi? Un piacere intenso. Un tramonto. Solo che alcune opere sono come una fornace rovente. Se uno ci capita dentro, avvampa e la sua anima precipita giù come greve fumo. Eppoi, una stessa poesia una volta mi diletta, mi rende allegro, un'altra volta mi disanima fino all'angoscia, un'altra volta ancora mi lascia in una calma indifferente, nonostante che, anche in quest'ultimo caso, io veda che è riuscita. Certo è che l'effetto dell'ispirazione è differenziato perfino su un medesimo animo. Per esempio, hanno effetti diversi la materia artistica e il comportamento personale dell'artista. Egli parla con disinvoltura di laidezze, censurando. Pronuncia con disinvoltura discorsi su cose detestabili, ma accettandole. Oppure: il suo oggetto è neutro, e in verità neanche il comportamento personale dell'artista fa pensare a scandali dalla plurima cresta di fiamma o a un ordine etico universale, l'uno è pieghevole come un giunco, l'altro è freddo come una canna d'autunno.

Ma che può farci il malcapitato poeta se con la sua poesia ci si diletta?

*L'ispirazione non è gioco.* Allo stesso titolo si potrebbe affermare che è gioco la filosofia ed è gioco la vita. Siamo davvero obbligati a vivere? Siamo davvero obbligati a pensare? Evidentemente no, né io né tu siamo obbligati a farlo. Ma la vita invece è obbligata, la mente è obbligata, perché altrimenti non sarebbero ciò che sono. Non

è necessario che sia io a scrivere poesie, ma è necessario, sembra, che si scriva poesia, altrimenti si torcono le verghe adamantine.

Inoltre i giochi possono essere di tipo diverso. Il chiapparello è utile e carino, il ramino è inutile e noioso. Almeno, a me piacciono di più gli scacchi. Come in tutto ciò che fanno gli esseri umani, la conoscenza ha la sua parte anche nel gioco. La specificità sta, tutto sommato, nel fatto che lo spirito del gioco è pratico, mentre l'intelletto puro, l'ispirazione pura, la vita pura non lo sono. Bisogna che l'uomo sia sempre impegnato in qualcosa, per questo gioca, ma gioca quando le combinazioni del cosmo degnissimo glielo *permettono*. Queste combinazioni del venerabile cosmo, però, *impongono* il lavoro dell'intelletto puro e della vita pura. Una delle attività ossia una delle forme della vita pura è l'intelletto puro: come va considerata allora l'ispirazione? Il gioco è istintivo proprio perché qualcosa pur si deve fare. Ma che, Goethe era un animale?...

(primavera 1930)

## **Nel sociale l'individuo**



### 1. *La società*

Il mezzo di produzione non è altro, in ultima analisi, che l'oggettivarsi materiale del rapporto esistente fra l'essere naturale della società e il materiale naturale. Il materiale naturale viene in considerazione, ovviamente, in quanto operi sull'uomo suscitando in lui un'azione, in quanto sia oggetto del formare dell'uomo e sia perciò oggetto umano. Per questo possiamo dire che il mezzo di produzione è l'oggettivarsi materiale del rapporto che c'è tra la società come materiale naturale e la società come formatrice del materiale naturale. La società nel dare forma al materiale naturale lo rende sociale e quindi essa, attraverso il mezzo di produzione, diviene il soggetto della socializzazione del materiale naturale, ma poiché è anch'essa materiale naturale, ne è simultaneamente l'oggetto. La società dunque è la socializzazione e l'esser-socializzato del materiale naturale, in altri termini, quando diciamo «società», dobbiamo pensare alla socializzazione ovvero all'esser-socializzato del materiale naturale.

Ora, se la società attraverso il mezzo di produzione diviene il soggetto e l'oggetto del divenir-sociale del materiale naturale, possiamo rappresentarla come processo di socializzazione o anche come processo dell'esser-socializzato con questa formula:

*società - mezzo di produzione - società*  
*mezzo di produzione - società - mezzo di produzione*

Oppure, considerando che è la società a trasformare il materiale naturale in mezzo di produzione, vale a dire che è la società a produrre il mezzo di produzione, ed è quindi il soggetto, mentre il mezzo di produzione è l'oggetto:

*soggetto - oggetto - soggetto*

*oggetto - soggetto - oggetto*

D'altra parte, però, non possiamo dimenticare che, essendo la società materiale naturale che viene reso società dal mezzo di produzione, è il mezzo di produzione ad essere il soggetto ed è la società ad essere l'oggetto. Di conseguenza, il rapporto soggetto-oggetto cambia nel modo seguente:

*oggetto - soggetto - oggetto*

*soggetto - oggetto - soggetto*

Dal confronto fra queste tre coppie di formule risulta che la società materiale, cioè la socializzazione e l'esser-socializzato del materiale naturale, è identica al mezzo di produzione. Si tratta di una identità ovvia, e infatti, alla stessa stregua della terra, dell'acqua, del pesce o della carta da rotativa, il corpo umano esiste materialmente ed è mezzo di produzione, e alla stessa stregua degli altri materiali naturali è la società a renderlo mezzo di produzione sotto tutti i profili. La rete, mezzo di produzione, rende mezzo di produzione il pesce, cioè lo fa passare da materiale naturale a materiale sociale, ma rende anche l'uomo, da materiale naturale che era, materiale sociale da un ulteriore punto di vista. Mezzo di produzione e materiale naturale socializzato significano la stessa cosa. Infatti, che altro è la società, se non materiale naturale socializzato? Nel quadro generale vi è tuttavia una particolarità, cioè la differenza tra materiale naturale come mezzo di produzione e materiale umano (egualmente naturale) come mezzo di produzione, differenza che sta nel fatto che [in quest'ultimo caso] la socializzazione, la trasformazione in mezzo di produzione, è reciproca. Per questo gli uomini non sono pure astrazioni, prive di rapporti reciproci, ma uomini reali che attraverso il materiale naturale socializzato, ossia attraverso i mezzi di produzione, entrano, in quanto materiali naturali socializzati, cioè in quanto mezzi di produzione, in rapporti sociali reciproci.

Poiché l'essere degli uomini è materiale, anche i loro rapporti possono essere soltanto rapporti il cui essere sia materiale, e tali sono per l'appunto i mezzi di produzione. Infatti, una volta che noi, di fronte a questi rapporti, che sono rapporti materiali, che la società, il cui essere è materiale, ha con se stessa, rapporti dunque che in definitiva sono l'identità, non ideale ma materiale, dell'essere materiale con se stesso, non li neghiamo considerandoli soltanto dei «sussi-



stenti»<sup>1</sup>, che sono privi di essere materiale, cadendo così nell'errore dell'idealismo oggettivo, allora dobbiamo anche fare attenzione alla dialettica che c'è nel contenuto della formula secondo cui «il mezzo di produzione è l'oggettivarsi materiale del rapporto esistente fra la società come materiale naturale e la società come formatrice o socializzatrice del materiale naturale», perché il mezzo di produzione non è l'oggettivarsi di tale rapporto, ma è il rapporto stesso nella sua realtà materiale. Inversamente, il concetto di rapporto è l'oggettivarsi dell'uomo in quanto soggetto, è perciò soltanto un momento tecnico del nostro pensiero dialettico, perché il nostro pensiero esprime la conoscenza concreta mediante rapporti fra astrazioni. Anche da questo lato vediamo come la società, il cui essere è materiale, e il mezzo di produzione siano identici, perché il rapporto che la società ha con se stessa è, per un verso, il mezzo di produzione, ma per l'altro verso è la società materiale stessa. In effetti la società non è soltanto una somma in movimento di uomini in rapporti materiali tra loro, ma è al medesimo tempo un materiale in movimento di rapporti umani.

## 2. *L'individuo*

L'individuo e la società non sono entità separabili, ciò nonostante la concezione che sta alla base dell'individualismo, per la quale l'individuo è il soggetto fisso che si confronta con la società, ha una grande diffusione. Taluni marxisti obiettano che si tratta soltanto di «apparenza», giacché gli individui hanno come condizione la società. È una obiezione, tuttavia, la quale non esclude che gli individui possano essere, pur con la condizione della società, dei soggetti fissi. Altri, invece, arrivano al punto di ritenere gli individui, o individualità, semplicemente dei prodotti sociali, cadendo così nell'errore di vedere un fatto compiuto in un processo sociale, che potrebbe essere considerato un fatto compiuto solo al termine del suo svolgimento, in altre parole solo alla morte, alla scomparsa dell'individuo, e anche allora fino a un certo punto. L'individuo, o individualità, può essere considerato, in termini realistici, soltanto un processo sociale. Non è soltanto prodotto, ma anche produzione.

Cioè, ogni suo momento è un prodotto che è destinato ad essere

<sup>1</sup> Entità astratte ed eterne, esistenti in un mondo immateriale indipendente dall'uomo.

sia oggetto che soggetto di produzione e a tornare a ripetersi successivamente diventando un prodotto d'altro tipo. Un prodotto, insomma, la cui natura di prodotto si realizza proprio nel perdere tale natura, diventando soggetto e oggetto di produzione, alla stessa stregua del valore d'uso, che diventa realtà nel consumo, oppure del valore di scambio, che a sua volta diventa realtà nel momento in cui viene scambiato. L'individuo, o individualità, dunque, non è affatto un soggetto fisso e autonomo, si tratta invece di un processo sociale, dell'oggetto e del soggetto di una produzione, di un soggetto e di un oggetto sociali. Per conseguenza, sull'individuo, o individualità, abbiamo una doppia formula. La prima, quando consideriamo che l'individuo, o individualità, già alla sua nascita è oggetto dell'attività di altre persone, le quali sotto tale profilo hanno la funzione di soggetti sociali e, inoltre, giacché con il loro atto rendono l'individuo sociale, gli permettono così di diventare oggetto di ulteriori soggetti sociali. Da questo punto di vista, la formula dell'individuo, o individualità, come processo sociale viene ad essere:

*oggetto sociale - soggetto sociale - oggetto sociale*

Questo processo, naturalmente, non può verificarsi in assenza del processo contrario, senza cioè che l'individuo, o individualità, già alla sua nascita agisca da soggetto verso le altre persone, le quali stavolta hanno la funzione di oggetti sociali. È così che esso, essendo stato reso sociale dalla sua azione su oggetti sociali, diviene il soggetto di sue successive azioni sociali. Da quest'altro punto di vista, la formula dell'individuo, o individualità, come processo sociale viene ad essere:

*soggetto sociale - oggetto sociale - soggetto sociale*

Se queste due formule, che rappresentano l'approccio da due diversi lati al medesimo processo, vengono messe a confronto o meglio, seguendo la realtà concreta, vengono considerate identiche, risulta chiaro come l'individuo, o individualità, sia un processo sociale ogni momento del quale è soggetto e oggetto sociale e il cui carattere soggettivo è al tempo stesso oggettivo e il cui carattere oggettivo è al tempo stesso soggettivo. In altre parole, allo stesso modo in cui la società è sia soggetto costituito di materiale naturale, sia oggetto costituito di materiale naturale e sia processo, così gli individui, o individualità, sono processi sociali e non «individuali», sono soggetti sociali e non «individuali», sono oggetti sociali e non «individuali».

Per cui gli individui, o individualità, sono in contatto diretto solamente con la società, non sono invece in contatto diretto né tra di loro né con il materiale naturale, con la natura, se non per chi ne abbia una concezione astratta, poggiata sulla testa. Ma come potrebbero gli individui, o individualità, stare a contatto diretto fra loro? Se infatti teniamo presente che società è identico a mezzo di produzione, ne viene che il contatto fra gli individui, oggetti sociali che sono uguali ai soggetti sociali, non è altro che un contatto tecnico, cioè sociale. In effetti una persona può entrare in contatto con un'altra persona solamente per il tramite della tecnica socio-materiale, cioè per il tramite della società tecnico-materiale. Sicché il linguaggio verbale, poniamo, sistema sociale di rumori fisici, non risulta una tecnica più umana, più sociale, rispetto alla ferrovia o alla coltivazione del grano, è invece egualmente tecnica materiale. A illustrazione possiamo dire che, allo stesso modo in cui i singoli esemplari delle specie animali vivono nel quadro di uno sviluppo istintivo prodotto dalla specie stessa, cosa finora non sufficientemente chiarita in una prospettiva materialistica, e soltanto così — nel quadro della specie — essi possono reggere nella lotta per l'esistenza, così gli individui umani, le individualità umane, esistono solamente in quanto sono così formati dalla tecnica sociale ossia dalla società tecnica e soltanto in questo modo, in termini tecnico-sociali, possono reggere nella lotta per l'esistenza. Ciò che induce i singoli animali a proliferare è la reazione del materiale animale al materiale naturale, quindi a se stesso in quanto specie come istinto ossia istinto di specie; ciò che induce gli individui umani, le individualità umane, a riprodursi è invece la reazione del materiale umano al materiale naturale, quindi a se stesso in quanto società come tecnica ossia tecnica come società.

### *3. La rivoluzione sociale*

Nella prospettiva capitalistica, allo stesso modo in cui l'individuo, o individualità, viene di norma presentato come un soggetto fisso, così il capitale, una volta identificato con il mezzo di produzione, viene presentato come un oggetto fisso. I marxisti sanno però che né la macchina, né la terra, né il denaro sono in sé capitale, in quanto quest'ultimo è un processo sociale, che si basa su rapporti di classe, che produce rapporti di classe e che ha come suo presupposto il lavoro salariato, la merce forza-lavoro, un processo sociale così formulabile:

*denaro - merce - denaro*

Mettendo a confronto questa formula, concernente le cose ma anche le persone, del capitale con la nostra tesi sull'identità fra società e mezzo di produzione, possiamo esprimere questa formula cosale del capitale con la seguente formula personale, che è anche cosale, della produzione capitalistica:

*capitalista - lavoratore salariato - capitalista*

Cioè, è ad opera del lavoratore salariato che il capitalista è capitalista. Il lavoratore salariato produce, è il soggetto, è lui che produce sia il lavoratore salariato stesso che il capitalista. Perciò egli è sia soggetto che oggetto della produzione, mentre il capitalista ne è solo oggetto. D'altra parte, l'oggetto sociale appartiene invece al capitalista, è appunto per questa ragione che egli è capitalista. Allora, il capitalista è il soggetto sociale degli oggetti della produzione, mentre il lavoratore salariato, pur essendo il soggetto della produzione, è un oggetto sociale. Il lavoratore salariato non è identico al capitalista, e dunque il soggetto sociale e l'oggetto sociale, essendo in contrapposizione, non sono identici, pur costituendo una unità processuale. Questo venir meno dell'identità — dato che non può esistere né un soggetto sociale puro né un oggetto sociale puro — implica un nuovo nesso sociale in cui il soggetto sociale diviene oggetto e in cui l'oggetto sociale diviene soggetto. I capitalisti, dunque, essendo gli unici soggetti sociali, divengono oggetti sociali di se stessi, tra di loro; essi cioè formerebbero in effetti una società separata se, proprio per il fatto di essere ormai gli unici soggetti della società reale, non insorgesse quel processo per cui diventano oggetto sociale uno dell'altro, pur conservando il loro carattere di soggetti nei confronti della società come intero. I capitalisti perciò non formano una società, ma una classe sociale all'interno della società. Cosicché, il capitalista è un soggetto nella società e un oggetto nella classe. Ed è al medesimo modo che anche i lavoratori formano una classe, con la differenza però che essi nella classe diventano soggetti, mentre mantengono il loro carattere di oggetti all'interno della società nel suo complesso. Da questo punto di vista, sono i capitalisti che, essendo essi i soggetti sociali, esercitano l'azione socializzatrice della società verso i lavoratori salariati, i quali, essendo gli oggetti sociali, reagiscono. In altri termini possiamo dire che il capitalismo non è la socializzazione dei capitalisti ad opera dei capitalisti, il che renderebbe inevitabile la socializzazio-

ne dei capitalisti ad opera dei socializzati non capitalisti<sup>2</sup>. Dove, cioè, i soggetti sociali diventano oggetti da socializzare per gli oggetti da essi socializzati. E l'aspetto secondo cui sono i capitalisti che, essendo i soggetti sociali, esercitano l'azione socializzatrice della società sui lavoratori salariati, i quali, in quanto oggetti sociali, reagiscono, esprime al medesimo tempo la nozione secondo cui, in una formulazione immediatamente politica, è la classe dominante capitalistica a condurre la lotta di classe, mentre la lotta di classe socializzatrice espressa dai lavoratori assoggettati alla socializzazione è in origine una reazione di difesa. Se poi teniamo presente che il lavoratore salariato è oggetto sociale a causa del capitalista, il quale è soggetto nella società ma oggetto nella produzione, diventa evidente che è la produzione la forma in cui i capitalisti conducono la loro lotta di classe socializzatrice. Invece, poiché il capitalista è soggetto sociale a causa del lavoratore salariato, il quale è soggetto nella produzione ma oggetto nella società, la lotta di classe socializzatrice dei lavoratori salariati non vuol dire altro che revoca della produzione, e infatti i lavoratori salariati possono diventare soggetti sociali soltanto liberandosi dalla loro situazione di oggetto sociale dei soggetti sociali che sono i capitalisti. La revoca della produzione è lo sciopero, la guerra civile, e poiché si tratta di una produzione concreta, la sua revoca implica che vengono gettate le fondamenta di un'altra produzione concreta (quella socialista). La formula cosale della rivoluzione sociale, secondo cui quest'ultima insorge quando le forze produttive entrano in contrasto con i rapporti di produzione, ha lo stesso identico contenuto della sua formula personale, secondo cui essa insorge quando i soggetti sociali entrano in contrasto con gli oggetti sociali. Ma poiché società significa socializzare ed esser-socializzati, la forma necessaria di questo processo è che i soggetti sociali divengano oggetti da socializzare per gli oggetti sociali divenuti soggetti socializzati. E la rivoluzione sociale scoppia in primo luogo nel punto in cui, nel corso

<sup>2</sup> Sombart definisce riassuntivamente il socialismo anticapitalismo. È un errore, l'anticapitalismo non è in sé socialismo. Il capitalismo di oggi è ormai la socializzazione dei capitalisti non-monopolisti da parte di quelli monopolisti, il che fa diventare naturalmente anticapitalisti anche coloro (i piccoli borghesi) che, pur intendendo sottrarsi alla socializzazione dei capitalisti, hanno un pari orrore per una socializzazione condotta da socialisti. Il socialismo è l'opposto di questo processo anticapitalistico: esso non consiste nel fermare la socializzazione, ma nel portarla avanti dialetticamente, dove i socializzati non-capitalisti socializzano i propri socializzatori, i capitalisti, dove essi estendono la socializzazione anche ai capitalisti (*nota di Attila József*).

del processo socializzatore capitalistico, più si è disgregata l'identità fra oggetto e soggetto sociale, in cui perciò gli oggetti sociali più sono divenuti soggetti socializzati, e per questi ultimi i soggetti sociali più sono diventati oggetti da socializzare, come nei paesi coloniali e semicoloniali.

#### 4. *La nevrosi*

Abbiamo detto che l'individuo, o individualità, è un processo sociale, è l'identità del soggetto e dell'oggetto sociale. Se questo è vero, la situazione di conflitto fra soggetto e oggetto sociale non può non manifestarsi anche nell'individuo, o individualità. E infatti l'epoca in cui il soggetto sociale si trova in conflitto sempre più aspro con l'oggetto sociale (fino a quando, alla fine, la socializzazione capitalistica si rovescia in socializzazione socialista) dal punto di vista dell'individuo, o individualità, è l'epoca delle nevrosi. La nevrosi si manifesta come disturbo del coito, ma quest'ultimo, secondo quanto correttamente dice la psicoanalisi, è un atto e un'attività sociale. L'individuo nevrotico o si congiunge sessualmente senza orgasmo, assumendo così in quel processo sociale soltanto la funzione tecnica dell'oggetto sociale, oppure ha solamente la libido senza poter tecnicamente avere nel coito la funzione dell'oggetto sociale e quindi rimane un soggetto sociale puro. E proprio in quanto soggetto sociale puro esso diventa l'oggetto, da socializzare, della cura medica.

Il comportamento nevrotico conferma il filo del nostro discorso. È la socializzazione che ha reso tale il nevrotico, l'ha reso cioè per un verso oggetto sociale puro, per l'altro verso soggetto sociale puro. Così, per lui soggetto sociale puro, è l'intera società che diviene l'oggetto da socializzare. Ogni ambizione del nevrotico è diretta a questo: socializzare individualmente l'oggetto sociale individualizzato. Ed è ovvio che nella realtà è una cosa che non può riuscire, dal momento che l'individuo stesso è un processo sociale.

Nell'epoca della rivoluzione sociale chi sia oggetto o soggetto sociale puro è o rivoluzionario o nevrotico. La nevrosi e lo spirito rivoluzionario di fatto molto spesso si intrecciano. La differenza tuttavia è che l'attività del rivoluzionario è cosciente, gli oggetti della sua socializzazione sono oggetti della realtà tecnico-materiale, privi di relazioni morali; invece l'attività del nevrotico è inconscia e il suo oggetto non è la realtà materiale, ma la relazione morale deprivata della

realtà materiale, nonostante il fatto che sia prodotta da quest'ultima. Curare il nevrotico, per l'appunto, non significa altro che portare nella sua coscienza la realtà sociale. Quanto agli intrecci tra nevrosi e spirito rivoluzionario, merita attenzione la circostanza per cui negli individui di una massa che partecipa attivamente a una lotta rivoluzionaria il compimento tecnico-pratico della lotta, se questa termina con la vittoria, annulla di colpo anche le relazioni morali di quel mondo psichico sociale. Non va dimenticato comunque che in sostanza la differenza concreta fra un rivoluzionario reale e un nevrotico è tanto maggiore quanto più numerosi sono i loro tratti generali coincidenti. Lo chiarisce lo studio di Freud intitolato *Totem e tabù*, il quale secondo il suo sottotitolo parla di «alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici». Ora, dimostrare queste concordanze ha senso soltanto se i selvaggi non sono nevrotici, come non sono, visto che si congiungono sessualmente senza disturbi. E non sono nevrotici anche perché la loro vita psichica si svolge nella coscienza delle nozioni relative alla loro istituzione storico-sociale; così come è per la sua coscienza rivoluzionaria che neanche il rivoluzionario è nevrotico, e infatti la rivoluzione sociale è l'istituzione storica della socializzazione del materiale naturale.

(1932)

## Il fronte unico

Se ci abbandoniamo ai sentimenti, l'ardente desiderio di fronte unico che si esprime fra gli operai coscienti commuove. L'idea del «fronte unico» è, certo, molto vaga, non v'è dubbio tuttavia che il suo contenuto consiste nel ripristinare l'unità fra gli operai. L'essenziale è questo, anche se nella pratica l'esigenza esplicita che ci viene messa davanti è la collaborazione, di volta in volta, fra organizzazioni operaie di diversa ideologia. Sarà bene stabilire che tale esigenza non è teorica. Nasce dalle lotte pratiche, e anzi si potrebbe dire che è proprio la teoria — ovvero la diversità delle teorie che esercitano un influsso reale sugli operai, in breve la confusione ideologica circa l'unità della classe operaia — che ostacola il costituirsi del fronte unico. Da tale riscontro si possono ricavare due importanti conclusioni. La prima è che l'unità reale è in cammino, quantunque per ora solo parzialmente: la sua necessità infatti, manifestandosi nelle lotte pratiche, investe appunto gli operai, ma non i rivoluzionari di professione, perduti fra i propri marxismi, e nemmeno i «politici realisti» di professione. Tutti costoro commisurano il fronte unico ai vantaggi particolari del proprio partito o della propria frazione, «tenendo presenti» naturalmente «gli interessi di tutto il proletariato». Ne dà testimonianza il loro procedere tattico con la prudenza di un gatto, come se per essi il fronte unico fosse (nelle odierne circostanze) una pappa troppo bollente. La seconda conclusione è che nessuna delle teorie oggi di fatto in vigore all'interno del movimento operaio è adatta a unificare gli operai nella lotta di classe: né l'interpretazione di destra del socialismo scientifico né quella di sinistra, del partito e sulla linea del partito.

Da un lato sentiamo che «il movimento operaio animato dallo spirito della lotta di classe *deve ripristinare la sua unità spezzata dalla*



*politica del tradimento* dei dirigenti socialdemocratici»<sup>3</sup>, dall'altro lato ci si vuole illuminare a forza sul fatto che sono stati «i bolscevichi al soldo di Mosca» a rompere l'unità degli operai e che tale unità dev'essere ripristinata, e cioè si deve escludere la demagogia, dice la demagogia. Mi affretto, dunque, a osservare che lo stesso termine è ingannevole. Non si può *ripristinare* l'unità degli operai, perché gli operai non sono mai stati uniti. Non dobbiamo cadere nel pregiudizio dell'unità degli operai prima che sorgesse la terza Internazionale. Se fosse stato così, la terza Internazionale non si sarebbe nemmeno costituita. Va inoltre aggiunto che la seconda Internazionale, pur prescindendo dai suoi contrasti interni, poteva rappresentare gli interessi di tutta la classe operaia tutt'al più *nominalmente, giacché in realtà è soltanto la classe operaia stessa che può rispondere sugli interessi della classe operaia*. (Avremmo già dovuto imparare che la classe operaia può essere liberata soltanto dagli operai, non dai politici revisionisti né dai rivoluzionari di professione.) La storia del movimento operaio finora non ha conosciuto l'unità dell'insieme della classe operaia, anzi una tale unità non potrà costituirsi fino al momento decisivo della lotta finale. Questo momento va inteso come una situazione che derivi da tutte le forze sociali, cui quindi prendano parte attiva sia le forze proletarie che quelle non proletarie (i piccoli borghesi, i borghesi, i controrivoluzionari, ecc.). L'unità degli operai, dunque, non dipende dai partiti operai e dalle frazioni: la destra e la sinistra accusandosi reciprocamente dimostrano soltanto di non aver compreso o di non applicare il socialismo scientifico, vale a dire: *ancora oggi non si è realizzata l'unità fra la teoria del socialismo e la prassi del movimento operaio*. Le teorie socialiste e comuniste che hanno preceduto Marx erano utopistiche perché non implicavano la nozione del destino comune del socialismo e del movimento operaio, cioè in ultima analisi della necessità storica del loro fondersi. Questa nozione, che rende scientifico il socialismo, la dobbiamo a Marx e a Engels, in altri termini la loro dottrina è *la teoria sia del socialismo che del movimento operaio*. È importante tenerlo ben presente, perché così ci risulta chiaro che socialismo e movimento operaio non sono la stessa cosa, ma formano nella storia una cosiddetta unità dialettica. Scambiarli l'uno con l'altro produce confusione, tanto più che anche il proletariato e la borghesia formano un'unità (il capitalismo), senza essere identici. (L'ideologia giuridica borghese li considera identici quando, parlan-

<sup>3</sup> *Quaderni del Fronte unico*, I. Corsivo nell'originale (nota di Attila József).

do di eguaglianza davanti alla legge, non tiene conto della differenza reale.) Di qui deriva che i lavoratori salariati socialisti sbagliano ogni volta che misurano le proprie manovre e decidono pro o contro le azioni di lotta concrete guardando all'obiettivo finale. Tali fatti al più arricchiscono di esperienze gli operai, ma non li avvicinano nemmeno di un passo all'«obiettivo finale», alla realizzazione del socialismo, e perciò all'unità della classe operaia. All'opposto, invece, l'azione immediata delle lotte in azienda per rivendicazioni che nascono giorno dopo giorno, nell'immediato, sfocia inevitabilmente nell'obiettivo finale del socialismo. Penso che nelle aziende l'intervento degli operai per aver puliti il lavabo e gli asciugamani sia la strada che porta all'unità e al socialismo *indipendentemente dalla coscienza degli operai*, o come si suol dire indipendentemente dalla loro confusione ideologica, dal loro «falso marxismo», ecc., mentre la lotta «per il fronte unico» o per altri obiettivi *ideali* non è in grado né di avvicinare all'ideale né di far conquistare vantaggi pratici, cioè reali. *L'unità di tutta la classe si ottiene se non si lotta per l'unità, ma per obiettivi in riferimento ai quali già esiste tra gli operai una unità concreta.* La dialettica della cosa è semplice: se è il fronte unico ciò per cui gli operai si mettono a lottare, essi, non avendo altri avversari, entrano in lotta fra di loro e quindi interrompono persino quella parziale unità che si forma sul posto di lavoro e che già esiste. Se invece lottano «per gli asciugamani e i lavabi», questa lotta viene portata avanti contro i capitalisti e quindi produrrà necessariamente unità tra gli operai. L'unità della classe è un ideale, ma i socialisti scientifici dovrebbero disporre della nozione secondo cui il movimento operaio non può prefiggersi l'obiettivo di realizzare ideali. Inoltre, quanto al rapporto fra socialismo e movimento operaio, dobbiamo andare persino oltre questa nozione. Il movimento operaio non può avere come suo *obiettivo* fissato fin dal principio la realizzazione del socialismo. La realizzazione del socialismo sarà il *risultato* dell'assolvimento di compiti pratici da parte del movimento operaio. Ma non possiamo parlare del socialismo nemmeno come di un obiettivo che inerisce all'essenza del movimento operaio, a meno di non abbandonare il materialismo storico per la teoria del finalismo immanente. Questo non significa che «il movimento è tutto e l'obiettivo finale nulla»<sup>4</sup>, ma fa capire come

<sup>4</sup> Cfr. Eduard Bernstein, *I presupposti del socialismo e i compiti della socialdemocrazia*, trad. it. di Enzo Grillo, Bari, Laterza, 1974, p. 6. Si tratta del testo di partenza, del 1898, del «revisionismo» socialdemocratico.

mai questa celebre tesi di Bernstein abbia riscosso fra le masse un successo che, per contro, le tesi della gente di sinistra non possono vantare, e come mai essa abbia avuto un peso storico così grande nell'opera di organizzazione degli operai. Qui in apparenza vengo contraddetto dalla tesi di Marx secondo cui «anche la teoria diviene una forza materiale non appena si impadronisce delle masse»<sup>5</sup>, ma in realtà questa tesi non fa che rafforzare quanto ho detto. Basta infatti dare uno sguardo al movimento operaio per vedere che sono più di una le teorie che si sono impadronite delle masse divenendo così forze storiche differenti, anzi nemiche o, almeno, che si intralciano a vicenda. Tutto ciò non è di vantaggio per il movimento operaio, ma non serve neppure alla causa del socialismo che pone a propria base il movimento operaio. E dunque, in che cosa differiscono tra loro le teorie dominanti? Negli ideali. L'ideale socialdemocratico di una trasformazione socialista pacifica manca indubbiamente di ogni fondamento scientifico, ma è un ideale anche la trasformazione rivoluzionaria nel modo in cui viene affermata dalla sinistra. (La sua natura di ideale è rivelata dagli sviluppi della situazione tedesca.) Il «salto» ha fondamento scientifico, questo è indubbio, ma finché non è la storia stessa (tra i cui fattori oggettivi rientrano anche le forze che non sono di sinistra) a metterlo all'ordine del giorno, il salto rimane un ideale e la sua propaganda idealismo. È infatti idealismo pretendere dagli operai, dalle masse, che si facciano scienziati del socialismo. A dimensione di massa possiamo parlare tutt'al più di autocoscienza e di coscienza. *A dimensione di massa però si può rendere cosciente soltanto il processo storico che è in corso ora*, già molto di meno quello che verrà. La coscienza del processo che si avrà in futuro viene considerata un ideale dagli operai non educati alla scienza, sia quando la professano sia quando la respingono, e proprio per questo deviano da essa talora a destra talora a sinistra, proprio per questo anche operai seri, militanti, hanno tante esitazioni, che non confessano neppure a se stessi. Il marxismo è una scienza e una filosofia assai difficile (per esempio, secondo Lenin perfino *Il capitale* può essere capito fino in fondo solo da chi ha studiato la logica di Hegel<sup>6</sup>, un osso davvero

<sup>5</sup> Cfr. Karl Marx, *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel. Introduzione*, trad. it. di Raniero Panzieri, in K. Marx - F. Engels, *Opere*, III, a cura di Nicolao Merker, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 197. Attila József in luogo di «forza materiale» traduce «forza storica».

<sup>6</sup> «Non si può comprendere a pieno *Il capitale* di Marx, e in particolare il suo primo capitolo, se non si è studiata attentamente e capita *tutta* la logica di Hegel.

duro) per cui gli operai possono afferrarne realmente (e non nominalmente) solo quel tanto a cui la pratica quotidiana li rende capaci, anzi, li costringe. «Il fattore ideale, per poter influire sullo sviluppo della società, *deve prima essere prodotto dallo sviluppo stesso*»<sup>7</sup>. Sembra che la prassi ancora non abbia costretto la classe operaia alla coscienza della necessità del salto. Il che ci fa arguire che il salto tuttora non sia divenuto questione pratica, per cui risulta eccessivo affermare che «è arrivato il momento storico della fine del dominio capitalistico»<sup>8</sup>. Si tratta di un desiderio, affermarlo è idealismo. Salta agli occhi come tanto la destra (trasformazione socialista pacifica) quanto la sinistra (ecco il momento del salto, saltiamo, ecc.) con terminologia materialistica vadano predicando contenuti idealistici, e si meravigliano poi di non ottenere risultati, accusandosi reciprocamente.

Quanto idealismo vi sia nella deviazione di sinistra dal socialismo scientifico risulta dalle decise accuse che vengono rivolte ai dirigenti socialdemocratici per le sofferenze abbattutesi sulla classe operaia. «Il fascismo tedesco non *sarebbe* mai arrivato al potere, se i dirigenti del partito socialdemocratico non *avessero* trattenuto dalla lotta gli operai socialdemocratici tedeschi»<sup>9</sup>. «Era necessario questo sviluppo in Germania? *L'estinzione della democrazia borghese è necessaria, ma non è necessario che si affermi la dittatura fascista*<sup>10</sup>... Il fatto che ciò sia però avvenuto, è colpa della socialdemocrazia tedesca, partito che è l'orgoglio della seconda Internazionale».

«Può esservi ancora dubbio... che il partito socialdemocratico e i dirigenti sindacali sono coloro che provocano le rotture nel movimento di lotta?»<sup>11</sup>. È un'accusa che potrei capire meglio se scaricasse la responsabilità sulle *masse* socialdemocratiche, pur trattandosi sul piano politico di una ingenuità simile a quella di chi domandasse sulla carta ai carnefici il conto per i massacri delle bande nazionalsocia-

Di conseguenza, dopo mezzo secolo nessun marxista ha capito Marx!», V.I. Lenin, *Quaderni filosofici*, a cura di Ignazio Ambrogio, in *Opere complete*, XXXVIII, Roma, Editori Riuniti, 1969, p. 167. I «quaderni filosofici» di Lenin erano stati pubblicati agli inizi degli anni trenta.

<sup>7</sup> Georgij Plechanov, *Le questioni fondamentali del marxismo scientifico*, Biblioteca Europa, p. 50 e Biblioteca Lavoro e Sapere, p. 49. Corsivo nell'originale (nota di Attila József).

<sup>8</sup> *Quaderni del Fronte unico*, I. Corsivo nell'originale (nota di Attila József).

<sup>9</sup> Da un libello di operai antifascisti (nota di Attila József).

<sup>10</sup> «Commette un peccato grave contro la logica chi paragona le intenzioni alla necessità», G. Plechanov, *op. cit.*, p. 81 (nota di Attila József).

<sup>11</sup> *Quaderni del Fronte unico*, I, pp. 3 e 7 (nota di Attila József).

liste. Come se le masse accogliessero dai dirigenti socialdemocratici teorie che — almeno nel momento in cui le ascoltano — non stiano loro bene! Sul piano politico i dirigenti socialdemocratici senza le masse sono dei semplici privati, come la maggioranza dei passanti, e se invece possono guidare la politica, ciò accade solo grazie alle masse. È facile portare al ballo Caterina<sup>12</sup>, dice il proverbio; sono gli uomini che fanno la propria storia, afferma il socialismo scientifico. Come va, allora, con Kautsky, con Ebert, con Braun e con qualche loro compagno? «Sopprimiamo quest'uomo, e vi sarà domanda d'un succedaneo; e questo succedaneo si troverà bene o male, ma a lungo andare si troverà»<sup>13</sup>. È idealismo credere che si possa affibbiare la responsabilità del momento storico che attraversa l'*umanità intera* a questi o ad altri *singoli uomini* o gruppi. Tanto più che, se la storia fosse dipesa da loro, già da tempo noi avremmo avuto la «trasformazione socialista pacifica», che — non è vero?! — è cosa impossibile. Le loro teorie hanno ricevuto forza pratica dalle moltitudini proletarie, ma essendo varianti dell'idealismo non potevano non fare naufragio. Inoltre, grandi masse di proletari si sono orientate verso l'idealismo della trasformazione pacifica (vedi la sommossa di Spartaco<sup>14</sup>) perché i proletari soltanto in circostanze storiche eccezionali non hanno da perdere altro che le loro catene, in generale hanno invece da perdere qualcosa: la vita. Fin quando non è qualche forza esterna (per esempio la guerra) a mettere in gioco la vita dei proletari, i quali in fin dei conti sono esseri umani, loro non la mettono troppo a repentaglio per amore di qualche ideale. E la società socialista per loro, per la maggioranza, è difficile riesca ad essere qualcosa di più di un ideale. Non basta dire che sono state la direzione socialdemocratica e la disciplina di partito a impedire lo sciopero generale e la resistenza aperta contro l'avvento di Hitler, bisogna aggiungere che a sette milioni di

<sup>12</sup> Proverbio ungherese: «È facile portare al ballo Caterina, se anche lei ci vuole andare».

<sup>13</sup> Engels citato da Plechanov in *op. cit.*, Biblioteca Europa, p. 61 e Biblioteca Lavoro e Sapere, p. 62 (*nota di Attila József*). La frase è tratta dalla lettera a Heinz Starkenburg del 25 gennaio 1894, cfr. K. Marx-F. Engels, *Opere scelte*, a cura di Luciano Gruppi, Roma, Editori Riuniti, 1971, p. 1253. Karl Kautsky, Friedrich Ebert e Otto Braun erano alcuni dei massimi dirigenti della socialdemocrazia tedesca agli inizi degli anni trenta, quando in Germania prese il potere Hitler.

<sup>14</sup> La Lega di Spartaco (Spartakusbund) fu un gruppo rivoluzionario costituitosi in Germania, durante la prima guerra mondiale, per opera di Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht e altri. Nel gennaio 1919 tentò a Berlino una sommossa repressa dal governo socialdemocratico.

socialdemocratici la disciplina di partito è servita evidentemente da pretesto per non dover affrontare una battaglia eroica, ma contro una forza soverchiante. Quindi la socialdemocrazia è, in parte, un pretesto, ma sopprimete questo pretesto «e vi sarà domanda d'un succedaneo e questo succedaneo si troverà». Di certo il tempo in cui la lotta aperta non potrà venir elusa arriverà, ma allora non vi sarà neppure bisogno di confutare con tanta varietà di argomenti le teorie che giustificano tale elusione, perché sarà la pratica a confutarle, allo stesso modo in cui la teoria giusta viene verificata dalla pratica. Se in un tempo determinato l'umanità si pone solo i compiti che può assolvere in quel tempo determinato, perché la gente della sinistra si prefigge un obiettivo che non può raggiungere? La prassi, come ha smentito l'intera teoria della destra, così ha dato torto alla tattica della sinistra, vale a dire al modo in cui finora è stata applicata la teoria. E qui non servono le ingiurie contro la direzione della destra, ha parlato la storia stessa.

Sappiamo che la democrazia è dittatura contro i nemici di classe e che la dittatura è democrazia per la classe dominante. Ciò nondimeno è la questione della dittatura e della democrazia che divide nel modo più netto l'ala destra dall'ala sinistra. Per giunta l'inimicizia reciproca comporta un risultato che nessuna delle due parti vuole. La destra *viene costretta* al democraticismo piccolo-borghese, la sinistra al settarismo rivoluzionario. L'utopia della destra sulla «trasformazione socialista pacifica», un'utopia democratica quindi, è stata qui già esaminata, è corretto perciò non fare eccezione per l'utopia della dittatura. Lo slogan del «*socialfascismo*»<sup>15</sup> mirava evidentemente a portare operai sotto la bandiera della sinistra, a conquistare la maggioranza della classe operaia e poi, ecco il salto, alla dittatura del proletariato. In realtà è un'utopia credere che il socialismo si possa costruire con la dittatura della maggioranza degli operai politicamente attivi. Una tale dittatura può reggersi solo per qualche tempo. Se in Russia i kulak<sup>16</sup>, ancora oggi minoranza, causano tanti guai, come può cavarsela una dittatura che debba fare i conti con una maggioranza controrivoluzionaria della popolazione politicamente attiva e

<sup>15</sup> Definizione, elaborata alla fine degli anni venti nella terza Internazionale, secondo cui la socialdemocrazia costituiva l'ala sinistra dello schieramento politico borghese, di cui il fascismo costituiva l'ala destra.

<sup>16</sup> Contadini benestanti. Contro di essi era in corso in quel periodo la terribile repressione staliniana, sotto il pretesto appunto che dalla loro esistenza derivassero «tanti guai» per il paese.



che sappia di avere al proprio fianco soltanto la maggioranza della classe operaia? In realtà *una dittatura può fondarsi solo sulla maggioranza della popolazione politicamente attiva*, mentre la dittatura utopica della sinistra vuole appoggiarsi solo sulla maggioranza degli operai. Viene continuamente ripetuto che «in un paese agricolo gli operai e le plebi delle campagne conquistano più facilmente il potere» se il potere già esiste!, «ma hanno maggiore difficoltà nella costruzione del socialismo, mentre in un paese prevalentemente industriale, a causa della maggiore organizzazione della borghesia, conquistano il potere con più difficoltà, ma, dato l'apparato produttivo più sviluppato, costruiscono il socialismo più facilmente»<sup>17</sup>. In questa concezione, però, si trascurava di ricordare che dell'apparato produttivo più sviluppato fanno parte gli ingegneri, gli specialisti e anche l'aristocrazia operaia di norma citata con ira. Senza costoro, l'apparato produttivo sviluppato risulta talmente sottosviluppato da non poterlo nemmeno mettere in moto. Dai processi avvenuti in Russia vediamo che pochi ingegneri possono causare — dopo tanti anni! — grandi danni, e non vi è dubbio che il pericolo cresce con lo sviluppo dell'apparato produttivo. Quindi, senza l'impegno degli specialisti non si può realizzare il socialismo, mentre gli specialisti sono per lo più di origine borghese. Origine borghese significa legame intimo con la borghesia, e perciò, se il successo della costruzione del socialismo dipende anche dalla partecipazione impegnata degli specialisti, questo significa che una dittatura socialista deve fondarsi sulla maggioranza della popolazione politicamente attiva, mentre l'appoggio della maggioranza dei soli operai comporterà il crollo cruento dell'esperimento dittatoriale. In Russia è stata la maggioranza della popolazione a schierarsi dalla parte della dittatura, la quale ha potuto così organizzarsi come potere stabile. Eppure i proletari possono conquistare la maggioranza della popolazione politicamente attiva soltanto se combattono davvero, in prima persona, per i propri interessi di classe, perché agli occhi delle masse dominate dall'ideologia piccolo-borghese soltanto la lotta instancabile degli operai può dimostrare in termini suggestivi e palpabili che il capitalismo non ha prospettive.

Riassumendo quanto abbiamo detto: 1. L'accusa reciproca fra ala destra e ala sinistra secondo cui sarebbe la parte avversa a distruggere l'unità, non può essere un costante ostacolo all'unione pratica degli operai, infatti nel movimento operaio finora non si è mai avuta

<sup>17</sup> *Quaderni del Fronte unico*, I (nota di Attila József).

né poteva aversi l'unità. 2. È impossibile produrre l'unità sulla base di obiettivi e compiti la cui realizzazione e il cui assolvimento non sono posti all'ordine del giorno e registrati nella prassi storica del movimento operaio dal periodo stesso. 3. Una unità sempre maggiore (e non improvvisamente totale) può essere soltanto il risultato di azioni concrete riguardo alle quali già esista unità fra gli operai, anche se non consapevolmente. 4. Queste azioni sono sempre azioni di operai, di tutti gli operai, le quali dunque vengono compiute dagli operai stessi e non da loro rappresentanti, che non possono essere chiamati a rendere conto direttamente dagli operai interessati. 5. La dialettica della propaganda socialista deve fondarsi sul materialismo pratico degli operai. E così che si realizzerà l'unità massima: l'unità della teoria del socialismo scientifico e della prassi del movimento operaio.

Infine un pio desiderio: sarebbe un bene se gli operai comprendessero, ancora prima che i terroristi fascisti lo inculchino loro a nerbate, che appoggiarsi reciprocamente nelle lotte è preferibile a ogni ideale disciplina di partito.

(1933)



## La filosofia del socialismo

Tutto il mondo civilizzato si muove sotto il segno della rivoluzione e della controrivoluzione. Se è vero infatti che nei paesi democratici sembrano avanzare i partiti operai che professano la libertà, altrettanto vero è che in un'altra serie di paesi trionfano i fascismi, i quali si sostengono su masse che hanno orrore del bolscevismo. Per cui non ha difficoltà a diffondersi la credenza secondo cui i pensatori socialisti fanno con i propri pensieri un gioco vacuo, perché sono le armi che decidono. D'altra parte, c'è un antico detto secondo cui le muse tacciono quando suonano i fucili. Spesso, inoltre, vengono citate queste parole di *Karl Marx*: «L'arma della critica non può certamente sostituire la critica delle armi, la forza materiale dev'essere abbattuta dalla forza materiale»<sup>18</sup>. È, insomma, come se la verità fosse il bolscevismo. Ma se siamo in queste condizioni, allora possiamo prepararci a un lungo periodo di fascismo, perché, secondo i bolscevichi, la scelta è solo tra fascismo e bolscevismo. E i fatti ci dicono che il bolscevismo anche nei paesi dove può manifestarsi liberamente resta una minoranza irrilevante a fronte di una destra estesa.

Le cose tuttavia non stanno proprio così. Si può dire anzi che sia *vero il contrario*. Sebbene i partiti del socialismo abbiano subito molte traversie, l'idea socialista va sempre più diffondendosi. Vi è qualche paese dove quasi tutti i partiti si danno la denominazione di socialista e sono pochi quelli dove i partiti più differenti non vadano di continuo promettendo di attuare questo o quell'insieme di ideali del socialismo. Del resto, i fascismi fanno propria, deformandola, la stessa essenza centrale del socialismo. Essi infatti mettono in primo

<sup>18</sup> K. Marx, *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel. Introduzione*, cit., p. 197. Qui, a differenza che nel saggio precedente (cfr. p. 83, nota 5), Attila József traduce correttamente «forza materiale».

piano il principio comunitario, solo che non si tratta del principio comunitario concernente l'umanità generatasi dalla società, ma di quello che concerne la «nazione», la «razza», lo «Stato», ecc., principio astratto, che delimita e che è delimitato. Il principio della comunità quindi, anche se in forma distorta, appare già nella coscienza di sé degli strati che pure si sono fatti guidare — apparentemente — dal principio dell'individualità. Pur essendo innegabile che tale coscienza che guarda alla comunità è una coscienza oscura. Il mondo tuttavia non aspira soltanto alla comunità. Esso al medesimo tempo grida, mostrando le sue ferite, all'autocoscienza che si sta generando.

Inoltre, il bolscevismo stesso è una delle manifestazioni dell'oscurità della coscienza di sé che tende a prendere forma. Ed esso difonde ulteriore oscurità nel campo teorico, in quanto anche con la sua attività approda al contrario di ciò che vuole, dà impulso infatti alle organizzazioni fasciste. I bolscevichi si richiamano a *Marx*, ma — di certo non deliberatamente — ne stravolgono l'originalità del pensiero. La tesi marxiana ora citata suona nella sua completezza come segue: «L'arma della critica non può certamente sostituire la critica delle armi, la forza materiale dev'essere abbattuta dalla forza materiale, *ma anche la teoria diviene una forza materiale non appena si impadronisce delle masse*»<sup>19</sup>. La seconda parte della proposizione, quindi, più che al possesso delle armi rimanda all'oscurità teorica che ancora impedisce l'illuminarsi dell'autocoscienza umana delle masse. Già da qui risulta che la questione dello svolgimento della storia è inseparabile da quella dello svolgimento della coscienza umana.

Nel medesimo saggio *Marx* più avanti dice: «La teoria viene realizzata in un popolo soltanto nella misura in cui essa ne realizza i bisogni». E più avanti ancora: «Non basta che il pensiero tenda a realizzarsi, *la realtà deve tendere se stessa verso il pensiero*»<sup>20</sup>. In altri termini: non basta che gli uomini vogliano trasformare il mondo, a tal fine essi devono anche comprenderlo. E — continua *Marx* — *la classe*, che intende trasformare il mondo e che lo comprende, *per sostenere questa parte deve coinvolgere l'intera società*. Vale a dire, occorre che nella coscienza delle masse di quella società divenga chiaro che esse

<sup>19</sup> Corsivo di Attila József.

<sup>20</sup> *Ivi*, pp. 198 e 199. Corsivo di Attila József. La frase seguente fa riferimento alle interpretazioni praticistiche della celebre undicesima *Tesi su Feuerbach*, secondo cui: «I filosofi hanno soltanto diversamente interpretato il mondo; si tratta di trasformarlo» (cfr. K. Marx, *Tesi su Feuerbach*, in K. Marx-F. Engels, *Opere*, V, a cura di Fausto Codino, Roma, Editori Riuniti, 1972, p. 5).

devono seguire gli ideali della classe che intende trasformare la società.

Come si vede, si tratta ancora una volta della coscienza umana, di un lavoro teorico — fra il crepitare dei fucili! — che i barracadieri dall'anima ardente minimizzano, ma che non possiamo eludere. La mia persuasione è — e di questo intendo parlare — che *l'intero complesso problematico della filosofia di Marx fa tutt'uno con il complesso problematico dello sviluppo della coscienza umana*.

Ciò che contraddistingue la filosofia di Marx è questo: la rivoluzione sociale e socialista, che viene desiderata e poi, quando infine è un bisogno consapevole, si fa inevitabile, deve svolgersi indissolubilmente e simultaneamente fra gli uomini e dentro gli uomini, in altri termini la società non può venir trasformata che dalla società stessa. Il decorso della società umana, in effetti, non dipende che dalla società stessa e dalla natura, di cui essa è parte. Ma se l'uomo è parte della natura, la natura ambiente a sua volta è divenuta sociale, è stata socializzata dall'uomo, dall'essere sociale. E infatti l'unico problema è che l'umanità non è ancora pervenuta alla coscienza di sé, perché ancora non poteva. Cioè, ancora non ha acquistato coscienza del fatto che è proprio il suo carattere sociale a costituire la sua essenza, che è dal suo essere sociale che scaturiscono i suoi desideri, i suoi obiettivi, le sue aspirazioni, le sue azioni in genere. In altre parole, *le coscienze, pur anch'esse di origine sociale ma divise secondo le categorie economiche, non sono ancora state sostituite dalla coscienza dell'origine sociale in quanto tale*, che alla fine condurrebbe alla coscienza della comunità umana ossia all'umanità cosciente di sé. La parte della classe operaia in questo processo di autocoscienza storica è proprio quella di chi tiene alta e non può far cadere la bandiera su cui è scritta l'origine sociale di ogni essere umano. Cosicché, coscienti di sé sono per l'appunto quegli operai la cui «autocoscienza di classe» prende alimento dalla consapevolezza dell'essenza sociale dell'umanità, ossia dall'autocoscienza umana stessa, invece di presentarsi come una «coscienza di sé» fatta spuntare al posto della estirpata autocoscienza umana. Si tratta di una concezione che, per sua natura, non ripudia la lotta, ma rifiuta la dittatura, perché nessuno può essere costretto con le armi all'autocoscienza umana. Sarebbe come cercare di curare a forza di botte i malati ossessionati da idee fisse.

La teoria bolscevica è contraria a tutto questo e bolla tale concezione come idealistica. Anch'essa si richiama a *Marx* e afferma che un partito, quando sia in possesso delle armi e dei macchinari, può costruire la società socialista sostenendosi sulla maggioranza della classe

operaia. Ammette inoltre un periodo transitorio — della durata di almeno un paio di generazioni — in cui vede riuniti nelle mani di un solo partito il potere politico delle dittature borghesi e il dispotismo economico dei capitalisti borghesi. E di qui si attende il formarsi dell'autocoscienza umana, indispensabile per l'ordine sociale socialista, comunista. Essa costringe con il comando gli uomini ad assumere spontaneamente la loro essenza, il loro essere esseri sociali. La contraddizione che qui spicca con evidenza viene occultata dalla teoria bolscevica con le sue vane speranze fondate sui mezzi di produzione. Ed è appunto quanto ora dobbiamo spiegare.

Il bolscevismo fa diventare principio dello Stato quella concezione economico-politica, quella visione economico-politica della vita, che nel capitalismo si impone per via sociale, con la garanzia ovviamente dell'apparecchio statale, e che induce le masse sfruttate alla lotta contro il regime borghese. In questo regime esse sono solamente forza-lavoro e consumatori, non esseri umani. Oggi la concezione generale ormai non ammette che l'uomo sfrutti l'uomo, così la visione economico-politica della vita serve a far sì che, non essendo possibile lo sfruttamento dell'uomo, resti possibile quello della forza-lavoro. Ed è stata questa visione economico-politica che *Marx* ha criticato: così egli ha dato voce alle aspirazioni delle masse. La sua opera principale, *Il capitale*, in realtà non è un'opera di economia politica, come molti credono, e non è neppure critica dell'economia politica, è invece la critica dell'*economia* borghese stessa, scritta nella prospettiva dell'essere umano che ha acquisito l'autocoscienza sociale.

Infatti, il concetto di mezzi di produzione nel pensiero di *Marx* non funziona in termini economico-politici. Come stanno le cose?

*Marx* ha imparato da *Hegel* e da *Feuerbach*. Egli cioè ha prima riflettuto sulla filosofia di *Hegel*, poi su quella di *Feuerbach* e infine su ciò che noi conosciamo con il nome di materialismo storico. Qual è allora il nesso della linea di pensiero che è indicata da questi tre nomi?

Secondo *Hegel* il corso del mondo è l'autosvolgimento dello spirito, dello spirito del mondo. Il quale opera per il tramite dialettico della logica pura.

Secondo *Feuerbach* non è questione di spirito del mondo di nessun tipo, anzi, il nostro mondo è soltanto mondo umano. Ed è l'uomo stesso che agisce nella storia. L'uomo è la misura di tutto.

È qui che *Marx* si collega con originalità a questa linea di pen-

siero. Egli dice a Feuerbach: giusto. Ma — domanda poi — che cos'è l'essenza umana? E risponde: *è l'insieme dei rapporti sociali*<sup>21</sup>.

Quando dice di aver rimesso sui piedi la filosofia di Hegel, Marx intende che al posto dell'hegeliano spirito del mondo egli ha messo lo spirito umano reale. Ma in che cosa si manifesta lo spirito reale degli uomini? In primo luogo nelle loro opere, nelle loro azioni, e non nelle loro riflessioni sul mondo. Gli uomini però innanzi tutto producono la loro vita quotidiana, quindi nella sequenza delle opere che ne riflettono lo spirito al primo posto stanno i mezzi di produzione. Nella filosofia di Marx, dunque, i mezzi di produzione hanno una parte tanto rilevante nella storia perché sono essi che materializzano con evidenza, senza equivoci, in maniera netta lo spirito reale, la reale logica oggettiva degli uomini, dei soggetti della storia. Proprio perché i mezzi di produzione sono il precipitato dello spirito umano oggettivo, la coscienza di un'epoca storica non può essere valutata che a partire dalle sue opere, cioè a partire dai mezzi di produzione. Infatti, se lo spirito che si materializza nei mezzi di produzione non fosse quello dell'epoca, non avrebbe dato realtà proprio a quei mezzi di produzione.

Se tuttavia teniamo presente che nella pesca il pesce stesso è mezzo di produzione<sup>22</sup>. Risulta chiaro che la filosofia di Marx verte in realtà sullo sviluppo della coscienza umana oggettiva, giacché il pesce che nuota nel Danubio diviene mezzo di produzione soltanto ad opera di quella coscienza che lo ritenga afferrabile e utilizzabile. D'altronde è lo stesso Marx che nel *Capitale* spiega, nel capitolo sul «processo lavorativo», come il lavoro del tessitore si distingua in essenza dall'attività del ragno per il fatto che in esso il prodotto è già presente alla mente del tessitore nell'idea, cioè idealmente, che esso già prima aleggia davanti agli occhi dell'operaio<sup>23</sup>. Secondo Marx nei mezzi di produzione si materializza la logica oggettiva fondata sull'essere sensibile degli uomini: per questo la sovrastruttura culturale e politica dipende dalla base economica, perché la logica soggettiva, ossia [non] materiale, degli uomini dipende inevitabilmente dalla loro logica oggettiva. I mezzi di produzione sono i segni, materializzati in

<sup>21</sup> Cfr. K. Marx, *Tesi su Feuerbach*, 6, in K. Marx-F. Engels, *Opere*, V, cit., p. 4.

<sup>22</sup> «Sembra paradossale chiamare mezzo di produzione della pesca, per es., il pesce non ancora pescato. Però finora non è stata ancora inventata l'arte di pescare pesci in acque nelle quali non ce ne siano», K. Marx, *Il capitale*, Libro primo, [Roma, Editori Riuniti, 1964, p. 215] (nota di Attila József).

<sup>23</sup> Cfr. *ivi*, p. 212.

oggetti materiali, della logica oggettiva degli uomini ed è questa logica oggettiva che si manifesta anche nella divisione sociale del lavoro. Ma è proprio a causa della divisione sociale del lavoro che la logica soggettiva degli uomini si diversifica socialmente: vengono in essere così le soggettive coscienze di classe. Alla fine è il proletariato che viene costretto dalla sua situazione a sviluppare la propria soggettiva coscienza di classe fino a includervi quella logica umana oggettiva che in precedenza veniva bensì praticata dall'umanità, ma soltanto nella dinamica sociale, nei mezzi di produzione, nella divisione del lavoro, quindi non in termini di coscienza di sé, ma solo per via indiretta, come dice Marx «alienandosi». Si tratta di un processo di autocoscienza che nessun terrore rivoluzionario di sorta permette di saltare, allo stesso modo in cui non è possibile seguire fino in fondo il filo di un pensiero dialettico saltandone un passaggio. Chi vuole contare da 1 a 10, inganna se stesso, se salta i numeri intermedi. L'intera filosofia di Marx parla dello sviluppo della coscienza umana e la sua essenza è, per l'appunto, che il formarsi della coscienza ha sempre il vincolo di condizioni storiche date. L'umanità si sviluppa trasformando il proprio ambiente mentre questo ambiente trasformato la trasforma. Tuttavia, l'umanità può trasformare il proprio ambiente solo in conformità a una data coscienza e inoltre solo in conformità alla propria logica oggettiva. Non è possibile alcun «salto», giacché neppure gli educatori educano diversamente da come si sono educati loro. Ovvero — ed è la medesima cosa — è possibile solamente il «salto»: ma allora ogni momento della vita è un «salto», è un «salto» anche il mio sfregarmi il naso. Marx può elaborare una visione deterministica, scientifica della storia appunto perché mette al centro della vita storica la logica umana oggettiva, reale, fondata sull'essere sensibile. Infatti, chiare sono soltanto le leggi della logica oggettiva.

Io dico logica umana oggettiva fondata sull'essere sensibile, perché le filosofie idealistiche criticate da Marx fanno astrazione proprio dall'essere sensibile dell'uomo. Ma che in Marx si tratti sempre della coscienza umana, da cui traggono forma le azioni umane, lo dimostra il suo contrapporsi ai materialismi metafisici. Egli li critica per aver ceduto agli idealisti lo sviluppo del lato *attivo* dell'uomo. Laddove gli uomini, anche se nei limiti delle circostanze, fanno da sé la loro storia. E chiunque agisce, lo fa secondo la propria coscienza. Ora, se teniamo presente che la fonte di ogni azione umana è la coscienza umana, ci risulta chiaro che la filosofia di Marx è in realtà la risposta alla domanda sull'origine delle varie coscienze storiche, sui presup-

posti del loro formarsi e sulla direzione del loro sviluppo. Solo che, appunto, la coscienza degli uomini non va giudicata in base ai loro pensieri soggettivi, ma alle loro oggettive opere, ossia innanzi tutto in base ai mezzi di produzione.

Si sono già lette notizie sulla rapidità con cui sofisticati trattori americani, usati dai sovietici, si sono fermati per guasti. Lenin ha detto: potere sovietico più elettrificazione, ecco il socialismo. Se fosse così semplice! I bolscevichi hanno dimenticato che non si può importare, insieme ai macchinari, anche lo spirito, la coscienza oggettiva, della comunità sociale che li ha prodotti! Hanno dimenticato che non sono le macchine moderne che realizzano il socialismo, ma quello spirito vivo che sta dentro agli uomini e che ha creato tali macchine, di cui esse sono soltanto estrinsecazioni esterne. Hanno dimenticato che dei mezzi di produzione *Marx* parla con la ragione del filosofo e non con l'intelletto dell'economista.

Per la filosofia del socialismo, dunque, l'ufficio della lotta di classe dei lavoratori non è di imporre con le armi la loro volontà soggettiva all'intera umanità, ma invece di tenere all'ordine del giorno, con la lotta di classe cui i lavoratori sono costretti anche quando non vogliono, tutti i problemi *concernenti la società nel suo insieme*, costringendo così gli uomini a schiudere la mente, dal contenuto di classe soggettivo, alla coscienza oggettiva che si afferma nella produzione. Ed è in tal modo che alla fine si ha una situazione in cui ognuno deve rendersi conto che siamo esseri sociali e che possiamo arrivare al paese della libertà solo assumendo con autoconsapevolezza la nostra essenza, e cioè che la società siamo noi.

(1934)



## L'autore è un poeta

L'autore di queste righe è un poeta. Conosce le teorie di dotti sociologi, economisti, politici. Ritene di comprendere i bolscevichi, i quali esigono dagli operai un impeto eroico in cui dovrebbero rinnegare i loro desideri piccoli, prodotti dalla vita quotidiana, — naturalmente solo in via provvisoria, solo per un trenta-quaranta anni, — in vista dell'eccelso ideale di classe. Ritene di comprendere i socialdemocratici, i quali — esattamente all'opposto dei fautori del bolscevismo — con la forza materiale, ossia economica e politica, della classe organizzata vogliono spianare la strada del singolo operaio, di tutti i singoli, verso i piccoli ma irrinunciabili piaceri della vita quotidiana. Nei primi è il piacere aggressivo di un eroismo antiquato ma riattivato che prende l'anima, la loro sete inestinguibile anela all'illusione in luogo del capriccio; nei secondi è il pensiero severo, ma quasi familiare, del grigio fato che leva il dito per ammonire che, per quei pochi beni materiali che possono costituire la base di un istintivo sentirsi a proprio agio di un operaio, occorre trasformare il mondo intero, che funziona secondo leggi rigorose. Almeno così vede il poeta. E quando deve scegliere tra i due campi, volta le spalle ai bolscevichi non perché non sarebbe disposto ad assumere volontariamente per sé e a ordinare ad altri le spaventose sofferenze partorite giorno dopo giorno dai diciassette anni del dinamismo russo-sovietico e sopportate in cambio dell'odierna vita russo-sovietica assai priva di gioia (neppure una industrializzazione capitalistica di analoghe proporzioni avrebbe accumulato una tale massa di orrori quale quella che caratterizza la sola fase «eroica» del comunismo), dico, egli si proclama socialdemocratico, visto che deve scegliere, non perché tema la lotta, — quantunque Archiloco non si sia vergognato di cantare come fuggì dalla battaglia gettando via scudo e lancia, cosa che del resto è sta-



ta cantata anche da Orazio, — ma perché i socialdemocratici non nutrono illusioni fondate sull'eroismo della classe operaia. Sanno che gli operai vogliono la carne, il caffè e la birra, desiderano le motociclette e le case con il riscaldamento centralizzato, e quelli che sono socialisti lo sono perché vedono che il prosciutto di Pasqua, appeso al filo delle leggi economiche del capitalismo, pende sopra la loro testa ad altezze irraggiungibili.

Il poeta è socialista perché capisce ciò che capiscono gli operai, i quali amano e desiderano i piccoli piaceri della vita allo stesso modo del poeta, se è necessario, al prezzo della lotta. Per questo, quando si tratta di formulare un giudizio sulle sconfitte del movimento socialista, oltre alle cause dette, elaborate e perfino sistematizzate dai politici, il poeta pensa a una causa fino ad ora mai enunciata, ed enunciabile soltanto dai poeti, una causa il cui essere, dall'azione assai efficace, viene indicato da quel segno negativo costituito dal fatto che la classe operaia, pur disponendo di partiti, di sindacati, di cooperative, di circoli degli scacchi e di cori, non ha una sua poesia, non ha una sua letteratura. Non c'è una letteratura socialista, e ciò non significa nulla di meno che...<sup>24</sup>

(1934)

<sup>24</sup> Il testo si interrompe nell'originale.

## La classe media

*1. Che cosa s'intende propriamente con classe media? La classe media è identica alla borghesia? È identica alla intellettualità?*

La denominazione «classe media» viene usata in diversi sensi. L'espressione, se giudicata da come è composta, appare figlia della ragione pratica fondata sulla visione spaziale. «Il sole sorge»: noi diciamo così, pur sapendo che è la terra che ruota intorno al proprio asse. «Classe media»: diciamo anche, senza riflettere che la società, l'insieme delle relazioni fra gli uomini che producono, non ha un suo «centro».

Con classe media molti intendono quel gruppo di persone che si distingue — da un lato, dal proletariato e, dall'altro lato, dalla classe dei capitalisti — per l'ammontare del reddito. Per questo costoro sono soliti affermare che «il concetto» di classe media dopo la guerra è cambiato. La definizione, però, che assume come punto di partenza l'ammontare del reddito è del tutto arbitraria, e nulla è cambiato salvo il concetto formulato arbitrariamente. Neanche il reddito dei proletari è più quello che era prima della guerra, eppure il concetto di «proletario» non è cambiato. Com'è ovvio, del resto, neppure il concetto designato dal termine «proletario» coincide con il significato che non pochi gli attribuiscono, cioè quello di persona che vive miseramente, poveramente e simili. Oggi esistono anche proletari che guadagnano discretamente. D'altronde, non di rado abbiamo sentito parlare di «classe media povera», così come abbiamo sentito parlare tanto di «classe media signorile» quanto di «classe media borghese».

Vi è chi definisce la classe media sostenendo che le esigenze culturali dei suoi membri superano «la media», pur muovendosi dentro un'adeguata cornice di reddito. Anche questa definizione tocca —

come tutte le altre — un elemento importante, ma ciò nondimeno è frutto di un pensiero che segue le apparenze. A noi sembra che le stelle della sfera celeste giorno dopo giorno vadano marciando sopra la nostra testa in un ordine esemplare, ma in realtà è il nostro angolo visuale che ruota insieme alla terra. Così, noi vediamo che le persone della classe media sono esigenti quanto a cultura e crediamo che sia questo a renderle classe media. In realtà la cosa sta all'inverso: non sono tali pretese a fare la «classe media», ma è l'appartenenza alla «classe media» che produce le pretese. Le esigenze culturali della «classe media» non sono soggettive, ma oggettive, sono socialmente necessarie. I membri della classe media non le sviluppano dentro di sé per via spontanea, ma perché costretti dalla società. Non sono le loro posizioni sociali che nascono dalle esigenze, ma è che dalle loro posizioni sociali derivano esigenze che possiamo dire professionali.

Che cosa intendiamo quindi *propriamente* con classe media? Il concetto ci risulta oscuro forse soltanto perché anche membri di altre classi conducono — di loro spontanea volontà — un tipo di vita (esigenze culturali, ecc.) che è *requisito sociale della funzione che la classe media ha nella produzione?*

Se ammettiamo che l'ordinamento sociale si basa sul modo di produzione, allora il concetto di classe non viene formulato in riferimento alla ripartizione quantitativa dei redditi. Ma nemmeno in riferimento alla fonte del reddito, sebbene tutt'e tre le classi principali siano caratterizzate dalla fonte del reddito: il proprietario terriero ottiene il suo reddito dalla rendita fondiaria, il capitalista dal profitto del capitale, l'operaio salariato dal salario. Tuttavia, se definissimo le classi in base al reddito o alla sua fonte, non potremmo chiamare capitalista il capitalista nell'anno in cui mancasse il profitto. Perciò il concetto di classe possiamo basarlo soltanto sulla funzione che viene svolta nella produzione e che viene attribuita in riferimento ai rapporti di proprietà.

Per la funzione che svolgono nel modo di produzione, gli operai nell'azienda producono oggetti atti a soddisfare un determinato bisogno, insomma oggetti utili. Infatti, durante il lavoro l'attenzione di un buon operaio si orienta soltanto su quanto si richiede affinché il prodotto risponda al bisogno. L'operaio, dunque, produce un valore d'uso. Ovvero — poiché si tratta di produzione di merci — l'operaio non *produce*, l'operaio *lavora*. È il capitalista che, avendo comprato la forza-lavoro dell'operaio e avendola portata nell'azienda, la consuma producendo con essa. Il capitalista non produce oggetti utili

li, ma oggetti *che hanno valore*, produce dunque valore di scambio. Un buon capitalista guarda all'utilità della merce prodotta soltanto dal punto di vista dello smercio, ossia della realizzazione del valore di scambio.

Per cui, gli operai costituiscono la classe che produce valore d'uso, i capitalisti la classe che produce valore di scambio. *La conoscenza speciale* degli operai è, perciò, la conoscenza delle relazioni tra gli aspetti utili degli oggetti: conoscenza delle relazioni fra gli strumenti di lavoro e gli oggetti di lavoro che vanno realizzate durante il lavoro. *La conoscenza speciale* dei capitalisti è la conoscenza di quel rapporto di valore che deve essere realizzato sul mercato tra i valori di scambio. Possiamo dire che *gli operai producono la relazione reciproca tra i valori d'uso mentre i capitalisti producono la relazione reciproca tra i valori di scambio*. Resta però il problema di come si produca il rapporto fra valore d'uso e valore di scambio. *Penso che la classe media sia costituita da persone che nella società riproducendosi giorno dopo giorno hanno la funzione di produrre quel bisogno, ovvero il soddisfacimento di quel bisogno che deriva dal rapporto fra valore d'uso e valore di scambio*.

Il medico non è medico perché cura, — per questo potrebbe anche essere un santo o un ciarlatano, — ma cura perché è medico. L'avvocato non è avvocato perché s'intende di diritto e perché rappresenta le parti in tribunale, ma s'intende di diritto e rappresenta le parti in tribunale perché è avvocato. Il giudice non è giudice perché formula sentenze, ma formula sentenze perché è giudice. Tali funzioni sono bisogni sociali che sono stati istituiti in quelle forme determinate dalla società borghese fondata sul modo di produzione capitalistico, che per questa ragione e in ultima istanza sono bisogni del rapporto fra valore d'uso e valore di scambio. Per esempio, eliminando il valore di scambio in luogo del «medico curante» subentrerebbe probabilmente il «medico preventivo», ecc.

Il concetto di «classe media» credo sia rimasto oscuro per l'opinione pubblica perché, è vero che si è pensato ai bisogni prodotti dalla produzione, ma non si è pensato che gli stessi rapporti di produzione sono bisogni che egualmente devono essere prodotti. Ed è la produzione di questi bisogni che spetta alla classe da noi detta classe media. Sia l'ufficiale che l'ingegnere del sistema Bedaux<sup>25</sup>, così come

<sup>25</sup> Sistema di calcolo del salario sulla base di una valutazione della prestazione lavorativa che includeva sia il tempo utilizzato che il tempo di riposo. Elaborato nel 1916 in USA, era poi stato introdotto qua e là anche in Europa.

l'insegnante, il commerciante, l'artista o il procuratore di Stato, sono tutti chiamati a produrre i rapporti di produzione come bisogni.

Anche quegli strati che vengono a collocarsi contemporaneamente nella classe capitalistica e in quella operaia possono venir inquadrati nella classe media così concepita. Per esempio, in questo senso sono parte della classe media gli artigiani, che all'occorrenza sono capitalisti, in quanto proprietari di mezzi di produzione, ma sono al medesimo tempo anche operai. Data questa loro collocazione, naturalmente anch'essi sono portatori del rapporto fra valore d'uso e valore di scambio e possono perciò venir egualmente inquadrati sia nella classe media che in quella capitalistica o in quella operaia. E infatti, una cosa è la classe, un'altra la persona: la persona è il soggetto della produzione, la classe è la funzione del soggetto. La confusione concettuale nasce dal fatto che l'opinione pubblica identifica la classe con la persona.

La classe media non è identica alla borghesia. Nella società moderna sono egualmente borghesi tanto gli operai quanto i capitalisti quanto i membri della classe media. Ma la classe media non è neppure identica all'intellettualità, anche se — intendendo con intellettualità solo certe professioni — questa fa parte della classe media.

*2. Qual è la funzione della classe media nel sistema parlamentare e cosa essa può attendersi da un governo autoritario? Esiste una ideologia che sia specifica della classe media?*

Poiché la funzione della classe media è produrre le relazioni sociali occorrenti, gli interessi dei suoi membri sono contraddittori allo stesso modo in cui sono contraddittorie le relazioni sociali odierne. (Quanto più razionale è il processo produttivo di un'azienda, tanto più irrazionale appare l'insieme della produzione capitalistica.) Ciò nonostante, il progresso pacifico può venir considerato interesse unitario della classe media, in quanto una rivoluzione sconvolgerebbe e farebbe scomparire quelle date relazioni sociali creando il bisogno di relazioni sociali nuove, alla cui produzione magari l'attuale classe media non sarebbe adatta. D'altra parte, però, un impoverimento può rendere taluni strati della classe media disponibili ad accogliere idee rivoluzionarie. Ma anche a prescindere dall'impoverimento, è la funzione stessa della classe media che può costituire la base dell'inclinazione rivoluzionaria di alcuni, giacché i membri della classe media

vedono sempre davanti a sé relazioni sociali e proprio per questo è possibile che in essi si formi un forte «senso sociale». Se poi a questo «senso sociale» va ad accompagnarsi il proprio impoverimento, si può allora far assegnamento su un fattore rivoluzionario. Cosicché l'esplicito interesse di classe a una evoluzione sociale pacifica viene di continuo a scontrarsi con questi interessi scaturenti da destini individuali, ma che — presentandosi come fatto di massa — non possono ricevere risposte individuali. Pensiamo, per esempio, a quei giovani laureati privi di occupazione le cui funzioni produttive sarebbero chiaramente quelle della classe media. Vi sono invece altri strati della classe media che non possono in nessun caso trovarsi nel bisogno. Nell'ordinamento sociale della proprietà privata non possono patire la penuria materiale, per esempio, i giudici e gli ufficiali.

Per alcuni strati della classe media è vantaggioso il governo parlamentare, mentre altri strati si attendono un cambiamento in meglio del proprio destino, ossia una sua fondazione più certa, da un governo autoritario. Qui è importante la competizione reciproca che si ha tra i membri della classe media, competizione che — sulla base della propria funzione produttiva — essi conducono prima di tutto sul piano politico. Dal concetto di classe media deriva, tuttavia, che essa non può perseguire una politica autonoma. La sua politica — tanto a destra quanto a sinistra — può essere soltanto un'appendice della lotta tra capitale e lavoro. Ciò nondimeno, o proprio per questo, oggi l'ordine di idee del progresso pacifico è da considerarsi una ideologia specifica della classe media. Sul piano ideologico i membri della classe media, perfino quando si tratta del fascismo, si schierano con esso per la sua promessa di eliminare la lotta, anzi gli stessi antagonismi, di classe e di sostituire il fatto rivoluzionario con il progresso. Altri vengono dagli stessi motivi indotti a schierarsi nel campo della socialdemocrazia e del liberal-socialismo.

Va notato che la presenza politica dei membri della classe media sta acquistando sempre maggior peso. Senza l'opera della classe media il capitalismo non è concepibile, ma non è concepibile neppure una trasformazione socialista. Le secche in cui — solo provvisoriamente, credo — si è incagliata la nave del socialismo nell'Europa centrale, trovano la loro spiegazione nella teoria politica socialista, la quale non riconosce la funzione della classe media. (Marx è arrivato soltanto alla fine del terzo libro del *Capitale* a porre la domanda: che cosa è che costituisce una classe? Al momento di rispondere, la penna gli è cascata dalle mani.) Oggi in politica, sia a destra che a

sinistra, si batteggia egualmente per conquistare i membri della classe media.

3. *È il liberismo economico o l'economia pianificata che meglio dà modo di affermarsi alle aspirazioni materiali dei membri della classe media? Quali interessi essa ha in comune o in antagonismo con gli strati dei capitalisti o con quelli dei nullatenenti?*

A tali domande perfino i più direttamente interessati trovano con difficoltà una risposta chiara e soddisfacente. È certo comunque — se si considera ideologia della classe media il progresso sociale pacifico — che fra le aspirazioni materiali della classe media c'è anche la sicurezza, che fa da contrappeso a qualsiasi altra aspirazione materiale. Se guardiamo al desiderio di sicurezza, vengono in primo piano sia il socialismo che il fascismo, perché ambedue questi orientamenti si offrono promettendo una maggiore e migliore sicurezza rispetto al liberalismo. Non credo tuttavia di essere vittima di illusioni, se ritengo che la classe media vorrebbe piuttosto far propria l'idea di una *economia pianificata liberale*. E una economia pianificata liberale non è nemmeno così impossibile, se riflettiamo che il bisogno di una economia organizzata è divenuto quasi generale. Naturalmente una economia pianificata liberale potrebbe svilupparsi solo nella democrazia e significherebbe che, al posto del mercato, il regolatore della produzione sarebbe il reciproco (liberale) riconoscimento degli interessi economici che si organizzano volontariamente.

La classe media ha interessi comuni con la classe capitalistica in quanto gli uomini di fiducia di quest'ultima provengono per origine sociale dalla classe media. La quale ha poi interessi contrastanti con la classe capitalistica in quanto essa vuole che l'intera produzione proceda senza attriti, mentre il desiderio dei capitalisti non si colloca al livello del funzionamento dei loro capitali. L'interesse della classe media è la sicurezza, mentre quello della classe capitalistica è qualsivoglia cambiamento che prometta un profitto purchessia. Alla stessa stregua, l'interesse dei nullatenenti oggi, in presenza di una disoccupazione consolidata e strutturale, può essere considerato un cambiamento rapido e radicale. Il che non coincide con l'interesse della classe media. Tale contrasto di interessi viene comunque controbilanciato dal conflitto di interessi che persiste anche con la classe dei capitalisti.

#### 4. Di che tipo di organizzazione ha bisogno la classe media?

Gli interessi generali della classe media credo possano venir rappresentati innanzi tutto da organizzazioni che tengano continuamente all'ordine del giorno i problemi sociali in correlazione complessa, così come è nell'interesse della classe media anche l'inchiesta della Cobden<sup>26</sup>. La classe media è stata creata dalla struttura della produzione, cosicché i suoi problemi principali derivano dalla crisi strutturale della produzione. D'altra parte, però, al fine di porre e risolvere i problemi particolari, appare necessaria o almeno desiderabile anche l'organizzazione professionale, camerale, per la classe media.

La classe media comunque deve abbandonare l'idea che lo Stato possa intervenire in suo aiuto senza toccare la struttura della produzione. Si tratta di un intervento che non va rifiutato per principio, tutto dipende da qual è lo Stato e da come risponde alle esigenze di unificazione che continuamente emergono dalla produzione. E poiché lo Stato non è un'entità a sé, ma è la somma delle azioni politiche, dipende in gran parte dalla classe media se esso si presenterà come un principio regolatore che aderisce all'universo degli interessi della collettività dei lavoratori, invece che, funzionando da organo di potere di unilaterali interessi di classe, di norma capitalistici, reprimerà il libero sviluppo della società.

(1935)

<sup>26</sup> Vedi la *Avvertenza ai testi*.



1. Non è obbligatorio essere scienziati e nemmeno è obbligatorio vivere di stenti fra i proletari per capire che l'economia odierna non va bene. Tenendo conto solamente dell'umanità civilizzata, sono decine di milioni le persone prive di mezzi, ma ciò nondimeno si cerca, facendo intervenire lo Stato, di diminuire la produzione, quando non serve a scopi bellici. Tale fenomeno, che al buon senso appare inaccettabile, viene spiegato e giustificato in diverse maniere da diverse autorità nel campo economico. I pensatori marxisti indicano la fonte del male nel sistema economico stesso e ritengono che l'impoverimento generale andrà accrescendosi per «le leggi naturali dello sviluppo sociale», fino al momento in cui le persone che vivono del proprio lavoro e quelle prive di mezzi, organizzatesi in qualche modo, alla fine insorgeranno e — secondo una teoria con mezzi pacifici, secondo un'altra teoria con mezzi rivoluzionari — cambieranno questo ordinamento sociale, gettando le basi dell'economia socialista. Si tratta di una convinzione che va diffondendosi fra la gente a partire dalla metà del secolo scorso, ma che recentemente ha subito forti modifiche. Si è modificata tra i sostenitori della trasformazione pacifica, i quali oggi senz'altro fanno assegnamento sull'intera classe proletaria, ma s'industriano per avere nelle altre classi lo stesso numero di compagni che hanno tra i proletari e quindi vanno creando in definitiva un partito interclassista. Tale convinzione si è modificata, però, anche tra coloro che sono rimasti fedeli alle tradizioni rivoluzionarie: questi fanno assegnamento sull'ineluttabile verificarsi di una catastrofe sociale, per esempio una guerra, il che darebbe modo anche a un piccolo gruppo organizzato di prendere il potere e, fra il consenso o l'indifferente accettazione delle masse, di accingersi a realizzare il grande obiettivo, il socialismo. Sopra queste due teorie

si fondano due movimenti che si autodefiniscono, ambedue, socialismo scientifico.

2. La base metodica del socialismo scientifico è l'interpretazione dei fenomeni storici mediante il principio economico, è cioè il cosiddetto materialismo storico. Come dicono i manuali marxisti, il materialismo storico, avendo le proprie radici nella filosofia tedesca, nell'economia inglese e nella politica (rivoluzionaria) francese, è una concezione intrinsecamente internazionale. In realtà, lo si può considerare una critica composita di questa trinità dell'Europa moderna. Esso è economico e umanistico in termini dialettici, ritiene cioè che l'essere umano, la società e lo Stato, la civiltà in genere, siano legati all'economia, posseggano antitesi interne ed evolvano risolvendo antitesi.

Marx (è da lui che prende nome questa concezione della storia) al suo debutto intellettuale fece i conti con quattro fatti. Vale a dire: il principio dello sviluppo storico (Hegel), la nuova tecnica industriale, i lavoratori in fermento e il cosiddetto socialismo utopistico, il cui carattere non era bellicoso ma pacifico, non era proletario ma universalmente umano. Marx unificò le conoscenze che derivavano da questi quattro fatti: accolse il principio dello sviluppo per via di antitesi, considerò fondamento del progresso della società l'industria e i lavoratori, la prima come fattore oggettivo, i secondi come fattore soggettivo, e concepì il socialismo come la fase successiva del progredire della società, una fase che dal punto di vista oggettivo dell'industria moderna è una conseguenza, mentre dal punto di vista soggettivo dei lavoratori è una meta. Nella versione oggettiva, quindi, lo sviluppo si presenta come un soccombere dell'economia capitalistica a causa delle proprie antitesi interne — vale a dire, a causa del fatto che le sue forze produttive si sono sviluppate oltre il modo di produzione e i rapporti di produzione — per dar luogo all'economia collettiva, mentre nella versione soggettiva si presenta come volontà dei lavoratori di abbattere il dominio di classe esistente e come suo effettivo abbattimento ad opera loro, per organizzare — provvisoriamente — il proprio.

Marx ed Engels pensavano soprattutto all'Europa. E in effetti l'Europa venne sommersa dall'onda di piena della fede nel progresso (una inondazione di cui oggi ci rammentiamo appena!), l'industria e la tecnica ebbero uno sviluppo impensabile per gli stessi filosofi dei mezzi di produzione, i lavoratori organizzarono le proprie virtù in

partiti immensi e, con le idee più o meno chiare circa l'economia collettiva, attirarono a sé anche gli strati dei lavoratori non salariati. In questa situazione, viene da chiedersi: perché il socialismo ancora non c'è? Non intendo dire che il socialismo non si attua nonostante che gli uomini lo vogliano. Io mi chiedo invece dov'è che è intervenuto un errore di calcolo, com'è possibile che esistano le cosiddette «condizioni oggettive» e manchino invece quelle soggettive. Marx scrive che l'umanità si pone soltanto quei problemi per la cui soluzione già esistono nella realtà le condizioni necessarie. Com'è possibile allora che in uno Stato con sessanta milioni di abitanti la metà dei cittadini possa oggi ritenere proprio obiettivo storico la purezza della razza?

3. Secondo Hegel il mondo è un processo evolutivo unico e in ogni suo fenomeno si manifesta la ragione, lo spirito del mondo, il Logos. Questa ragione, questo Logos, nella natura si dà a vedere; acquista poi consapevolezza di sé nell'uomo, nella civiltà umana; infine nella teoria dell'evoluzione, ossia nella dottrina di Hegel, perviene a concepirsi in termini di universalità e di legge. Si tratta di un principio molto chiaro, e tanto semplice quanto è complicato il modo in cui Hegel lo esprime. «Tutto ciò che è razionale è reale e tutto ciò che è reale è razionale.» Quando noi, dunque, non vediamo la razionalità di qualche essere oppure non vediamo la realtà di qualche razionale, semplicemente diamo testimonianza del fatto che in noi (o meglio: con noi, con la nostra realtà) la ragione non è ancora pervenuta al grado di coscienza adeguata. Una volta accolto questo principio, al pensiero umano resta «soltanto» il problema di riconoscere la razionalità dei fenomeni particolari della realtà e di trovare la realtà della razionalità riconosciuta.

È Feuerbach che, prima di Marx, tenta di rintracciare il principio hegeliano nelle relazioni tra gli uomini. Egli rifiuta lo spirito assoluto, il Logos, e lo sostituisce con l'«uomo». «Le epoche del genere umano si distinguono soltanto per dei mutamenti religiosi. Un movimento storico diventa profondo solo quanto arriva al cuore dell'uomo. Il cuore non è una forma della religione... esso è l'essenza della religione»<sup>27</sup>. Feuerbach quindi conserva il principio evolutivo, ma

<sup>27</sup> Cfr. F. Engels, *Ludovico Feuerbach e il punto d'approdo della filosofia classica tedesca*, in K. Marx-F. Engels, *Opere scelte*, cit., p. 1123. Attila József riporta qui una citazione da Feuerbach che Engels a sua volta aveva ripreso dal volume di C.N. Starcke da cui aveva preso avvio per scrivere il saggio citato.

considera fonte del progresso storico, in luogo dell'idea dell'assoluto di Hegel, il sentimento religioso degli uomini. Gli esseri divini, — egli dice, — creati dall'essere umano religioso, non sono altro che le immagini speculari (proiettate) dell'uomo. Nel corso dello sviluppo storico queste rappresentazioni di esseri divini si sfanno e gli uomini, infine, riconoscono se stessi, scoprono cioè che l'amore religioso, da cui traevano realtà quegli immaginari esseri divini, altro non è, in effetti, che amore per l'essere umano. E con la consapevolezza dell'amore per l'essere umano che sostituisce l'idea dell'amore per il dio nasce la religione dell'umanismo. Alla stessa stregua del protestantesimo, che toglie dal rapporto fra Dio e credente la mediazione sacerdotale, istituendo invece un rapporto immediato fra padre celeste e suo figlio terreno, Feuerbach elimina l'idea di Dio come mediatrice tra l'essere umano che ama e l'essere umano che è amato, istituendo fra essi un rapporto immediato. Per lui anche la congiunzione carnale è piena di devozione religiosa, senza bisogno di nessuna benedizione sacerdotale e divina. Naturalmente resta da chiedersi perché mai sarebbe necessario intendere la sessualità in termini religiosi, perché mai prima occorreva la sanzione divina ed ecclesiastica e poi, con Feuerbach, quella umanistica.

Per Hegel è la ragione che — inconsapevolmente — opera nelle morali della civiltà, mentre per Feuerbach è la moralità che si fa avanti consapevolmente a rendere razionali le rappresentazioni religiose delle varie epoche.

4. È seguendo il principio hegeliano che Marx si riconnette a Feuerbach. Quest'ultimo ritiene che la realtà ultima sia il sentimento religioso e che la storia sia il processo attraverso cui l'amore per l'essere umano, l'essere umano in quanto essere che ama l'altro, divengono consapevoli. Marx nella storia vede qualcosa di più: la considera il divenir-uomo dell'uomo. «Per l'uomo socialista — egli dice — *tutta la cosiddetta storia universale* non è che la generazione», vale a dire la produzione, la *Erzeugung*, «dell'uomo dal lavoro umano»<sup>28</sup>. Ma che cos'è l'uomo? Per Marx l'essenza umana «è l'insieme dei rapporti sociali»<sup>29</sup>, «la vita individuale e la vita generica dell'uomo non

<sup>28</sup> K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, trad. it. di Galvano della Volpe, in K. Marx-F. Engels, *Opere*, III, cit., p. 333.

<sup>29</sup> K. Marx, *Tesi su Feuerbach*, 6, trad. it. in K. Marx-F. Engels, *Opere*, V, cit., p. 4.

sono *distinte*», «l'individuo è l'ente sociale»<sup>30</sup>. L'essere umano svolge e, al medesimo tempo, perfeziona nella storia la propria essenza: la sua indole socievole lo rende sempre più sociale e viceversa. Nell'atto biologico della procreazione l'essere umano ha bisogno di un altro essere umano, è questa l'essenza ed è proprio tale essenza dell'essere umano che nel corso della storia si svolge verso quello stato in cui per ogni singola persona ogni altra singola persona è un bisogno vitale. Sono i rapporti sociali che danno realtà a questo svolgimento e di tale svolgimento della realtà, di tale realtà dello svolgimento, il socialismo è appunto veduta scientifica, teoria.

Mentre secondo la teoria di Hegel lo spirito del mondo svolge se stesso nella natura storica, secondo la teoria di Marx l'umanità svolge la propria essenza generica nella produzione. L'umanità dapprima traduce in realtà la sua indole socievole nella produzione, successivamente ne prende coscienza. Naturalmente, questa medesima coscienza è un prodotto sociale, giacché anche la lingua lo è, e infatti «il linguaggio è la coscienza reale, pratica, che esiste anche per altri uomini e che dunque è la sola esistente anche per me stesso»<sup>31</sup>. Nella produzione l'umanità produce *se stessa*, in quanto da un lato trasforma a proprio uso la natura esterna e, dall'altro, rende sempre più sociale la propria natura, fino al momento in cui l'intera umanità non diverrà un'unica società e questa società non diverrà la natura del singolo essere umano. È per questo che nei mezzi di produzione di ogni epoca si possono leggere, per un verso, i rapporti tra gli esseri umani e, per l'altro verso, il loro rapporto umano con la natura ambiente. Per cui, ogni cambiamento che intervenga nella forma sociale, nell'essenza umana in svolgimento, è in ultima analisi un derivato del cambiamento, dello sviluppo dei mezzi di produzione. L'industria moderna ha reso necessaria la trasformazione della società feudale in società borghese; e l'industria attuale, ancora più moderna, esige che la società borghese contemporanea si trasformi nella società dei lavoratori. La produzione è lavoro sociale, ossia diviso, e lo sviluppo della divisione del lavoro rende la produzione sempre più sociale. La società in quanto tale, poi, si divide in classi, che sono formate dagli esseri umani in base alla rispettiva collocazione in rapporto alla proprietà dei mezzi di produzione. Poiché l'essenza umana è l'*insieme* dei rapporti socia-

<sup>30</sup> K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, cit., p. 326.

<sup>31</sup> K. Marx-F. Engels, *L'ideologia tedesca*, trad. it. di Fausto Codino, in K. Marx-F. Engels, *Opere*, V, cit., p. 29.

li, va da sé che fanno parte della sua realtà sia il diritto di proprietà che la morale, sia le scienze che i mezzi di produzione, sia la lotta di classe che il rapporto fra i sessi.

Marx deriva le sue categorie dall'essere generico e sessuale degli esseri umani. E caratteristico di tale derivazione è che egli intende *l'attività sessuale come attività economica, come produzione, ma poi nella produzione, nell'economia e nella politica vede soltanto una manifestazione generica e non vi coglie la sessualità*. Caratteristico è inoltre che Marx pensa la sessualità e perciò l'essere umano dal punto di vista fisiologico e non da quello biologico, *dal punto di vista degli organi del corpo e non da quello degli istinti*, così come *prende in esame la società dal lato dei mezzi di produzione*. Ecco: «Il primo dato di fatto da constatare è dunque l'organizzazione fisica di questi individui», come nella società il livello di sviluppo dei mezzi di produzione, «e il loro rapporto, che ne consegue, verso il resto della natura». Gli esseri umani «cominciarono a distinguersi dagli animali allorché cominciarono a produrre i loro mezzi di sussistenza, un progresso che è condizionato dalla loro organizzazione fisica». «Come gli individui esternano la loro vita, così essi sono. Ciò che essi sono coincide dunque con la loro produzione, tanto con *ciò che* producono quanto col modo *come* producono. Ciò che gli individui sono dipende dunque dalle condizioni materiali della loro produzione». «Questa produzione non appare che con l'aumento della popolazione». Il primo rapporto di produzione «è il rapporto fra uomo e donna, fra genitori e figli: la *famiglia*». «La produzione della vita, tanto della propria nel lavoro quanto dell'altrui nella procreazione», è in pari tempo un rapporto naturale e un rapporto sociale. Con l'aumento della popolazione si sviluppa «la divisione del lavoro, che in origine era niente altro che la divisione del lavoro nell'atto sessuale». «Questi tre momenti, la forza produttiva, la situazione sociale e la coscienza, possono e debbono entrare in contraddizione fra loro, perché con la *divisione del lavoro* si dà la possibilità anzi la realtà che l'attività spirituale e l'attività materiale, il godimento e il lavoro, la produzione e il consumo tocchino a individui diversi». Con la divisione del lavoro, d'altronde, compare «la proprietà, che ha già il suo germe, la sua prima forma, nella famiglia, dove la donna e i figli sono gli schiavi dell'uomo»<sup>32</sup>. «Nel rapporto verso la donna, preda sottomessa alla libidine della comunità, è espressa la smisurata degradazione in cui l'essere umano si trova ad esistere di fron-

<sup>32</sup> *Ivi*, pp. 17, 28, 30, 31.

te a se stesso; che il segreto di tale rapporto si esprime *non ambigualmente*, ma risolutamente, *manifestamente*, scopertamente, nel rapporto dell'uomo alla donna e nel modo in cui viene compreso l'immediato, *naturale*, rapporto generico (*Gattungsverhältnis*) (e sessuale). Il rapporto immediato, naturale, necessario, dell'essere umano all'essere umano è il rapporto dell'uomo alla donna [...]. Dal carattere di questo rapporto consegue quanto l'essere umano è divenuto e si è colto come *ente generico* (*Gattungswesen*), come *essere umano*. Il rapporto dell'uomo alla donna è il più naturale rapporto dell'essere umano all'essere umano. In esso si mostra, dunque, fino a che punto il comportamento *naturale* dell'essere umano è divenuto *umano*, ossia fino a che punto la sua *umana* essenza gli è diventata *essenza naturale*, fino a che punto la sua *umana natura* gli è diventata *naturale*. In questo rapporto si mostra anche fino a che punto il *bisogno* dell'essere umano è divenuto *umano* bisogno; fino a che punto, dunque, l'*altro* essere umano come essere umano è divenuto un bisogno per l'essere umano, e fino a che punto l'essere umano, nella sua esistenza la più individuale, è ad un tempo ente di comunità»<sup>33</sup>.

Marx rimprovera a Feuerbach di aver «idealizzato» la sessualità. Ma alla stessa stregua Feuerbach potrebbe rimproverare a Marx di averla «materializzata».

<sup>33</sup> K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, cit., pp. 322-323. In realtà le ultime righe della citazione di Marx nel testo di A. József suonano: «... un bisogno per l'essere umano e fino a che punto l'esistenza divenga al medesimo tempo sua attività pubblica e per altro quanto egli sia nella sua realtà più individuale la prima positiva nascita della proprietà privata». E si tratta di una evidente contaminazione e confusione con le prime righe del capoverso successivo nel testo marxiano. Ma a tale proposito va ricordato che, come avverte Miklós Szabolcsi «è probabile che Attila József non abbia preso le citazioni dai volumi della *Marx-Engels Gesamtausgabe* (uscita nel 1932)... ma... dalla edizione Kröner, allora più facilmente reperibile a Budapest» (cfr. Attila József, *Összes művei*, III, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1958, p. 455). Miklós Szabolcsi allude ai due volumi K. Marx, *Der historische Materialismus. Die Frühschriften*, a cura di J. Landshut e J.P. Mayer, Lipsia, Kröner Verlag, 1932, dei quali il curatore della prima edizione italiana di questi *Manoscritti* di Marx, Galvano Della Volpe, ha particolarmente tenuto a sottolineare la incompletezza e la scorrettezza (cfr. K. Marx, *Opere filosofiche giovanili*, traduzione e note di G. della Volpe, Roma, Editori Riuniti, 1963, p. 10). A proposito della traduzione di questo famosissimo passo marxiano sul rapporto fra uomo e donna, dobbiamo avvertire che è stata da noi modificata introducendo l'espressione «essere umano», in luogo di «uomo», ogni volta che nel testo originale tedesco ricorre la parola *Mensch* (e *ember* nel testo ungherese di A. József). Ciò per uscire dalle ambiguità terminologiche e rendere chiara la comprensione di un testo che, come si vede, risulta fondamentale nel ragionamento di József.



5. Molti, che pure quasi si vantano del termine «marxismo», a volte tuttavia lo sostituiscono con l'espressione «socialismo proletario» e parlano, allo stesso modo, di «letteratura proletaria», di «cultura proletaria», intendendo però non un caso etnologico, ma qualcosa che sarebbe superiore nei confronti dell'odierna cultura generale, definita borghese. Secondo il pensiero di Marx, invece, sono socialisti tutti coloro che operano consapevolmente affinché l'uomo sia degno di se stesso, affinché l'essenza umana pervenga al suo svolgimento pieno, affinché cessino quelle differenze sociali che, a un minor grado di sviluppo della produzione, erano necessarie, ma che oggi sono oramai di ostacolo sia alla produzione materiale, sia al sentimento morale, sia al costituirsi di una piena autocoscienza umana. Ma allora, perché Marx vedeva nel proletariato la forza chiamata a trasformare la società? Così risponde egli stesso: «Se gli scrittori socialisti attribuiscono al proletariato questo ruolo storico-mondiale, ciò non accade affatto [...] perché essi ritengono che i proletari siano degli *dèi*. È proprio il contrario: è perché nel proletariato sviluppato è compiuta praticamente l'astrazione da ogni umanità, perfino dalla *parvenza* dell'umanità; è perché nelle condizioni di vita del proletariato sono riassunte tutte le condizioni di vita della società moderna nella loro asprezza più inumana; è perché nel proletariato l'uomo ha perduto se stesso, ma nello stesso tempo non solo ha acquistato la coscienza teorica di questa perdita, bensì anche è costretto immediatamente dal *bisogno* non più sopprimibile, non più eludibile, assolutamente imperativo — dalla manifestazione pratica della *necessità* — alla rivolta contro questa inumanità; ecco perché il proletariato può e deve necessariamente liberare se stesso. Ma non può liberare se stesso senza togliere le proprie condizioni di vita. Esso non può togliere le proprie condizioni di vita senza togliere *tutte* le condizioni di vita inumane della società moderna, condizioni che si riassumono nella sua situazione. Esso non frequenta invano la dura ma temprante scuola *del lavoro*. Ciò che conta non è che cosa questo o quel proletario, o anche tutto il proletariato *si rappresenta* temporaneamente come fine. Ciò che conta è *che cosa* esso è e che cosa sarà costretto storicamente a fare in conformità a questo suo *essere*. Il suo fine e la sua azione storica sono indicati in modo chiaro, in modo irrevocabile, nella situazione della sua vita e in tutta l'organizzazione della società civile moderna»<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> F. Engels-K. Marx, *La sacra famiglia*, trad. it. di Aldo Zanardo, in K. Marx-F. Engels, *Opere*, IV, a cura di Alberto Scarponi, Roma, Editori Riuniti, 1972, p. 38.



Possiamo aggiungere che come i proletari vengono spinti dentro tale processo storico dalla *mancanza materiale*, così altri vengono spinti in direzione del socialismo dal loro *bisogno morale* e così Marx stesso venne reso socialista dalla *necessità teorica*, e questo perché l'essenza sociale, vale a dire umana, si esprime in ciascuno di tali bisogni. Quei «marxisti» il cui obiettivo è di cercare in tutto e dappertutto l'interesse materiale, per innalzarlo a criterio di analisi del senso delle azioni anche al grado attuale di autocoscienza degli esseri umani, quei «marxisti» non hanno capito un'acca del pensiero di Marx.

6. Come si vede, secondo Marx quello che conta è ciò che deve accadere e non ciò che pensano o quali fini concreti si prefiggono i proletari e i loro partiti. Egli, perciò, considera l'essere umano una realtà visibile, sensibile, e ne deduce il futuro dalle condizioni di vita e dall'«*io reale*». E può farlo con coerenza logica in quanto pensa che per la coscienza dell'individuo il suo essere è dato. «La coscienza non può mai essere qualche cosa di diverso dall'essere cosciente, e l'essere degli uomini è il processo reale della loro vita». «Non è la coscienza che determina la vita, ma la vita che determina la coscienza»<sup>35</sup>. Di qui la concezione di Marx secondo cui l'essere umano si sviluppa in un processo dove, mentre egli cambia le circostanze della propria vita, viene cambiato dalle circostanze. Ciò vuol dire che non possiamo trasformare direttamente il nostro essere mediante la nostra coscienza.

Vi è tuttavia una nuova scienza naturale, la psicoanalisi, che è diventata metodo terapeutico scoprendo che la coscienza può trasformare l'essere direttamente, se non altro espellendo dal proprio interno, reprimendo, i pensieri suggeriti per l'appunto dall'essere naturale reale; attraverso tale repressione essa trasforma l'essere al punto di far sì che una persona da sana divenga malata: nell'essere che pensava per mezzo della sensibilità e della ragione si costituisce, per esempio, quel sentimento religioso, quello stato d'animo reale il cui concetto in Feuerbach fu da Engels ritenuto tanto divertente. Una tale persona — e nel passato storico dell'umanità c'è da aspettarsi siano esistite solo persone così — è indubbiamente un essere reale, la sua coscienza però non corrisponde al suo essere istintivo (generico, sessuale), ma dà l'immagine soltanto dell'essere che essa stessa ha già

<sup>35</sup> K. Marx-F. Engels, *L'ideologia tedesca*, cit., p. 22.

deformato. Questa coscienza non deforma l'immagine dell'essere, ma l'essere medesimo in quanto natura, e conserva poi più o meno fedelmente l'immagine deformata. «Non si può evitare — scrive Engels — che tutto ciò che mette in movimento un uomo passi attraverso la sua coscienza: persino il mangiare e il bere, che incominciano con la fame e la sete sentire attraverso la coscienza e finiscono con la sazietà, che è ugualmente sentita dalla coscienza»<sup>16</sup>. Da allora la psicologia ha scoperto molti fenomeni dello sviluppo dell'individuo, dell'ente sociale, che il filosofo del secolo XIX non poteva conoscere. Egli poteva soltanto accennare a questioni che oggi — proprio convalidando le basi del proprio sistema di pensiero — potrebbe analizzare con più chiarezza. Da allora, per esempio, abbiamo saputo che tra fame e coscienza, tra desiderio sessuale e coscienza, il legame può spezzarsi, che molte volte la coscienza non prende atto della sazietà e dell'appagamento sessuale, nonostante che tutto si sia regolarmente svolto secondo l'ordine fisiologico, anzi è normale che essa non si renda conto se — per dirla con il linguaggio del popolo — «manca la benedizione di Dio».

(1935)

<sup>16</sup> F. Engels, *Ludovico Feuerbach e il punto d'approdo della filosofia classica tedesca*, in K. Marx-F. Engels, *Opere scelte*, cit., p. 1122. C'è da avvertire che Attila József qui traduce liberamente con «coscienza» il termine tedesco *Kopf* (testa), dal traduttore italiano reso con «cervello».

## **L'altro inespressivo**



## A Márta Vágó: l'amore

Pest, 10 ottobre 1928

Mia piccola terra, mia piccola, mio oro,

i tuoi telegrammi sono arrivati tutt'e due ancora ieri, il secondo dopo le nove di sera. Mi sarei scapicollato a confortarti, ma in tasca mi tintinnavano solo tre fillér. Così soltanto stamattina ho potuto legare col fil di ferro<sup>1</sup> il nostro amore, non perché fosse sbreccato o incrinato, ma perché il povero conciabrocche prova piacere quando può, con una maestria che non sta più nella propria pelle, mettere le mani attorno alle pentole e alle brocche, anche nuovissime, della sua bella, della sua delizia. Inoltre avevo il cuore pesante come il pentolone dove bollono i fagioli per i soldati, — e allora, da furbo, ne ho fatto schizzare fuori un po', — tanto che mi si andava gonfiando addirittura il petto, come il pane quando lievita, il pane che tu hai impastato così bene.

Mio insetto di perle, tu scricchiolante traghetto per me tra la vita e la morte, quanto sono stato ingiusto con te a scrivere che la tua lettera mi aveva reso svogliato. Che allora mi avesse reso svogliato è vero, al punto che non sapevo nemmeno se fossi io a camminare sotto i miei capelli, chi sbagliava però ero io, perché solo adesso vedo quanto amore arioso e desiderio frizzante ci siano anche lì. La lettera con cui ti ho risposto strappala insieme con le cinque poesie, la metà migliore della mia anima passeggia in su e in giù, tra le mie costole, col cappello tirato sugli occhi, nella sua vergogna non osa farsi vedere attraverso il mio sguardo.

<sup>1</sup> Nel parlato familiare budapestino: «telegrafare» (per calco dal tedesco *drahten*).

6. Pullula in me felicità  
neppure il sole può penetrare  
cola lungo la barba in trecce  
giù giù fino ai piedi.

Vola cappello nel cielo  
sul capo della calva nube  
e se starnuta svolazza pure  
verso la draga dalla prua blu.

Ha raccolto papaveri la bella  
li ha intrecciati alle mie ciocche —  
e se m'assopisco nella nebbia-grembo  
dondolano i piccoli petali.

Mia piccola, mia delizia, ora non mi riesce di scrivere poesie.  
Come potrei! Questa è solo uno scarabocchio, anche se i primi quattro versi mi piacciono molto. Al momento, vedo che i quattro versi intermedi devono essere cambiati.

Vedi, lazzarona, ti amo tanto, ma tanto che adesso è il piacere a spogliarmi di tutto ciò che è mio. Mentre tu sei piuttosto nei pasticci, anche se ora, almeno, non trascorri le tue giornate tra i miserabili<sup>2</sup>. Mio specchio, mio cuore, mio baldacchino, la politica del giorno, anzi ogni politica, è infame, è questo che continuamente porta l'umanità alla bancarotta, e quello in cui tu ti sei impegnata è figlio suo. E non c'è altro che aiuti, solo la immacolata filosofia idealista: la metafisica nelle questioni dello spirito e l'eticità pura in quel-

<sup>2</sup> Márta Vágó all'inizio della sua permanenza di studio a Londra aveva deciso di andare a stare in un *settlement* dove coabitavano le assistenti sociali di un quartiere popolare. Di qui il rimando scherzoso ai *Miserabili* di Victor Hugo. La situazione in cui era venuta a trovarsi e il suo atteggiamento in proposito (atteggiamento indicativo delle sue idee circa i problemi connessi alla funzione di assistente sociale) erano stati descritti in una lettera ad Attila József del 28 settembre 1928 nei termini seguenti: «Sono in grandi pasticci, si tratta del mio trasloco in un *settlement* che si trova al centro di un quartiere operaio terribilmente sporco. Per altro, si trova abbastanza vicino alla scuola e anche l'edificio è abbastanza decente, solo che sono orribili queste assistenti sociali vecchie e brutte. Quando sono andata a vederlo, il primo impulso è stato: dovrei mandare al diavolo tutto questo mestiere, è ridicolo che si cerchi di accomodare alla superficie, con mezzi così piccoli, la complessa e immensa pazzia sociale; o ci si accinge a uno studio scientifico assolutamente serio e si cerca di afferrare alla radice la causa di tutta questa tremenda ineguaglianza, o si vada al diavolo. Poi però ho sentito che era vigliaccheria eludere questa prova realmente seria della mia idoneità a questo mestiere». Dieci giorni dopo, tuttavia, l'8 settembre, Márta Vágó aveva scritto di essere tornata ad abitare in una pensione normale (*József Attila válogatott levelezése* [Lettere scelte di Attila József], a cura di Erzsébet Fehér, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1976, pp. 195 e 217).

le dell'anima. E uno dà il contributo massimo se può dire come individuo: fa come me. Pensa per il pensiero, ama per l'amore, fa poesia per la poesia: e la pienezza della bontà e della solidarietà risulterà più vicina per tutti nella misura della vita umana. Il sacrificio di sé è stupidità quando viene orientato da criteri minori di Dio, da un qualunque criterio cioè che *forse* è portatore della verità, se poi fosse certo che invece lo è, tale criterio — essendo pratico — si riferirebbe comunque solo alla verità storica e non a quella eterna, cento volte più metafisica. Chi intende portare aiuto, non renda principio l'aiuto, non abbia principi da questo punto di vista e non si scelga un certo tipo di casi, perché così non verrà mai a sapere se è una nebbia o una luce ciò cui egli guarda affascinato nei suoi momenti più solitari, quando diviene gemello dell'assoluto e di tutti coloro ai quali, in un momento qualunque, accada la medesima cosa. Mio dolce amore, l'essere umano vive simultaneamente nella vita e nell'eternità e quando se ne rende conto, allora può scegliere con facilità, trova cioè subito l'*ethos*: fare tutto come se la vita fosse un'unica vita, non quella storica ma quella eterna, possibilmente quindi una vita non fisica ma spirituale, che di fisico abbia soltanto quanto è necessario alla propria vita storica di singolo. Per questo è così terribile l'americanismo, e il capitalismo in generale, perché a causa sua si è costretti sempre di più all'attività fisica, intendendovi incluse anche le attività del tipo lavoro contabile. Tuttavia, non ne deriva: allora vado a fare l'educatrice dei bambini proletari, perché non si può più stare a guardare! Così infatti do uno spazio sempre maggiore alla mia vita storica, in quanto quel poco di spiritualità e interiorità che questo lavoro promette, è solamente un'esca per chi più è in buona fede (per chi non cerca di ottenere, con questo lavoro, un «impiego») e serve a uccidere l'eternità della persona che vi si dedica. È inutile tu dica che questo sfruttamento deve cambiare radicalmente — uno sfruttamento che non è tale perché le masse patiscono la fame ecc., ma perché esistono le masse, perché gli esseri umani sono stati resi masse, in parte in quanto sono essi stessi che, in vista di condizioni fisiche relativamente migliori, hanno rinunciato alla propria spiritualità e in parte in quanto sono stati costretti a tale rinuncia, — perciò è inutile che tu invochi il cambiamento radicale mentre dici che per il momento bisogna dare aiuto: perché così le tue azioni si integrano nel meccanismo, contribuendovi, anche se il tuo pensiero si rifiuta di contribuire. Non devi capirmi male, non intendo dire che tu debba essere una «rivoluzionaria» nel senso [oltre che] politico [anche] storico della pa-

rola, perché se non è zuppa è pan bagnato. In ambedue i casi sopprimresti la tua visione interiore per un miraggio esteriore e quindi, non soltanto non aiuteresti le persone a conseguire la loro eternità, cioè la verità, la fraternità, l'eguaglianza e la libertà, ma, avendo abbandonato la tua, saresti loro di ostacolo. Io non credo nella psicologia e nelle scienze consimili: sono tutte semplicemente come il lavoro da te scelto, che promette aiuto nel disvalore, ma abbassa profondamente il valore anche di chi lo fa. Riformismo e spirito rivoluzionario si distinguono tra di loro solo perché di fronte a un sonnambulo l'uno gli dà l'aspirina, l'altro il sale inglese. Intanto però, quel poveraccio precipita dal tetto della casa di Dio.

Piccola mia, vedi, dentro di me si sono aperte le cateratte del cielo. Vero che non sei un terreno salmastro ma la mia terra dorata? Bene, tu devi vivere in bellezza, mia delizia [...]

Sta tranquilla, quello che stavo dicendo non significa assolutamente che sia presuntuoso, al contrario, in quei termini in me non c'è nessuna traccia di presunzione. Se ritengo buono qualche mio lavoro, non è perché l'ho scritto io, ma perché con il mio modo d'intendere le cose lo vedo davvero così, e davanti a quello di un altro, se è buono come il mio, io faccio esattamente i medesimi elogi, tali e quali, e di più, se è migliore. Tutto ciò che va al di là, è scherzo, gioco. Mia dolce, se mi ami, mi conosci da tempo e non c'è bisogno che tu voglia conoscermi adesso con la psicologia, perché con questa si riesce a conoscere soltanto una persona che abbia una vita meccanica, fisica, e perfino questa con difficoltà: come tu volessi ricoprire con tegole rotte il tetto di una torre aperta alla celeste luce del sole. Ti ama tanto e la sera nella tua bontà s'addormenta.

Attila



Pest, 15 dicembre 1928

Mártika mia,

osservi che la mia lettera ha un tono astioso, ma non cerchi di capire perché. Anzi, è tutta la lettera che non capisci.

Non sai a che cosa pretendevi che io rinunciassi? Nella lettera in cui mi hai rimandato le due sterline hai scritto: «Essere il vagabondo del buon Dio è bello, ma allora, ti avverto, si è liberi di scegliere *solo* questo». Invece, secondo i miei concetti e le mie idee, anche il vagabondo del buon Dio può prendere moglie. Volevi, inoltre, che io rinunciassi alle «mie incongruenze», le quali però sono soltanto divergenze dalla spiritualità della confessione sociale che ho indicato, non incongruenze. Tu confondi la chiarezza di spirito con la facondia e, all'inverso, la mancanza di facondia con l'incongruenza, in realtà la chiarezza di spirito non può presentarsi nelle vesti di una facondia alla Ignotus, perché, essendo sistematicità nell'esistenza, essa si aggancia ad ogni addentellato, ad ogni gradino, di quest'ultima, e quindi non è né disinvolta né frizzante: non è eclettica; invece, sorprendentemente, incongruo è l'eclettico. Cosicché tu desideravi io fossi simile a persone dalle quali io sono sostanzialmente, a mio danno secondo te, a mio vantaggio secondo me, ma comunque qualitativamente diverso.

Che a te non sia mai passato per la testa di seguirmi, dovunque fosse, è un fatto. E con «dovunque» non si deve per forza intendere «la casa di mio cognato» oppure «il contesto dell'appoggio fornito con riluttanza» da tuo padre. È indubbio che il nostro matrimonio non l'hai immaginato se non alla condizione che tu abbia anche in esso, subito all'inizio, una posizione sociale pari a quella di oggi. È un da-

to di fatto che, mentre io mi stillavo il cervello in tutti i modi possibili su come realizzare *quanto prima* il nostro matrimonio nei termini più modesti, tu ti beavi alla musica dell'avvenire. E se rispondi che poteva essere solo una irrealtà, allora significa che non eri disposta a seguirmi nell'irrealtà. Ma non soltanto nella irrealtà. Nemmeno nella realtà, dal momento che, finalmente, avrò un impiego e uno stipendio di 400 pengő<sup>1</sup>, con cui, sorpresa delle sorprese, vivono famiglie impiegate addirittura di più di due persone. Se però fosse poco, puoi lavorare anche tu, ti avevo invitato a studiare corrispondenza inglese invece che «lavoro sociale». Tuo padre probabilmente ti può trovare lavoro, se vuole, anche adesso, magari nel medesimo posto dove l'ha trovato per me. Di fronte a tutto ciò, tu invece dici di passata, come un *fait accompli*, che resti a Londra fino a settembre e poi vai in Germania per un anno perché Alice Solomon<sup>2</sup> ecc. ecc. La mia umile incongruenza, però, è convinta che in questo rimandare d'un anno e mezzo il nostro incontro e il nostro matrimonio non è solo Alice Solomon e nemmeno solo il sottosegretario Drehr o il tuo *tutor* ad entrarci<sup>3</sup>. Al contrario, tu mi nascondi accuratamente tutte le spinte che ricevi in questo senso. Ma non soltanto nascondi queste spinte, per giunta dipingi tutto il tuo viaggio in Germania con i colori più ammiccanti, quasi ti aspettassi che io mi metta a saltellare e ballare dalla contentezza.

Tu, poi, non appartieni a nessuna classe sociale? Io ho parlato di confessione sociale, per indicare quel gruppo di persone che hanno lo stesso tipo di credenza e miscredenza quanto al mondo, alla realtà, alla società, alle cose dello spirito e a tutte le altre cose. Ma siccome hai citato la classe: appartieni anche a una classe, perché, come sai,

<sup>1</sup> Unità monetaria in vigore in Ungheria dal 1° gennaio 1927 al 1° agosto 1946.

<sup>2</sup> Era la direttrice dell'Istituto per la formazione delle assistenti sociali a Berlino.

<sup>3</sup> Imre Drehr, dal 1926 sottosegretario al Ministero della previdenza sociale e del lavoro, era intervenuto, su richiesta del padre di Márta Vágó, per farla accogliere nella London School of Economics fondata dai Webb, massimi esponenti del socialismo fabiano. La «Fabian Society» era stata fondata nel 1884 da intellettuali inglesi che respingevano la teoria della rivoluzione e pensavano a una lenta trasformazione della società garantita dalla sistematica diffusione delle idee sociali. Márta Vágó nel diario ne sintetizza così l'ideologia: «Cambiare le ruote del treno durante la sua marcia» (Márta Vágó, *József Attila*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978<sup>2</sup>, p. 115). Nel sistema scolastico inglese il *tutor* è il professore incaricato di seguire particolarmente un allievo.

la collocazione socio-economica di una persona ne definisce la collocazione di classe. E a quale confessione sociale appartieni? A quella che, sotto forma di campagna contro di me, ti ha così efficacemente influenzato. Se non appartenessi a loro, non sarebbero riusciti a influenzarti, visto che i loro argomenti non hanno alcun serio fondamento di verità. Sta tranquilla, allora, il terreno sotto i piedi lo hai, un terreno sociale, e lo hai al punto che esso, come dimostra l'esperienza, esercita un tale potere su di te che tu non ce la fai ad abbandonarlo e rinnegarlo. Lo hai tanto, che difendi loro contro di me e non me contro di loro.

Che a Zurigo Mannheim e tuo padre appoggiassero la cosa<sup>4</sup>, era naturale. Tu eri di buonumore ed essi non intendevano far cessare la tua allegria, visto che tanto partivi per un anno a Londra e un anno è un periodo lungo, durante il quale si potevano inventare molte cose. Quanto a Mannheim, inoltre, domandagli se ha parlato con me per dieci o per dodici minuti, io non so con esattezza. È vero che siamo stati insieme quasi tre quarti d'ora, ma lui discuteva con Pali<sup>5</sup>, io sono intervenuto solamente con un paio di parole, perché lo stavo esaminando. Che fossero dodici minuti, comunque, non significa nulla, giacché, secondo le tue lettere, è talmente geniale da raggiungere nel termine di quei minuti tanta chiarezza su una persona da decidere con animo tranquillo del suo destino. Ma forse si è anche informato e ha parlato di noi, invece che con me, con altri. Forse proprio con Izsó Ferenczy<sup>6</sup>, insieme al quale sono cresciuto e abbiamo frequentato la stessa scuola, per cui mi conosce davvero bene.

Anche il plebiscito è un dato di fatto. Perché? non è un plebiscito far dipendere la tua decisione dall'opinione e dal voto di gente estranea? E se non lo si può chiamare plebiscito, è solo perché nel plebiscito è inimmaginabile che succeda quello che è successo, che cioè io non abbia ottenuto nessun voto.

Capisco pienamente tuo padre e lo apprezzo, anzi addirittura mi consolo dicendomi che non ti farebbe sposare nemmeno un altro. «Prima hai cercato di consolarli, di convincerli, dopo gli hai scritto con freddezza, anzi non hai scritto più, dopo è cominciato il grande

<sup>4</sup> Il rapporto di Márta con Attila József. Károly (Karl) Mannheim, amico di famiglia dei Vágó, nel 1919 era emigrato in Germania dove insegnava sociologia.

<sup>5</sup> Pál (vezzeggiativo: Pali) Kecskeméti, allora giovane insegnante di filosofia.

<sup>6</sup> Izsó Ferenczy, allora quasi cinquantenne, si occupava di politica industriale ed era in quegli anni sottosegretario al Commercio.

bombardamento da tutte le parti»<sup>7</sup>. È ovvio, tuo padre ha capito che la confessione sociale tiene, chi ci sta dentro, meglio della famiglia.

Quanto ho scritto intorno alla cultura, lo hai capito male. E non solo questo, ma hai capito male la cultura stessa. Io non penso che la gente creda che la cultura sostituisca tutto. Mi riferivo alla confessione sociale di cui ho parlato, la quale preferisce che si dicano cose imparate. Per altro, cultura non significa interessamento, ma un insieme di dati che abbiamo già acquisito e che maneggiamo con facilità, che può darsi sia stato preceduto da interessamento. Tu scrivi: «Una vita spirituale che non s'interessi di cosa gli altri abbiano fatto, pensato e tribolato può essere soltanto stravagante, priva di valore e tragicomica»<sup>8</sup>. Ti sbagli. Non si tratta di una vita spirituale stravagante, né priva di valore, né tragicomica, perché una tale vita spirituale non esiste ed è inimmaginabile.

Ti indigni perché suppongo che tu non sappia definire il concetto di società, pur avendo io detto che non vi riescono nemmeno i sociologi. Ti indigni, ma nondimeno dici: «Ogni sociologo all'inizio del suo libro o della serie delle lezioni spiega la propria definizione in termini che siano alla portata di tutti, quasi come luoghi comuni (!), sia che la consideri sinonimo della parola umana<sup>9</sup> (!), sia che dica che *la società è l'insieme delle nazioni, delle classi, dei gruppi, appartenenti a una comunità culturale*». Questo, dici, è alla portata di tutti, io però, con le migliori intenzioni, non lo capisco. Le qualità si accalcano

<sup>7</sup> Attila József si richiama a un brano di una lettera di Márta Vágó, dell'11 dicembre 1928, che suona: mio padre «fa del suo meglio per te e semplicemente si sente morire nel vedere chiaro e sicuro che io sarei infelice se ti sposassi e che ugualmente mi renderebbe infelice se impedisse il nostro matrimonio e così via. A lungo ho saputo nasconderti queste lettere, scrivevo, scrivevo, fino a oggi, a parte Pali Kecskeméti, non ho scritto a nessuno da quanto tempo tu non mi hai scritto, i miei non ne hanno la minima idea, ho cercato di consolarli, di convincerli, dopo ho scritto anche con freddezza, anzi non ho scritto più, dopo è cominciato il grande bombardamento da tutte le parti» (in *József Attila válogatott levelezése*, cit., p. 249).

<sup>8</sup> Nella citata lettera dell'11 dicembre 1928 Márta Vágó aveva scritto: «Non so perché odi tanto la psicologia e perché pensi che la gente creda che la cultura sostituisca tutto. Una tale idiozia, credo, non la crede nessuno al mondo; in fondo che cosa significa cultura? interessamento verso il mondo, la vita, il presente, passato e futuro, la gente, profonda curiosità senza accontentarsi delle proprie idee, il che può portare soltanto in uno stretto vicolo cieco, come ogni volta che si rimane estranei al perenne processo di scambio che costituisce la vita in ogni sua sfera. Una vita spirituale che non s'interessi di cosa gli altri abbiano fatto, pensato e tribolato può essere soltanto stravagante, priva di valore e tragicomica nel suo risultato» (*ibidem*).

<sup>9</sup> Nel testo di Márta Vágó: «...sinonimo della parola umanità» (*ivi*, p. 250).

irrefrenabili, tanto che alla fine danno per risultato la quantità. Mentre, se la società non è una qualità a sé, non esiste.

Non ti ho «accusato» di non esserti curata di me ma solo di te stessa, l'ho semplicemente constatato. Se chiami cura aver scambiato qualche lettera con Izsó Ferenczy e non so con chi altri, allora non ho niente da dire. E neppure ho inteso parlare di quella cura che si ha per quel giovane povero, o per quel ragazzo intelligente, per quel rimatore di talento, ma invece di come si fa con *il proprio innamorato*. E in questo senso, cura non significa davvero che si cerca la risposta «a questioni di vita o di morte» senza il proprio innamorato. Che una non va a Londra, per andare poi in Germania e Dio sa dove ancora. E va bene, ti sei curata di me, certo, ma non puoi negare che la tua maggior cura è stata per le opinioni, sembra efficaci, che mi riguardano e che mi sciamano intorno.

Tu scrivi: «E se non vi fosse questo mondo, questo mondo reale, ma vivessimo da qualche parte a livello metafisico...»<sup>10</sup>. Non cito il resto (cui si riferisce il *se*) perché mi risponderesti di nuovo che sono astioso, mentre sono soltanto triste. In proposito solo questo: sei in errore perché, invece, noi viviamo *anche* «a livello metafisico». Altrimenti non vivremmo.

«Anche tu ti saresti dato alla fuga, se avessi potuto farlo». A me non è mai venuto in mente, invece tu ci hai provato, come avevi pure scritto.

«Sapevamo dal primo momento che il nostro amore era condannato a morte, che eravamo deboli contro l'intero mondo che non voleva». Vedi, piccola, non sei sincera nemmeno con te stessa. Sai benissimo che noi non siamo deboli se tu mi ami fortemente, se davvero mi ami come hai detto, e infatti, se in te non trova posto la tradizionale instabilità femminile, se tu di fronte a quel fuoco martellante fai semplicemente spallucce, tutto è in ordine. Sai benissimo che tutto s'impenna su di te e non sul mondo avverso, tanto più che

<sup>10</sup> Il brano di Márta Vágó cui Attila József fa riferimento suona: «È solamente che non capisco come puoi accusarmi di non essermi curata di te, solo di me stessa, e di non sentire responsabilità nei tuoi confronti, mentre è dal principio che sto piegata sotto di essa. Dal primo momento io di fronte a te ho sentito di doverti stringere al mio cuore, e coccolarti e consolarti e darti un mondo diverso, migliore, al posto di quello che ti ha maltrattato, e se non vi fosse questo mondo, questo mondo reale, ma vivessimo da qualche parte a livello metafisico, avrei ben potuto darti, da sola, un mondo altruista e bello, sguazzante nella felicità, tutto fatto di amore e panna montata, ma anche io sono soltanto una piccola parte di questo mondo reale, una piccola parte senza potere, debole e instabile» (*ivi*, pp. 250-251).

questo mondo avverso non ti si è imposto, ma si è appellato a te, lasciando poi a te la decisione. Io sono stato debole solamente nei tuoi confronti, il che è naturale: insieme, invece, siamo stati deboli solo nella misura in cui lo sei stata tu. Non dimenticare, Márty, che tutto s'impernia su di te e che ancora oggi tutto dipende da te. Perfino il tono della mia lettera «astiosa», la Germania, il nostro amore, il nostro matrimonio. Io considero realtà l'amore e invece il matrimonio semplicemente come la forma legale della convivenza, mentre tu consideri realtà il matrimonio e l'amore come una qualche irrealtà, con cui non si devono fare i conti. La mia affermazione di non sapermi immaginare come marito, poteva significare solo che non so immaginarmi come un uomo in una coppia il quale bacia sua moglie perché lo ha promesso davanti a un pubblico ufficiale: il che vuol dire semplicemente che anche nel matrimonio io resto un uomo innamorato, e non sono invece un uomo innamorato in virtù delle istituzioni. Inoltre, «ti ho fatto paura, nei tuoi momenti di maggior abbandono, dicendo che, una volta divenuta mia moglie, sarò io ad essere più importante per te che tu per me ecc.» Se mi ami davvero, non so perché questo ti impressioni, visto che in tal caso abbiamo già una gara fra noi su chi è più importante per l'altro. Tu invece non ti basi sull'amore, ma sulle realtà, ti avverto però che sarà così nei confronti di chiunque altro, fosse anche fuori del matrimonio, se lo amerai davvero. Se non lo amerai, no, ma allora la stessa relazione amorosa sarà una forma di depravazione.

«Io non sono abbastanza forte, non so mettermi al di sopra di nessuno, qualunque opinione, qualunque argomento è sufficiente a indurmi alla riflessione, al dubbio, a una continua autolacerazione, e tu sei tanto lontano e tanto astratto...».

Eppure tutto dipende da te. Si impernia su di te perfino il fatto che io sia tanto lontano e tanto astratto.

So che ormai non mi ami, lo scrivi anche, mi amavi tantissimo, infinitamente: dici così, al passato. Io ti amo tanto anche adesso, nonostante tutte le tue instabilità e nonostante tutto. E infatti né mi ritiro in disparte né mi faccio avanti, sono e sarò dove e come tu mi lasci. Neppure un bacio ti chiederò mai più, ma se tu lo dici, io ti abbraccio. Accadrò soltanto, come vuoi tu. Ti abbraccia.

Attila

## A Judit Szántó: la mancanza

Budapest, 19 aprile 1931

Cara,

è l'una e mezzo di notte, sto disteso e non riesco a prendere sonno. Mi sei venuta in mente tu, anzi non in mente, mi hai riempito tutto, come prima il buio la stanza. E oramai devo scriverti, devo, anche se fino a questo momento — penosamente per me — ho rimandato, sa Dio per quale motivo. Ma come ho acceso la lampada, tutti quei molteplici sentimenti, pensieri e ansie che mi avevano completamente riempito come un tu, si sono scompaginati in pezzi a sé, fantastici e ridicoli, al modo in cui il buio si è disgregato in ombre. Quando voglio parlarti di noi due, non ho voce. Se la sforzo, la sento falsa e questo mi fa male.

A volte resto sveglio addirittura fino al mattino, e lavoro. Non resto sveglio per lavorare, lavoro perché qualcosa devo pur fare, se non riesco ad addormentarmi. Quando mi stanco, spengo la lampada e chiudo gli occhi, di nuovo vieni tu e m'invadono ansie prive di oggetto. Non si tratta affatto di un sano desiderio: è molto di più. Non è neanche gelosia. In questi casi non ho nessun pensiero, neppure minimo, da esprimere su di te, sento invece appieno, dalla testa ai piedi, il tuo terribile non esserci e però il tuo esserci comunque da qualche parte. Non so immaginare come verrai quando verrai, come suonerai, come varcherai la soglia, come ti toglierai il cappotto. Già, forse non avrai il cappotto.

Adesso lo saprei raccontare bene, nei termini adatti alla scrittura, come sei venuta, come camminavi lungo la strada, con il capo né chino né eretto, con un certo sorriso inanimato sul volto. Ma questo non è il reale, è già scrittura.

Prima ero davvero nel mondo, fuori, adesso semplicemente mi ci sento, molto fuori, non mi sento dentro casa mia, perché tu non sei in casa. (In casa: guarda cosa ho scritto, è L.F. che usa scrivere così. Ma è solo una stupida immaginazione, non te la prendere. Da quando ne abbiamo parlato, è la prima volta che L.F. mi viene in mente. Pace al suo cenerume<sup>1</sup>.)

Mi accorgo ora che tutto quello che ho scritto è una scemata, visto che nel frattempo sono diventato di buonumore. Si vede che, nonostante tutto, mi ha fatto bene scrivere queste cose. Ma non darti tante arie! Su, op-là, di-corsa-si-torna-si-torna-si-torna dà! È che questo buonumore non è tutto oro. È già sparito, mi irrita che dentro di me i miei sentimenti annaspino così confusamente intorno a te. Vieni, cara! Sul serio ho bisogno di te. Se oramai ci sei, allora stacci! Rifletti su quanto mi stia consumando per te. Oramai tra le molle ci guizzo come l'anguilla tra le lumache d'acqua.

Cosa fai? Ora, così da lontano, mi appari come una gigantessa che neghittosamente comincia a muoversi in uno stanzone buio.

Ho incontrato Láng<sup>2</sup>, mi ha chiesto se ti mandavo a dire qualcosa. Cosa potevo dire? che ti mando molti calorosi saluti... Sento che, mentre prima intendevi essere severa con chi fa male alle prove per il coro, adesso invece ti ci diverti insieme. Ma ci si può comportare a questo modo quando si è una ragazza grande?

Fa' presto, dolce, e vieni davvero. Ah sì, tu là ti diverti, mentre io qui soffro. Beh, entro certi limiti: perché domenica sono andato in gita e ho riso tanto sugli altri che si strascinavano gli zaini, mentre io li sorpassavo con leggerezza come una quaglia spennacchiata.

Scrivi e fa' presto. Non è il terzo piano, ma il quarto<sup>3</sup>. O si tratta di un alibi?

Ti bacia, ti abbraccia con molto amore e ti aspetta tanto

Attila

<sup>1</sup> Forse il poeta László Fenyő che, prima di Attila József, aveva convissuto con Judit Szántó.

<sup>2</sup> Mór Láng, che a Gyöngyös affittava una camera a Judit Szántó, la quale si trovava in quella cittadina con un «coro di recitazione poetica». Judit partecipava come declamatrice alle iniziative culturali che il partito comunista clandestino prendeva per tenere in piedi una sua attività legale.

<sup>3</sup> Si tratta dell'abitazione di Attila József.



Budapest, 14 aprile 1935<sup>1</sup>

Cara Gyömrői,

sono venuto a sapere da Judit che Lei, naturalmente per amicizia, le ha dato consigli su come comportarsi con me, di svegliarmi, ecc. Mi scusi, ma per questo motivo disdico l'analisi. Mi rattrista e dispiace molto di dover fare ciò, ma ora davvero non riuscirei a parlare in Sua presenza nel modo in cui vorrei.

Un *modus vivendi* forse potrebbe esserci, se Lei ci ripensasse e facesse un'ora alla settimana per venti pengő mensili: in fondo, che cosa Lei faccia, a chi e su cosa vada dando consigli, tutto sommato sono fatti Suoi, io non posso e nemmeno voglio intromettermi, sebbene si tratti di me. In tal caso, però, anch'io dovrò considerare tutto in maniera differente.

Quello che ha fatto dietro le mie spalle mi fa capire cose diverse da quelle che ha detto a me. Credo che, salvo il *modus vivendi* da me proposto, non ci sia nulla che possa eliminare la mia sensazione, del

<sup>1</sup> Alla fine del 1934 o all'inizio del 1935 Attila József intraprese un secondo tentativo di analisi, questa volta con Edit Gyömrői, che aveva allora 39 anni. La psicoanalista così ha raccontato più tardi, quand'era ormai in Inghilterra da tempo, le circostanze da cui ebbe origine questa lettera: «Da quando era venuto da me, Attila, talvolta per una o due settimane, non si alzava dal letto... Judit [Szántó] mi telefonò per domandarmi che cosa fare: dormiva e non voleva svegliarsi. Le dissi di farlo alzare. Mi trovavo in un grosso guaio, perché nel termine di due settimane avevo capito che Attila era incurabile. Ma sapevo pure che, se gli avessi detto che era meglio non andare avanti, lui avrebbe capito come stavano le cose. Quindi pensai di non trattarlo come un malato curabile, e nemmeno però di abbandonarlo, ma di tenerlo per mano. Non si trattò di una cura. Cercavo solo di tenerlo perché non crollasse» (cit. in Erzsébet Vezér, *Ismeretlen József Attila-kéziratok* [Manoscritti sconosciuti di Attila József], in *Irodalomtörténet*, 1971, n. 3, p. 621).

resto realmente giustificata, di essere totalmente assoggettato. Se Lei non accetta, in fin dei conti mi rimetterò in piedi da solo.

La saluta con amicizia Attila József

## A Edit Gyömrői: il desiderio di analisi

Hódmezővásárhely, 20 agosto 1935

Cara Gyömrői,

sono qui a Vásárhely e mio cognato, che parte, tiene molto a che io per qualche giorno, finché lui starà via, rimanga qui accanto a Etus<sup>1</sup> e al suo bambino appena nato. Così in nessun caso mi farò vivo il 22. La prego di farmi sapere quando, in quale giorno, inizieranno le ore della prossima settimana. Il meglio sarebbe, ovviamente, che la prima fosse mercoledì pomeriggio. Mi spiace molto anche per venerdì e sabato e perciò, se la prossima settimana cominciassi lunedì, verrò se posso già venerdì pomeriggio, ancora in questa settimana. In tal caso, però, la prego vivamente di avvertirmi con un telegramma.

La saluta con affetto Attila József

<sup>1</sup> Vezzeggiativo di Etelka, la sorella minore di Attila.

## A Edit Gyömrői: il transfert

Budapest, 28 ottobre 1936<sup>1</sup>

Edit cara,

questa la scrivo a tutt'e due, a tutt'e due le Edit: a quella che ha domandato qualcosa all'operaio che stava facendo lo stipite della porta e della quale io in quanto io so soltanto che è immensamente amata, e all'altra Edit che è intervenuta a respingermi ogni volta che a quella io, nel suo proprio linguaggio e cioè nella realtà, con abbracci, con carezze, appagando i suoi desideri, ho voluto dire quanto lei sia immensamente amata, quanto immensamente la si ami. Il che è vero così, con il soggetto impersonale, perché, a vedere tutto questo, io in quanto io semplicemente muoio, non esisto, e anche se esisto, esisto solo perché si è fatta avanti l'altra Edit a togliermi questa feli-

<sup>1</sup> Nei citati ricordi di Edit Gyömrői i fatti che sono argomento di questa lettera appaiono come segue: «Una sera avevamo un incontro da Vilma Kovács. Per andarci presi un taxi e mi resi conto che un altro taxi mi seguiva. Sapevo che era Attila. Appena entrata da Vilma Kovács, dopo tre o quattro minuti, mi avvertirono che qualcuno mi cercava. A quel tempo la cosa era già nota a tutti e tutti mi sconsigliarono di uscire. Ma io dissi: perché no? Questo succedeva sul Monte del sole. Uscii fuori e davanti all'ingresso del giardino c'era Attila con un piccolo coltello in mano. Stringendolo con ambedue le mani, mi spinse contro il recinto. Le parole gli venivano giù a cascata. Con un ritornello. Ripeteva: coltello piccolo, ma coltello buono. Io sapevo che, se avessi fatto una sola mossa sbagliata, quel coltello mi avrebbe colpito. Ricordavo che István Hollós mi aveva detto una volta di non avere mai paura del malato, altrimenti egli si spaventa per la tua paura. Perciò con aria tranquilla dissi: "Attila, che senso ha tutto questo? Non c'è dubbio, né per me né per lei, che può fare quello che vuole". Al che Attila lasciò cadere il coltello e disse: "Però non ha il coraggio di venire a fare una passeggiata con me". Era notte e il Monte del sole allora era scarsamente edificato. Dissi: "Perché no?". Così camminammo per due ore per il Monte del sole, fra terreni non edificati, mentre Attila parlava e parlava. Non avevo più paura. Stanca morta, dopo due ore lo condussi al Ponte delle

ce impersonalità e io sono dovuto diventare un io specifico che doveva avere rapporti sessuali con questa Edit intrigante e vanitosa, piena di boria per il suo sapere e per la forza che ha tratto dall'altra Edit, che a lei poco appartiene. Per me lei è come una madre e una figlia: io amo moltissimo la figlia e la madre me la rifiuta. Adesso andrò a trovare in me stesso mio padre perché parli con Edit-madre, perché sia lui ad avere rapporti sessuali con lei e perché Edit, quella vera, sia mia, Edit che è nata nella realtà, non «psicogeneticamente», e con la quale la madre, credo, è molto severa, la lascia libera molto poco, si preoccupa del suo avvenire e per questo è tanto «attenta» a lei, da non permetterle di amare Attila, orfano di padre e quindi considerato inadatto. La madre a mio padre, lei a me.

In definitiva, l'amore di tutti gli uomini, di tutti quegli uomini che ho amato, io l'ho trasmesso a Edit-madre; all'altra Edit no, perché lei è desiderata e amata da Attila impersonalmente. La Edit-madre, la Gyömrői, per chiamare Edit solo l'altra, ha contestato, non ha capito o ha voluto non capire appunto che il vero amore è l'unione impersonale di due esseri umani. Per questo sono stato abbandonato completamente a me stesso, il padre con il figlio neonato che io non posso nutrire, che io non posso uccidere, per farlo tacere per sempre. Il bambino soffre e io sono tanto infelice.

Edit, io non le rimprovero nulla. Mi è talmente indifferente chi è che lei si porta a letto. Lei però dice che ama Újvári. Lo conosco appena e nemmeno voglio parlarne male. C'è tuttavia qualcosa che

catene e gli dissi: "Attila, ora sono stanchissima, vado a casa, continueremo domani". Perché allora era ancora in cura da me. Dopo questa passeggiata notturna scrisse quella lunga lettera [...] Nella lettera non scrive neanche una parola circa la scena del coltello. Invece durante la conversazione disse qualcosa come, che se anche me lo avesse detto in cento lingue io non avrei capito. Al che è probabile io rispondessi ridendo che parlavo quattro lingue, ma che ne bastava anche una sola. O qualcosa di simile. E il fatto che mi fosse sfuggito di bocca che parlo quattro lingue nella lettera diventa un *Leitmotiv*. È molto più importante di tutto il resto. Perché non lo so. Forse Attila ebbe la sensazione che io con ciò volessi mostrare superiorità» (E. Vezér, *Ismeretlen József Attila-kéziratok*, cit., pp. 623-624). Circa il rapporto nel suo complesso la psicoanalista sostiene: «Amore? Quello non era amore. Come si dice in ungherese *transfert*? Trasposizione. Trasferimento. L'analista è un nessuno neutrale, è come un attaccapanni su cui vengono appesi tutti i cappotti che esistono. Si attaccano sull'analista tutte le vecchie sensazioni e le si rivivono, le si riattraversano. È per questo che noi possiamo venir a sapere che cosa è accaduto al malato. Le poesie, quelle non ero io. Di me lui non sapeva nulla. Quel sentimento era la ripetizione del sentimento che lo legava alla madre. Non si trattava assolutamente di un legame personale fra noi. C'era invece questo perenne rimprovero, c'era il legame ambiguo con la madre, che amava molto e che però odiava molto» (ivi, p. 621).

mi rende profondamente triste, qualcosa che mi sussurra che lei così imbroglia se stessa e me. Non lo ama: si è tradita quando le è venuto alle labbra che lei parla quattro lingue e dunque che fuggirebbe<sup>2</sup> senza di lui, e dunque che lei non conta su di lui in maniera assoluta. Ha scelto lui e proprio lui perché vuole vivere senza illusioni e si ammantava dell'illusione di essere priva di illusioni. Nel taxi è stata lei a dirgli di scendere da Meinel<sup>3</sup>, che è anche la ragione per cui l'ho seguita e la voglio per me. Sa che cosa c'è nel suo gesto autoritario? L'eterna volontà di una bestia-madre di lottare a difesa del proprio cucciolo, volontà che nella maggioranza delle donne è repressa. Edit, io non guardo da cucciolo a questa cosa, ma da bestia-padre e dico, rifletta: non sono io che lei invece ama? Al posto di lui io non mi sarei comportato così, non avrei obbedito, ma prima le avrei detto che cosa intendevo fare io e avremmo deciso insieme, e credo che lei avrebbe accettato la mia proposta, anche se più rischiosa, e anche se, amandomi, non le sarebbe scappato di bocca che parla quattro lingue. Io sarei andato dritto da quell'uomo, non mi sarei riparato (mi scusi) dietro la sua gonna, la quale infatti non potrebbe coprire un uomo che sarà alto quanto lei, e sapendo che in amore è questione di vita o di morte, con molta serenità avrei detto: «Prego, amico mio, eccomi qua. Parliamo un po' tra noi. Tu ami Edit e la amo anch'io. Il destino ha voluto che lei amasse me. Mi addolora, credimi, quanto ti sta succedendo, me ne rendo conto, perché potrei anche essere io al tuo posto. Non so di meglio che mettermi a tua disposizione per batterci, così tu, magari con una rissa, potrai attenuare il tormento che ti ho causato impersonalmente. Di questa impersonalità io devo rispondere di persona, perché il tormento che nella realtà è impersonale tu lo senti nella tua persona. Non c'è bisogno che ti dica, lo sai bene anche da te, che non per questo Edit comincerà ad amarti, se non ti ama per altre ragioni. Ma può anche darsi che cominci ad amarti. Questo però, lo sai bene, *adesso* non conta. Ti ripeto che io comunque sono a tua disposizione se tu volessi batterti. Ma in tal caso, prima diamoci la mano, perché altrimenti, se vincessi tu, saresti un eterno fuggiasco. Puoi darmi la mano, noi siamo uomini: quando noi ci scagliamo l'uno contro l'altro, in realtà lottiamo contro il destino». E

<sup>2</sup> Allusione a una ipotesi di emigrazione all'estero. L'idea di emigrazione non era infrequente negli ambienti intellettuali di Budapest in quel periodo. Edit Gyömrői in effetti più tardi si trasferì in Inghilterra.

<sup>3</sup> Uno dei negozi della catena specializzata nella vendita di prodotti coloniali, organizzata a Budapest da un austriaco di nome Meinel.

avrei aggiunto: «Man mano che la rissa attenuerà il tuo dolore, cesserà anche il mio, perché riesco a sentire quello che senti tu e anche perché mi fa piacere poter lottare per il mio amore». Edit, mia cara, se amasse me, non sarebbe arrivata a farsi scappare di bocca: «Io parlo quattro lingue». Al massimo avrebbe detto: «Noi parliamo quattro lingue», aggiungendovi però anche la quinta: «Attila parla anche la propria lingua».

Edit, non è vero che nel rapporto sessuale io non conosca l'orgasmo, ormai lo conosco. Ma questo è troppo poco. Voglio che lei richieda da me lavoro duro, opere grandi, voglio che richieda il mio amore in ogni sua forma. So che posso avere rapporti sessuali con qualunque donna, ma questa è una cosa che desidero volere da lei. Da lei non vorrei, Edit, Dio me ne guardi, che dica che una mia poesia è bella o che sono intelligenti eventuali miei saggi di logica, no, le parole, le immagini, i concetti dovrebbero ingranarsi fra loro come i sistemi stellari che vagano nell'ordine della libertà del signore. Il suo amore, Edit, per me significherebbe la libertà piena dell'amore, e infatti la libertà dell'amore non sta nell'avere rapporti sessuali ora con una ora con un'altra, come molti credono, la libertà non è estensiva ma intensiva. Eppoi dove potrei trovare una donna come partner per un tale amore? Dico partner perché ho imparato questa parola, e l'ho imparata da lei: e, vede, significa effettivamente di più rispetto a quando lei ha detto, retrocedendo alla maniera dei bambini da se stessa: mio marito. Non posso non sorridere, sarebbe carino: Edit J. Gyömrői! «EJ!», e i bambini si meravigliano.

Lei ha detto, Edit, che ama un altro. Non dimentichi però, non ha detto che ama Újvári, pur avendo detto: mio marito. Lei lavora enormemente. Ma forse che Újvári è dentro il suo lavoro in ogni momento e personalmente? No, Edit! Lei ha paura del grande amore e dice: amo un altro. Edit mia cara, io vedo dentro di me così a fondo come, credo, assai pochi, e vedo che lei non sarà mai veramente felice con Újvári.

È forse che non riesce a far coincidere il lavoro intenso con l'amore intenso e teme che, a causa del mio amore, possa perdere la sua indipendenza creativa e plasmatrice? Ma Edit, a che serve l'indipendenza se è la libertà, oltre alla dedizione e alla forza, che io porto? Mi domando anche se lei non apprezzi me più di se stessa, visto che ritiene di avere le gambe arcuate. Ma è possibile che nel rapporto con me sia così pusillanime a proposito di sé? In realtà lei ha trasformato tale difetto in bellezza, ogni suo gesto è pieno di grazia!

E il fatto che le sfuggano dalla bocca cose come «io parlo quattro lingue» e «lei sa che non è questo il mio onorario», non dipende da lei, ma, lo so perché conosco me, dipende dalla persona con cui si unisce, da quell'uomo, che le è marito, compagno e figlio.

Edit, lei dice che in lei io amo la mia fantasia, non ci creda, ci creda solo parzialmente. L'essere umano è anche produzione, non solo natura, è anche realizzatore, non solo realtà. La coppia dei principi del piacere, che viene cercato, e del dispiacere, che viene scansato, non cede il posto nell'essere umano al principio di realtà, non si sviluppa in un solo principio, ma in una coppia di principi, dove l'uno è il principio di realtà e l'altro è quello della realizzazione. Quando cura, lei realizza fantasie come me quando scrivo poesie e allo stesso modo in cui io, nella realtà, la vorrei. Io vorrei stare abbracciato con lei eternamente e ininterrottamente, e con lei mi sarebbe certo possibile, perché saprei realizzare questa mia fantasia addirittura oltre i limiti fisiologici. La amo tantissimo! Se ai suoi occhi sono stato tanto inerte, è perché lei mi rendeva tale, ma è sempre lei che potrebbe suscitare il contrario: solo una persona grande può fare una grande caduta, allora non mi lasci cadere!

Penso che lei, vedendosi tanto amata, forse abbraccerà Újvári con maggior calore. Magari fosse così! Perché allora — visto che Újvári non capirebbe — anche lei si renderebbe conto che tutto quanto è detto a me. Ma allora — giacché la amo — non deve avere rimorsi a scrivermi che anche lei mi ama, e a incontrarci, a guardarci l'un l'altro e a cominciare a stare insieme

Attila

28 ottobre 1936

Ps 1. Ora che ho finito la lettera dovrei lavorare, ma senza di lei! Bisognerebbe mangiare, ma senza di lei. Ci rifletta Edit, tutto, tutto senza di lei!

Ps 2. Sono stato terribilmente imbecille a non averle chiesto di sposarmi già tempo fa, anticipando tutti. Ma temevo che, facendo così in analisi, lei mi considerasse infantile. Tanto più che mi aveva detto: lei ama come un bambino; in luogo della verità e cioè: lei fa come se amasse come un bambino. Se l'espressione «come un bambino» si riferiva all'intensità, aveva ragione, ma lei non pensava all'intensità. Se però ho avuto paura a rivelare nella realtà il mio amore, la pena l'ho scontata! Io tuttavia potrei davvero dirle di voler essere amato,



solo durante un abbraccio! La realtà dell'amore non finisce con l'abbraccio, ma comunque comincia lì!

D'improvviso m'è venuto un brivido al pensiero che lei considererà tutto questo solo una fantasia, e può farlo, in realtà, perché non l'ho ancora abbracciata e perché non mi vede: anche lei però sente le parole di una persona immaginaria, anzi le parole di se stessa che legge. E quindi, nonostante tutto, fa lo stesso, il brivido cioè è inutile, di fatto non ho altra via che mi porti a lei. Mi rimandi questa lettera, mi risponda anche in seguito in questa maniera se scrivo, e ciò fin quando Edit non dirà a Gyömrői: oh tu, andiamo un po' a vedere se questo amore poi esiste anche nella realtà!

*29 ottobre*

Faccia quello che vuole, tanto, quell'infelice che è lei, non sa cosa perde.

## A Edit Gyömrői: il dolore

Budapest, 9 novembre 1936

Edit cara,

a forza di suppliche ho ottenuto un appuntamento, me lo ha concesso e io ora me ne vergogno molto. Non mi aspetti, non posso venirci. Non abbia paura di me: d'ora in poi, di chiunque potrà aver paura, ma non di me. Mi fa molto male che lei appartenga a un altro e non a me. Credo che non sia buona, e io ho voluto essere cattivo solo per venirle più vicino. Ma è possibile che una donna venga tanto desiderata e che ciò resti tanto incomprensibilmente non corrisposto? È terrificante. Mi fa molto male anche la vergogna. Mi fa vergogna anche che lei abbia voluto ritenermi matto e allontanarmi da sé per questa via. Che non abbia avuto la simpatia sufficiente per dirmi la verità e aiutarmi finché non mi fossi ripreso. Da principio io la amavo molto, mi facevo idee colorite su quanto felicemente saremmo vissuti insieme, su quanto lei avrebbe compreso quello che faccio e quanto io avrei compreso quello che fa lei. Adesso anche questo non c'è, adesso mi stordisce il desiderio nudo, spoglio, e mi fa trascinare dietro di lei come l'ho vista allora là sulla porta e come l'ho vista tante altre volte. Mi fa male anche la sua indignazione: in verità lei dovrebbe non potersi indignare nemmeno se stessi per ucciderla, il che, visto che sa rifiutare con tanta forza, dovrebbe risaltarle naturale. Se però questo avvenisse, vorrebbe dire che la desidererei ancora di più e che la amerei molto, e perciò comunque non riuscirei a farlo. È lei che è cattiva, non io. Io vorrei tanto essere molto buono con lei. Allora le cose stanno così: io dovrei tener conto di ciò che vuole l'altro, per me il suo desiderio, ciò che lei mi presenta bene «indorato», dovrebbe essere un comando, mentre lei, perché indignata,

non tiene conto di quanta sofferenza mi costi ogni gesto e pensiero. Io davvero mi sarei già ucciso, se non avessi il terribile sospetto che è questo che le farebbe il maggior piacere, è allora che lei si sentirebbe al sicuro. Come ha cuore di essere tanto brutale? È possibile? Lei è madre, ha già partorito! Io in realtà non ho voluto altro che farle sentire un po' il dolore che, rifiutandomi tanto, suscita in me. Vero che non dovrei difendermi? Ho scritto una lunga poesia<sup>1</sup> su quanto questo mi fa male, è una poesia molto bella, ma nemmeno questo mi rallegra, perché so che le farà piacere, in quanto è stata lei a causare il dolore con cui l'ho fatta. Eppoi, perché mai lei non dovrebbe esserne orgogliosa, quando non vi sarà più nessun pericolo a minacciarla? Se sapesse con quanta cattiveria agisce, sarebbe subito più buona con me.

Ora le sto scrivendo perché non voglio l'appuntamento impratato. Ma allora perché l'ho impratato? domanda lei. Già, io voglio «sempre altro». Non è vero. L'ho impratato affinché vedesse che non deve aver paura di me, affinché non temesse, affinché si tranquillizzasse. Perché, poi, che cosa potrei fare io quando lei — perché lei è così — si metterà dietro la scrivania, mi farà sedere lì accosto e infine, con la sua maniera solita, mi dirà: «Lei ha detto che intende congedarsi. Beh, mi dica». Ma nondimeno vengo con piacere se mi chiama. Allora, mi chiami.

Telefono: 125 825

Indirizzo: Teréz krt. 48.II.II.3

La saluta Attila József

<sup>1</sup> La poesia intitolata, appunto, *Fa molto male* (*Nagyon fáj*), pubblicata in *Szép Szó*, novembre 1936.

## A Flóra Kozmutza: il bisogno d'amore

inizi di aprile 1937

Mia Flóra, mio dolce amore, mia psicologa vergine e ingenua!

Ti sei presa una bella gatta da pelare quando hai deciso di conoscere me e la mia natura. Fai come un bambino che decida di «conoscere» la lampada fatata, il caleidoscopio, ma che non abbia il coraggio di smontarlo per scoprire così lo specchietto interno e le pietruzze colorate che ad ogni lieve mossa mostrano una figura diversa. Che cosa mai resterà da conoscere in una persona quando sai quali sono i suoi componenti? D'altra parte, questi componenti li puoi conoscere soltanto con la tua mente, non c'è altro modo di conoscerci prima della nostra unione (neanche per me!), la conoscenza vera mancherà sempre finché l'obiettivo rimarrà la conoscenza stessa. Come è possibile la conoscenza scientifica se escludiamo la natura, se separiamo il soggetto dall'oggetto della conoscenza? Lega un puledro e poi va a calcolare quanto sarebbe brioso il suo libero scorrazzare sui prati. Non ti pare che sia come quando una persona sana s'immagina con una gamba sola per decidere cosa farebbe se un giorno avesse una sola gamba? Io ti dico che sicuramente non farebbe mai quanto ha pensato di fare quando, ancora da persona sana, s'immaginava con una gamba sola!

A te «piacerebbe» che ti raccontassi tutto ciò che ho fatto e che mi è accaduto finora nella vita. Ma certamente non è questo che vuoi, lo credi soltanto. Perché in questa maniera tu non sapresti nulla di me. Anche nel caso che tu guardassi, non una sola, ma tutte le figure possibili del caleidoscopio, né tu scopriresti meglio quali sono i suoi componenti, né essi ti svelerebbero come saranno le immagini che mostreranno nel futuro. Nel caso della *roulette*, anche se il nero fosse

uscito per diecimila volte consecutive, rimane pur sempre del cinquanta per cento la possibilità che la pallina si fermi sul rosso, e anche sul nero. Il passato non ha niente a che fare con il futuro, il passato non esiste, se l'è rubato il gatto. C'è soltanto il presente: il passato possibile è già dentro il presente. O pensi che tutti siano attaccati ai metodi sperimentati nel passato? e questo perché anche gli istinti non sarebbero altro che il rimanere attaccati alle esperienze della specie come pensano i biologi e non vere e proprie esperienze? Chi ha cervello sa che gli istinti possono far correre dei pericoli all'essere vivente, ma che possono anche farlo uscire da essi. E allora, che può fare la ragione? Può sopprimere l'istinto, catturandolo come fanno i cacciatori e i pescatori con le bestie e i pesci usando un'arma, un laccio, un amo, una rete. Oppure lo lascia libero e, soltanto nelle culture provviste dei requisiti della ragione, lo ammonisce, lo protegge e lo educa, come un genitore intelligente fa con un figlio.

Io ho detto che ti conosco. Ed è così, eppure non è così. Perché ti amo senza riserve e nondimeno con molte riserve. È dal primo fatto che deriva quest'ultimo. Siccome ti amo senza riserve, devo farmi carico delle tue riserve, sebbene queste nella nostra relazione attuale non abbiano alcun senso.

Parto dal fatto che tutti e due ci amiamo molto. (D'altronde è una sciocchezza che stiamo facendo, sia da parte mia che da parte tua. Non bisogna sciupare nemmeno un istante lungo la via che porta alla felicità.) Ecco dunque la questione della fedeltà. A me ha fatto molto piacere quando mi sono accorto che tu desideravi la mia fedeltà. La fedeltà lega. Tu però, per quanto «risoluta», non ti sei decisa. Lo vedo dalle tue proteste contro i titoli delle mie poesie. A Flora: senti che ti lega. Sei un'asinella: non ti lega questo, e se tu senti di essere legata, allora quello che ti lega è che mi ami, e se tu ciò nonostante protesti, lo fai contro il tuo proprio amore, benché sia stata così contenta quando, parlando di Petőfi, ti ho messo in guardia contro l'errore secondo cui libertà e amore sarebbero forze che tendono a distruggersi a vicenda. Non è affatto che la libido narcisistica e quella oggettuale non possano scontrarsi, ma non è nemmeno che, verificandosi lo scontro, non ci sia soluzione. La soluzione è, per l'appunto, l'amore.

Da questo punto di vista tu sei in conflitto con te stessa, è per questo che vorresti «conoscermi», che vuoi essere certa di me. E perciò procedi con illogicità totale. Rifletti: puoi pretendere la fedeltà da me? Sì, dici, perché anche tu sei fedele. Allora va bene, concesso, ora davvero sei fedele, se mi ami, perché mi ami, quantunque in pre-

cedenza tu mi abbia respinto non perché amassi un altro, ma perché non amavi nessuno. Cerca però di ammettere (perché sai che questa è la verità e che proprio per questo non riesci a decidere la causa della nostra vita) che tu saresti rimasta vergine anche se non ci fossimo incontrati, e siccome lo si può dare per presupposto, tu sei fedele non soltanto a me, ma anche a qualche altra cosa, forse semplicemente a un pensiero che tu neppure conosci. Io invece sono fedele soltanto a te, altrimenti, se non ti amassi, non escluderei dalla mia vita le altre donne, pur desiderando essere fedele, in altri termini pur desiderando che qualcuna mi sia fedele, visto che questa cosa è possibile solo reciprocamente. Altrimenti perfino la persona più forte crollerebbe. Forse posso azzardare un'accusa: tu mi tradisci con la tua verginità. La verginità non è una persona, pensaci bene. Il tuo vero problema qui è: in cambio della mia verginità ricevo un essere umano, ne vale la pena? Sarebbe meglio se ti ponessi la domanda così: perché non dovrebbe valerne la pena? Non dimenticare che non lega solo l'amore, anche la verginità lega! Ho tanta paura, dico francamente che sta per venirmi male e credo che cadrò di nuovo molto malato. Già, il mio problema è questo: nelle circostanze attuali io non posso appellarmi alla fedeltà, giacché non voglio assolutamente un'altra donna. D'altra parte tu puoi anche dire: chi vuole che tu sia fedele? Nessuno. E poi, ciò nonostante, che cosa diresti se io non lo fossi?

Non riesco nemmeno a portare avanti questo discorso. Pur essendo mia intenzione di oppormi con la forza della pura logica alla tua ritrosia a decidere. Ho il terrore già adesso di non riuscire a sopportare di essere respinto e tu ancora stai ponderando. Non lo sopporterei, dico, perché non ho fatto speculazioni del tipo, se non te, allora questa o quella. Ti prego tantissimo di decidere. Ho pianto e mi hai dato la mano. Vedi, dovrebbe essere che io non piango e tu mi dai la mano così. Certo: l'una e l'altra cosa. Senza di te mi tormentano angosce. Poi mi tremano le mani, mi brucia la gola e mi fa male la testa. A volte vedo la tua immagine e questo è il peggio. Cerco molto di occuparmi di altro, ma non mi riesce. Devi o amarmi tantissimo o mandarmi via. Non sentirti vincolata dal fatto che ho scritto quelle poesie «a Flora», tutt'al più mi derideranno, ma allora questo non mi interesserà più. Io in realtà non desidero che tu decida, ma che mi ami molto<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> La lettera termina qui. Flóra Kozmutza la ricevette, priva di firma, alla fine di aprile 1937.

## **Confessioni di un poeta**





### *Appunto per il «Lessico sociale»*

Attila József

Nato: 11 aprile 1905. Greco ortodosso. Il padre, saponaiio, è emigrato, la madre, lavandaia, è morta.

È stato mozzo, strillone, precettore, impiegato di banca, bracciante, ecc. Ha studiato filosofia a Szeged, Vienna, Parigi, Budapest.

Le sue prime poesie sono apparse nel 1922.

Caratteristica poetica: forma pura e perfetta. In tale quadro, l'eroismo dell'umanità, spesso sublime, spesso lieto, il cui simbolo egli vede soltanto nella classe operaia e, ma sul piano dell'individuo, negli intellettuali senza classe.

(1928)

### *Su se stesso*

Nato nel 1905 a Budapest. Strillone, mozzo, venditore di pane, aiuto cameriere, guardiano di campi di granoturco, precettore, portalegna, aiuto selciatore, venditore di francobolli, portagiornali fisso, bracciante, fattorino, impiegato di banca, garzone al mercato coperto, corrispondente commerciale franco-ungherese, contabile, uomo delle pulizie, traduttore letterario, venditore d'acqua nei cinema, insegnante-candidato. Studi universitari nelle facoltà di lettere e filosofia di Szeged, Vienna, Parigi e Budapest. È stato pubblicato un suo volume di poesie.

È vissuto, ha amato e morirà. Ogni altra cosa che potrei dire di me, sarebbe soltanto una precisazione di queste. Sono diverso da questo e da quello, ma non riesco a indicare ciò che mi distingue dalla gente e mi rende un'individualità. Credo nella ragione pura, come ci crederebbero tutti, se farne uso non fosse faticoso. Nella poesia pura, perché è stata lei a creare quella comunità che, al di sopra degli antagonismi sociali, è forza serena, totalità reale, salute celeste. Nello spirito puro, la cui libertà è sconfinata e che è addirittura in procinto di dar via libera al corpo, grazie al proprio modellarsi, con autodisciplina, sulla friabile plasticità della storia. Soffro molto, ma esclusivamente per me, così questo non conta nulla. D'altronde, disperarmi perché valori e verità sono negletti, sarebbe assurdo: che noi lo vogliamo o no, anche da sé essi sbocciano in trepida fioritura, come fa il roseto sotto lo sguardo di Dio. Neppure l'umanità m'interessa, giacché non è che un fatto, mentre io sono venuto al mondo per i valori. Ma appunto per questo io sono l'ultimo dei braccianti, umile e inquieto, di una futura organizzazione sociale più decantata, perché occorre tempo e concentrazione per cogliere la verità, mentre oggi la vita degli uomini non basta nemmeno per elencare le cure quotidiane. Poiché non ci è possibile allungare la vita, — il che comunque non risolverebbe niente, — dobbiamo sfoltire la moltitudine delle cure quotidiane, in modo che tutti possano ispirare fino al cuore, come fosse aria, quella gioia vitale che dà la conoscenza dell'arte e della verità. Io scrivo per questo. La poesia per la poesia, la verità per la verità, il valore per il valore. Di più non c'è, io non posso assumermi altri compiti, quale ne sia l'intento, e persino questo posso farlo solamente nei limiti della mia finitudine. Aggiungo: nei limiti del 1929, in Ungheria.

(1929)

### *Io e il mondo*

1. Mi guardo attorno: sono dentro il mondo come in un amore immenso. Mi si gonfia il petto, sento di non poterci far niente. Il nodo alla gola mi scende e, se potesse mantenersi questo stato, si scioglierebbe certo in tutto il mio corpo. Oggettivando questa sensazione in una immagine epica: sono un bambino nel corpo materno.

2. Sono un bambino nel corpo materno? La domanda stessa mi riporta alla gola il nodo. Non si può essere un feto! Un feto di cui sarebbe gravido il mondo? Il mondo non metabolizza in vece mia! Mi occorrono oggetti estranei per poter vivere, devo riempirmi e svuotarmi per potermi nuovamente riempire allo scopo di svuotarmi. Quanto la vita era, secondo il punto 1, vita ovvia e felicità, tanto è, così, insensatezza e infelicità.

3. Va bene, mi occorrono oggetti per poter vivere. Anche così riesco ad immaginarmi una vita felice. Sarebbe però necessario non amare e non odiare niente e nessuno. Bisognerebbe pensare la vita puramente come una tecnica ovvero, con termine più corretto, come un'economia. Voglio possedere oggetti che siano di mio gradimento. Voglio ricevere, ma è ovvio che il piccione non mi vola in bocca già arrosto: prima bisogna prenderlo e cuocerlo, in altre parole, bisogna dare. Solo che la faccenda si complica per il fatto che io non vivo «nel dolce grembo della natura», ma nella società umana. Occorrerebbe saper trattare la gente come oggetti, come strutture magari più raffinate e più complesse del piccione, solo che io non sono capace. Dovrei espellere dal mio interno il mondo, dovrei renderlo un mondo di oggetti. Questo significa che, mentre secondo il punto 1 potevo avvoltolarmi in una sensazione di felicità come un porco in una tiepida pozzanghera, ora dovrei consegnarmi all'intelletto, alle leggi dell'intelletto che indicano la resistenza del mondo degli oggetti (come le righe della tigre indicano che essa vive in un ambiente dominato dal bambù), che indicano cioè la resistenza del mondo. Può darsi sia questo la sublimazione. In tal caso, però,

a) avrei un rapporto puramente intellettivo e oggettivante con le cose del mondo, non un rapporto sensibile, il che non mi appagherebbe mai, essendo io un essere sensibile;

b) l'intelletto, poiché è di natura dialettica, non può apportare nessuna sensazione di quiete, nessuna compiutezza, in quanto esso nella sostanza (in ultima analisi) assume se stesso come proprio oggetto, cioè, al posto degli oggetti sensibili che anelano alla comprensione, esso pone oggetti intellettivi, allontanandomi quindi da ciò cui io aspiro. L'intelletto è lo specchio del mondo degli oggetti, ma se io tengo lo specchio tra le mani e in questa maniera intendo dirgermi verso il mondo di oggetti che appare dentro lo specchio, ad ogni passo mi trovo più lontano da esso, nello specchio vedo un tratto di mondo sempre più grande, ma con imprecisione sempre maggiore. Solo

quando tolgo di mezzo il sentimento, posso entrare in rapporto immediato con il mondo degli oggetti;

c) ciò non basta neppure a sostentarmi, non posso utilizzare l'intelletto nemmeno per creare, perché il pubblico, quello di oggi, non sarebbe comunque in grado di divertirsi al suo spettacolo. Ma anche se decidessi di fare del mondo sensibile-dialettico un soggetto per me, non potrei sentirmi a mio agio, perché in questo caso bisognerebbe che il mondo mi mantenesse, secondo quanto pretende il mio sentimento del punto 1, il che però non avviene...

(1932-1934)

### *Poetica e poetare*

Nella mia infanzia, un giorno sentii dire che se si schizza acqua fredda sul vetro caldo, questo si spacca. La sera stessa, non appena mia madre ebbe messo il piede fuori della cucina, mi detti a verificare la verità di tale tesi. Schizzai un pochino di acqua sul vetro della lampada. Il vetro si ruppe, io m'impressionai, mia madre a sua volta rientrò. Sorpresa e scossa, mi investì: «Tu, tu... perché hai rotto il vetro della lampada?». Io ascoltavo il rimprovero a occhi bassi e mi prendevo, sempre più ostinato, il diluvio degli schiaffi. Quel mio silenzio particolarmente cocciuto doveva irritare mia madre. «Perché hai rotto il vetro della lampada?» Cosa potevo rispondere? Sarebbe sembrata la bugia più spudorata se avessi risposto la verità: «Non ho rotto io il vetro della lampada!». Si era spaccato da sé, perché «se si schizza acqua fredda sul vetro caldo, questo si spacca». Vero che l'acqua fredda l'avevo schizzata io, ma non perché volessi rompere il vetro, bensì per vedere se era vero quello che avevo sentito e che mi aveva fatto tanta curiosità da essere indotto a verificarlo. La punizione la sentivo molto ingiusta. Se tuttavia, per difendermi, avessi detto di aver schizzato l'acqua sul vetro perché avevo saputo che in quel caso questo si sarebbe spezzato, avrei spinto mia madre a credere che io avevo compiuto una cattiveria voluta, una vera malignità. «Allora lo sapevi, e ciò nonostante?...» Sì, lo sapevo, ma sapevo anche che i bambini vengono sempre ingannati, ora con la favola della cicogna, ora con la promessa della pizza dolce a pranzo.

Così mi ritrovo, anche, quando mi si domanda perché scrivo poesie. La risposta naturale non sarebbe soddisfacente per l'interlocutore. Sono diventato poeta perché ho sentito dire che c'erano i poeti e anch'io volevo fare quanto facevano quegli impenetrabili e terribili adulti. Volevo rubare il segreto della loro affascinante sicurezza. I cavalli mi facevano paura, io però li palpavo sulla groppa, sul muso, mi mostravo coraggioso, così non si vedeva che avevo paura. Ma non potevo ingannare me stesso. La paura era viva, lì, dentro di me, e tutto quello che ottenevo era che essa mi sgusciasse via, come fanno le ombre, quando balzano sul lato opposto degli oggetti, mollando lì chi voleva con la lampada, sorprenderle su questo lato. Volevo diventare carrettiere, perché quello non sentiva la paura. E mi venne anche l'idea di andare a fare il palombaro o il macchinista delle locomotive. Mi deridevano. «Non fa niente», dicevano, «diventerai un fabbro in gamba, pure il lucchetto è una macchina, come la locomotiva». Ma io, in segreto, smontai una serratura e vidi con delusione che, sì certo, era una macchina, ed era pure ingegnosa, semplice, ma non aveva niente di «adultesco», come avrei detto allora. Non capivano che la locomotiva era un'altra cosa, era gigantesca e sbuffava, bofonchiava, rombava, urlava e, quando si fermava, faceva come volesse scoppiare. E là, su quella bestia tremenda, ci stava il macchinista che, con calma infinita, guardava il bambino, il quale non poteva nemmeno avvicinarsi ai binari. Non capivano che proprio la paura io volevo vincere.

(1936)

### *Curriculum vitae*

Sono nato a Budapest nel 1905, sono di religione ortodossa. Mio padre — fu Áron József — emigrò quando io avevo tre anni e la Lega nazionale per la protezione dell'infanzia mi diede dei genitori adottivi a Öcsöd. Dove vissi fino ai sette anni. Già allora ho lavorato, come di norma i bambini poveri di campagna: facevo il guardiano di maiali. A sette anni mia madre — fu Borbála Pöcze — mi riportò a Budapest, iscrivendomi alla seconda elementare. Mia madre sostentava me e le mie due sorelle facendo bucati e pulizie. Lavorava nelle case, dove rimaneva dalla mattina alla sera, e io, mancando la sorve-

gianza dei genitori, non andavo a scuola, ero un discolo. Nel libro di lettura di terza però trovai delle storie interessanti sul re Attila e mi buttai a leggerle. Quei racconti intorno al re unno mi interessavano non solo perché il mio nome era Attila, ma anche perché a Őcsöd i miei genitori adottivi mi avevano chiamato Pista<sup>1</sup>. Dopo un consulto con i vicini, avevano stabilito davanti a me che il nome Attila non esisteva. La cosa mi aveva molto sconcertato, avevo avuto la sensazione che si mettesse in dubbio la mia esistenza. La scoperta dei racconti sul re Attila credo abbia poi avuto un peso decisivo in ogni mia aspirazione, in ultima analisi è stata questa esperienza, forse, a spingermi alla letteratura, è stata questa esperienza a indurmi a pensare, a trasformarmi in una persona che ascolta l'opinione degli altri ma vagliandola dentro se stesso; una persona che risponde quando lo chiamano Pista, finché non è comprovato quanto lui stesso pensa, cioè che si chiama Attila.

Quando avevo nove anni esplose la guerra mondiale, le nostre condizioni andarono sempre peggio. Feci la mia parte di coda davanti ai negozi, e successe anche che mi misi nella fila che aspettava davanti a un negozio di alimentari alle nove della sera e la mattina alle sette e mezzo, arrivato il mio turno, mi annunciarono davanti al naso che non c'era più strutto. Aiutavo mia madre come potevo. Andai a vendere acqua nel cinema «Világ». Rubai legna e carbone alla stazione ferroviaria di Ferencváros per poterci scaldare. Costruii girandole di carta per venderle ai bambini che avevano una sorte migliore della mia. Trasportai ceste e pacchi al mercato coperto. E così via. Nell'estate del 1918, grazie all'Azione per le vacanze dei fanciulli in nome di Re Carlo, feci la villeggiatura ad Abbazia<sup>2</sup>. Mia madre ormai era in cattive condizioni di salute, le era venuto un tumore all'utero, e allora mi presentai da solo alla Lega per la protezione dell'infanzia, così andai a Monor per breve tempo. Dopo essere tornato a Budapest mi detti a vendere giornali, a commerciare in francobolli e poi in banconote postali e bianche e blu come un piccolo banchiere<sup>3</sup>. Durante l'occupazione romena divenni venditore di pane al Caffè

<sup>1</sup> Diminutivo di István.

<sup>2</sup> Cittadina balneare nei pressi di Fiume. Re Carlo: l'ultimo imperatore asburgico, e quindi re di Ungheria, salito al trono alla morte di Francesco Giuseppe. La vacanza si risolse in un disastro per la cattiva accoglienza riservata ai ragazzi ungheresi dalla popolazione locale.

<sup>3</sup> Vedi a p. 179, nota 60.

Emke<sup>4</sup>. Nel frattempo — dopo aver portato a termine cinque classi di elementari — avevo cominciato a frequentare la scuola borghese<sup>5</sup>.

Mia madre morì a Natale del 1919. Il giudice tutelare nominò tutore mio cognato, il dottor Ödön Makai, ora defunto. Per una primavera e un'estate m'imbarcai sui rimorchiatori Vihar, Török e Tár della Compagnia di navigazione marittima Atlantica. In quel periodo superai da privatista l'esame della quarta borghese. Dopodiché il mio tutore e il dottor Sándor Giesswein<sup>6</sup> mi mandarono seminarista a Nyergesújfalu presso i Salesiani. Qui trascorsi appena due settimane, perché sono ortodosso e non cattolico. Di lì venni mandato a Makó, nel Collegio Demke<sup>7</sup>, dove dopo breve tempo mi fu assegnato un posto gratuito. L'estate insegnavo a Mezöhegyes in cambio di vitto e alloggio. Portai a termine la sesta ginnasiale con il massimo dei voti, nonostante che, per i disturbi dell'età puberale, avessi a più riprese tentato il suicidio: il fatto è che né allora né in precedenza ebbi mai accanto a me qualcuno in veste di amico consigliere. Erano già apparse le mie prime poesie. *Nyugat* pubblicò quelle che avevo scritto a diciassette anni. Mi consideravano un ragazzo prodigio, ma ero solo un orfano.

Alla fine della sesta lasciai il ginnasio e il collegio, perché nel mio stato di abbandono mi sentivo troppo inerte: non studiavo, bastava la sola spiegazione degli insegnanti perché io sapessi la lezione, ne è testimonianza infatti anche la mia pagella con il massimo dei voti. Andai a fare il guardiano dei campi di granoturco e il bracciante nelle campagne di Kiszombor, poi lavorai come precettore. Infine però, su sollecitazione di due miei cari insegnanti, decisi di fare la maturità. Superai l'esame conglobato della settima e dell'ottava e così finii un anno prima dei miei ex compagni di classe. Per studiare, comunque, avevo avuto a mia disposizione solamente tre mesi e quindi successe che i voti della settima furono tutti *buono* mentre quelli dell'ottava tutti *sufficiente*. I voti del diploma di maturità furono però migliori rispetto a quelli dell'ottava: presi *sufficiente* solo in unghere-

<sup>4</sup> Vedi a p. 189, nota 89.

<sup>5</sup> Vedi a p. 181, nota 63.

<sup>6</sup> Prelato cattolico, promotore alla svolta del secolo del movimento cristiano socialista in Ungheria e fautore del femminismo. Intervenne più volte, su richiesta di Ödön Makai, per aiutare Attila.

<sup>7</sup> Demke (che l'autore scrive secondo la pronuncia) era la sigla dell'Unione dell'Ungheria meridionale per la causa dell'educazione pubblica (cfr. a p. 189, nota 89).

se e storia. All'epoca ero già stato messo sotto processo per oltraggio alla Divinità in una poesia<sup>8</sup>. La Suprema Corte d'Appello mi assolse.

Dopo questo, per un periodo fui rappresentante di libri qui a Budapest e poi, durante l'inflazione, lavorai come impiegato della banca privata di Mauthner. Con l'introduzione del sistema Hintz<sup>9</sup> venni assegnato alla contabilità e non molto dopo, nel disappunto dei colleghi più anziani, ebbi l'incarico di controllare quali fossero i valori che potevano essere emessi nei giorni di cassa. La mia operosità venne un po' compromessa dal fatto che, oltre al lavoro di mia spettanza, i colleghi più anziani mi accollavano anche una parte delle loro incombenze, né mancavano comunque di molestarmi a causa delle poesie che uscivano sulla stampa. «A questa età anch'io scrivevo poesie», dicevano tutti. Più tardi la banca fallì.

Decisi che sarei diventato definitivamente uno scrittore e che mi sarei procurato un impiego borghese che fosse in legame stretto con la letteratura. Mi iscrissi ai corsi di ungherese, francese e filosofia della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Szeged<sup>10</sup>. Registrai cinquantadue ore di lezioni settimanali e per venti di esse feci l'esame ottenendo il massimo dei voti. Mangiavo alla giornata<sup>11</sup>, mi pagavo l'alloggio con gli onorari che ricevevo per le mie poesie. Fui molto orgoglioso quando il professor Lajos Dézsi<sup>12</sup> mi dichiarò idoneo alla ricerca autonoma. Mi passò tuttavia ogni voglia di continuare quando il professor Antal Horger, con il quale avrei dovuto sostenere un esame di lingua ungherese, mi fece chiamare e davanti a due testimoni — ancora oggi ne ricordo i nomi, loro ormai sono insegnanti — dichiarò che io, fino a che lui fosse esistito, mai sarei diventato insegnante nelle scuole medie, perché «a una persona» dice «che scrive poesie cosiffatte», e mi sciorina davanti una copia del *Szeged*<sup>13</sup>, «non possiamo affidare l'educazione delle generazioni future». Si cita spesso l'ironia della sorte, ma qui è davvero il caso: questa mia

<sup>8</sup> Si tratta della poesia intitolata *Cristo ribelle* pubblicata a Budapest sulla rivista *Kékmadár* (Uccello azzurro) il 19 ottobre 1923.

<sup>9</sup> Sistema di contabilità.

<sup>10</sup> Città dell'Ungheria meridionale dove fu trasferita l'antichissima università ungherese di Kolozsvár (oggi Cluj-Napoca) quando, in conseguenza del Trattato del Trianon nel quadro della Pace di Versailles del 1920, fra l'altro la Transilvania venne assegnata alla Romania. Szeged divenne così uno dei centri culturali più vivaci dell'Ungheria del tempo.

<sup>11</sup> Intende che era ospite, a seconda dei giorni, di famiglie conoscenti.

<sup>12</sup> Professore di storia della letteratura ungherese antica.

<sup>13</sup> La poesia venne pubblicata sul quotidiano il 25 marzo 1925.



poesia — *Con cuore puro* è il suo titolo — è divenuta molto celebre, vi hanno scritto sopra sette articoli, Lajos Hatvany<sup>14</sup> ha affermato più di una volta che essa è «per le epoche avvenire» il documento dell'intera generazione postbellica, mentre Ignotus<sup>15</sup> ha coccolato, blandito, bofonchiato e bisbigliato dentro la sua anima «quella poesia meravigliosamente bella», come ha scritto su *Nyugat*, in *Ars poetica*, dove l'ha definita anche il modello della nuova poesia.

L'anno successivo — avevo vent'anni — mi spostai a Vienna, mi iscrissi all'università e per vivere mi misi a vendere i giornali all'ingresso del Rathauskeller e a fare le pulizie nei locali degli ospiti dell'Accademia ungherese a Vienna. Il direttore Antal Lábán, quando seppe di me, pose fine alla cosa, mi autorizzò a pranzare al Collegium Hungaricum e mi procurò degli allievi: insegnai ai due figli del direttore generale della Banca anglo-austriaca, Zoltán Hajdú. Da Vienna — da un tugurio atroce, dove non ebbi nemmeno un lenzuolo per quattro mesi — mi ritrovai d'un tratto ospite nel castello degli Hatvany a Hatvan, dopo di che la padrona di casa, la signora Albert Hirsch, mi fornì il denaro per il viaggio e io, finita l'estate, partii per Parigi. Dove mi iscrissi alla Sorbona. L'estate la trascorsi sulla riva del mare nel sud della Francia in un villaggio di pescatori.

Dopo tornai a Pest. Dove frequentai l'università per due semestri. Tuttavia non feci l'esame per diventare insegnante, perché — pensando alla minaccia di Antal Horger — ero convinto che tanto non avrei ottenuto nessun posto. Venni poi assunto, nel momento in cui si costituì, all'Istituto per il commercio estero come corrispondente franco-ungherese: il mio ex direttore generale, signor Sándor Kórodi, fornirà, credo, volentieri referenze su di me. In quel punto, però, mi capitarono addosso colpi tanto improvvisi che, per quanto temprato dalla vita, non ressi: l'Oti<sup>16</sup> prima mi mandò in sanatorio, poi mi tenne in cassa malattia per nevrasenia grave. Mi licenziai, ammettendo di non poter essere un peso al collo d'un istituto giovane. Da allora vivo dei miei scritti. Sono redattore di *Szép Szó*, rivista di letteratura e di critica. Oltre che nella mia madrelingua, l'ungherese, leggo e scrivo in francese e in tedesco, sono in grado di tenere la corrispondenza franco-ungherese. Dattilografia perfetta. Sapevo anche stenografare: con un mese di esercizio posso riprendere. Sono

<sup>14</sup> Cfr. *Magyar Hírlap* [Notiziario ungherese], 26 maggio 1929 e *A Toll* [La Penna], 15 novembre 1934.

<sup>15</sup> Cfr. *Nyugat*, 15 settembre 1926.

<sup>16</sup> Il servizio sanitario pubblico.

pratico di tecnica tipografica, posso esprimermi con proprietà. Mi giurico onesto, ritengo di essere d'intelligenza pronta e tenace nel lavoro.

1937 primavera

### *La mia nevrosi*

Sono andato in cura psicoanalitica perché nevrotico. Come posso descrivere la mia malattia? Mi sapevo di intelligenza acuta, che trovavo facilmente una casa nel paese dei concetti astratti; mi pensavo benedetto (e a volte anche maledetto) dall'immaginazione, uno che scompare tra le immagini come un uccello spaurito tra i verdi tremolii d'un bosco frondoso. Ma nella vita reale ero del tutto disorientato. Non avvertivo il nesso fra le mie idee e la mia vita, la mia mente e i miei istinti, il mio sapere e i miei desideri. Mi rendevo conto di somigliare a un paranoico che con le sue idee fisse costruisce un sistema, eppure mi rendevo conto di non essere un malato di mente, — ed era un punto che avevo preso in considerazione, da giovane anzi mi professavo tale, — perché quel sistema di idee corrispondeva alla realtà, al medesimo modo in cui una mappa più o meno precisa corrisponde al pezzo di terreno rappresentato in essa. Da questo punto di vista non potevo avere molti dubbi, infatti nel leggere e nel discutere seguito con facilità i pensieri degli altri.

1937 estate

### *I compiti del poeta d'oggi*

«Sono convinto, in fatto di presa di posizione umanistica, che oggi il poeta il quale si rifiuti di rispondere alla domanda vitale per l'uomo, che c'è nella politica, e che sottometta lo spirito all'interesse, sia un uomo perduto anche sul piano dello spirito.» «Dal punto di vista politico e sociale lo spirito non è altro che l'aspirare dell'uomo a condizioni di vita migliori, più vere, più felici, più degne del-

l'uomo... l'interesse per contro significa che, venendo svantaggiati da un tale cambiamento, ci si adopera a ostacolarne il cammino con i mezzi più abietti, magari criminali, pur rendendosi conto per altro di non potervi riuscire a lungo.» È Thomas Mann a scrivere questo nel numero 12 della rivista *Szép Szó* e credo che chi è poeta ascolti le parole di Thomas Mann con piacere, quasi le dicesse egli stesso ai propri compagni, pur sentendo il bisogno di aggiungere anche altro. Ma dove sta il vero poeta il quale, di fronte alla disumanità (e com'è possibile nella nostra epoca non imbattersi nella disumanità?) non avrebbe da aggiungere nulla al mondo e alla propria opera, all'opera comune degli uomini e a se stesso? Il poeta crea, e ciò vuol dire che egli plasma il mondo umano, l'umanità, con l'ausilio di tutti coloro che, impegnati in altro per la divisione sociale del lavoro, partecipano all'attività del poeta accostandosi alla sua opera con amore. Infatti l'opera non vive tanto per merito dell'artista, quanto piuttosto per merito di chi ama l'arte e l'ama perché è alla ricerca dell'umanità. È probabile che alle orecchie di molti suoni «predicatorio» quanto ho scritto. Lasciamoli andare... dietro il loro cinismo si nasconde o la paura complice della forza brutta, della violenza, o il loro affidarsi ad essa. Noi poeti d'oggi non possiamo fare altro che, da un lato, dire le nostre gioie e i nostri dolori e, dall'altro, propugnare la libertà sotto ogni forma e dovunque gli eterni nemici dei poeti cerchino, con gli slogan del benessere economico o con le armi, di distogliere, addirittura nell'anima, «le masse» dalle proprie esigenze più legittime, dalla libertà e dall'aspirazione alla libertà.

1937 *autunno*



## **L'inconscio**



## Psicoanalisi

### Commedia

#### Personaggi

A.J

*Gyömrői la stolta*

*Gyömrői la savia*

A.J.: Sono impotente, mi guarisca la prego!

**La stolta:** Macché! Lei non è impotente.

A.J.: Non sono impotente, mi guarisca la prego!

**La stolta:** Ma sì che è impotente, c'è anche l'impotenza nel lavoro.

A.J.: [*diventa stolto*].

**La stolta:** Lei s'immagina di essere donna.

A.J.: [*tace, poi*]: Ha ragione. In effetti m'immagino donna. Sono così stolto!

**La savia:** [*intasca il denaro e continua a osservare*].

**La stolta:** Lei mi ama come un bambino.

A.J.: [*gli vengono in mente i versi di una sua poesia*]:

*Come un figlio la madre ti amo  
come una fossa il profondo ti amo  
come le vaste sale la luce ti amo  
come l'anima la fiamma, il corpo la pace  
ti amo come ama la vita l'uomo  
finché nella morte non tace*

*Tuttavia non li dice. Perché in effetti è stolto — cos'altro potrebbe fare se non essere stolto? — e s'identifica con la stolta. Tramite questa identificazione egli viene a capire che è stolto appunto perché si identifica con la stolta seguendo la voce di quell'istinto che spinge alle congiunzioni. Ma è proprio questo istinto che egli vorrebbe si affermasse, anche se ora si avvede di entrare così in un pantano, in quanto questo istinto non distingue fra ciò che è stolto e ciò che non lo è, ma semplicemente congiunge. Egli allora dà la parola all'altro istinto, quello distruttivo. Quest'ultimo già da tempo tiene sotto osservazione l'altra Gyömrői, la savia, la tiene costantemente d'occhio da quando lei ha intascato il denaro.*

*Fino a questo momento l'istinto distruttivo se ne è rimasto ben bene rintanato, in attesa che ci si rivolgesse a lui per aiuto. Poiché finora si è fatto carico a lui di tutto, esso si è tenuto rintanato, pensando: vedete voi cosa riuscite a fare senza di me].*

**A.J.:** Crepa!

**La stolta:** Lei lo dice perché [*fa un riferimento*]. Vede, lei desidera che io crepi, mentre da viva potrei esserle più utile. [*Ride. In realtà non è lei che ride, ma la savia che ride della stolta, Gyömrői che ride di Gyömrői. Cioè, la savia sa che A.J. non vuole affatto che lei crepi en bloc, in tal caso infatti non le direbbe di crepare. In tal caso, sapendo che è stolta e si beve tutto, le direbbe: «Mio bel fiore» e intanto le torcerebbe il collo. A.J. non ride perché sa che soltanto Gyömrői la savia ha diritto di ridere di Gyömrői la stolta, in quanto, se si addivenisse a una rottura, la stolta e la savia agirebbero insieme contro di lui.*]

**La savia:** [*di nuovo intasca il denaro*].

**A.J.:** [*si alza e dice alla stolta*]: La saluto.

[*Dalla savia invece non prende congedo, la porta con sé e inizia l'analisi con lei*]: Sono impotente e infantile. Cosa può fare affinché io non lo sia?

**La savia:** Queste sono parole. Vediamo i fatti. Lei non mi vede perché l'essere umano non prende atto volentieri del danno, una volta che abbia sperimentato che questo non comporta per lui intelligenza, ma danno. [*Tace. Avverte di essersi fatta influenzare dalla stolta, la quale vuole ad ogni costo enunciare aeree verità e non si accontenta di prendere il denaro e tacere.*]

**A.J.:** Allora vediamo i fatti. Effettivamente io non la vedo, ma questo è un accordo tra noi, per questo lei mi fa sdraiare sul divano e si mette seduta dietro di me.

**La savia:** Questo è vero. In sostanza, lei sa di me, ma non mi vede, per cui mi deve immaginare. La questione è come risulti nella sua immaginazione. E lo dico, perché porre tale questione è il mio compito.

**A.J.:** Il mio compito allora non è quello di immaginarmela, giacché in tal caso la priverei della sua funzione. Il mio compito è di lasciarla libera di creare, in base alla nuda logica di questa situazione, una fantasia tale che da sé possa rendere sensato il fatto che io entri in una situazione come questa: io pago, mi sdraio, lei è qui, dietro le mie spalle, sferruzza, se fa questo, e io mi sforzo di diventare stolto per conquistarmi l'approvazione della stolta. So bene che lei sta qui, dietro le mie spalle, e anche lei sa che nemmeno per un animale è gradevole avere di dietro in agguato un altro animale.



**La stolta:** Allora perché viene in analisi?... (*Vorrebbe parlare, ma per fortuna è molto soddisfatta di immaginarsi psicoanalista e se ne resterà a casa con questa sua felicità.*)

**La savia:** Allora il mio compito è di chiarire il motivo per cui lei viene in «psicoanalisi», ossia perché entra in questa situazione concreta di sua spontanea volontà.

**A.J.:** Mi pare giusto...

**La savia:** Non mi farà deviare dalla mia logica assumendo di nuovo la posa dello stolto. Lei si identifica con la stolta parlandole, in quanto s'immagina (a proposito: questa è la sua immaginazione numero uno) s'immagina che la stolta l'aiuti. Ma la stolta non aiuta proprio perché vuole aiutare ed è stolta proprio per questa ragione. Il fatto stesso che ogni tanto minacci di interrompere l'analisi, non significa altro che in questa circostanza non è ancora riuscita a sublimare in saggezza la sua natura istintivamente distruttiva, cioè non è ancora riuscita a estinguersi. Si vede che la ama, ma in modo «infantile», cioè in questa situazione la compatisce e con il pretesto dell'«analisi» vuole esprimere questo suo sentimento. Un sentimento tuttavia non lo si può esprimere quando c'è, perché sentimento significa appunto mancanza, la mancanza del concetto. La stolta vive dei propri ricordi, pensa ai bei giorni in cui lei ancora non la pagava, cioè non pagava me, in quanto ora riesce a ottenere quello che vuole soltanto con la mia mediazione, perché sono io a guadagnare il denaro e ad aver cura di lei. Tutto questo io lo dico solamente per quel che concerne la stolta, perché a lei invece non ho niente da dire. Io con lei ho a che fare solo in quanto prendo il denaro che lei scioccamente mi consegna per poter entrare in una situazione di questo tipo. Dove lei non può fare altro che associare liberamente e *quindi non parla a me*. Io, poiché accetto da lei il denaro, non posso fare altro che comprendere il motivo per cui lei fa così. Questo è *il mio compito nei confronti di me stessa* — ciascuno di noi ha doveri soltanto nei propri confronti — *e quindi ciò che dico non lo dico a lei, allo stesso modo in cui lei non fa libere associazioni per me. Io semplicemente penso ad alta voce* per comprendere fisicamente, quindi ad alta voce, lei che parla ad alta voce ed è fisicamente presente. In seguito dunque non avremo niente in comune, esattamente come prima: infatti lei da tutto questo non ha ricavato nessun vantaggio, si è trattato solo di piacere per la stolta e per la parte di A.J. che si è identificata con lei. Noi semplicemente parliamo ad alta voce, tuttavia non dialoghiamo. Ed è ad alta voce solo perché il problema da risolvere, il trasferimento della

funzione connessa a questa situazione, che cioè lei mi attribuisce in questa situazione (perché?), questo problema ha un suo portatore fisico (che possiede voce alta), il denaro (infatti *quando lei paga mi attribuisce una funzione, vuole che io faccia qualcosa che «con il denaro» potrebbe fare lei*), d'altra parte il parlare ad alta voce è a sua volta il portatore fisico della funzione intellettiva.

**La savia:** Questa persona mi si sdraia qui come una donna per un uomo, mi dà del denaro e sostiene di essere impotente.

**A.J.:** In fondo sono un bambino.

**La savia:** Costui una volta giocava fingendo di essere Gesù bambino e si esprimeva dicendo di «fare Gesù». Adesso, sembra, fa un bambino.

**A.J.:** Vorrei avere rapporti sessuali, ma non provo piacere quando li ho. In realtà avrei sempre voluto avere rapporti sessuali. L'onanismo non va bene.

**La savia:** Lei avrebbe voluto due cose diverse: 1. appagare i suoi istinti, 2. fare figli, è per questo che fa un bambino di se stesso.

**A.J.:** [*dà via libera a tutto ciò che per due anni ha raccontato alla stolta affinché lo aiutasse. Ora dice le medesime cose, ma solo per se stesso, non per essere aiutato.*]

**La savia:** Il denaro è l'equivalente di qualsiasi lavoro sociale e quindi, dal punto di vista della psiche, può essere il portatore di qualsiasi funzione fisiologica. Può sostituire lo sperma, il cibo, gli escrementi, l'urina, l'aggressività, il camminare in avanti e indietro, ecc. Qual è dunque tra le sue funzioni quella che mi vuol attribuire con il denaro?

Se è il cibo che viene sostituito, lei vuole avere rapporti sessuali.

Se è il camminare in avanti e indietro che viene sostituito, lei vuole essere preso in braccio e ricevere carezze.

Se sono gli escrementi che vengono sostituiti, lei mi attribuisce l'aggressività che ha nei suoi stessi confronti, il denaro infatti è il frutto di uno stato di cose in cui c'è una funzione che possiede una tale quantità di energia che lei, se invece di pagare defecasse, non saprebbe a quale partito appigliarsi. In questo senso costui vuole che sia io a usare la sua aggressività, che sia io a viverla. Perché non sa cosa fare con la propria aggressività. La quale in realtà un indirizzo potrebbe averlo dalla sua sessualità. Lui però sostiene di essere impotente, anche se poi non è impotente quando si tratta di mettersi in questa situazione irragionevole.

**A.J.:** Sarebbe bene prendere le donne a schiaffi, organizzare gli uo-

mini affinché non si uccidano a vicenda in guerra, ma tutti insieme assalgano invece le donne.

**La savia:** L'aggressività e la sessualità sono dunque legate tra loro anche in costui. Quando è solo, però, ha paura delle donne. È stato cresciuto da donne. Adesso vuole tenersi lontano da tutti quei meccanismi, eccetto forse l'omosessualità, cui si atteneva con piacere a casa, attaccato alla gonna della madre. Racconta di continuo della mamma, a stento però dice qualcosa di concreto su di lei. Al centro sta la grande scarica di percosse. Non gli passa nemmeno per l'anticamera del cervello che il cibo, l'alloggio e tutto quanto ha ricevuto in casa, inclusi perciò i giochi di strada, non devono per forza essere fatti dipendere da qualche donna, perché avrebbe potuto avere la sua parte di tutte queste cose anche se fosse stata la madre ad abbandonarlo o se il padre l'avesse portato via con sé.

**A.J.:** Non mi permettono di uccidere.

**La savia:** Egli quindi concepisce il rapporto sessuale come un omicidio. Nel contenere l'aggressività la grande scarica di percosse ha funzionato come mancanza del padre — diceva di non avere pene e che tempo fa sognava un pene gigante — infatti doveva sapere istintivamente che era l'insoddisfazione sessuale a sfogarsi in sua madre quando l'ha aggredito. Egli, in quanto rifiuta la scarica di percosse, desidera suo padre, cioè che almeno lui possieda la madre in modo che egli possa identificarsi con lui e partecipare al rapporto sessuale come a un atto aggressivo. Un atto aggressivo, perché, per ora, egli parla soltanto di scarica di percosse e rivolge la sua aggressività contro il proprio godimento. Come egli si trattiene dal cibo e dal piacere di mangiare, così avrebbe voluto che fosse accaduto qualcosa alla madre, qualcosa che l'avesse trattenuta dal percuotere e dal piacere di percuotere. Ma in questo caso, se si trattasse solamente della madre e del padre, avrebbe solo perduto tanto quanto avrebbe guadagnato. Perché, se egli nella sua inettitudine ha un padre con cui identificarsi con i suoi istinti aggressivi, per converso non ha una madre con cui identificarsi nel piacere. Vorrebbe quindi che la madre avesse il padre, per ottenere lui la donna. È per questo che paga ed è per questo che piagnucola.

Anche il piagnisteo può spiegarsi solo in questo quadro. Cioè, se la madre ottiene il padre ed egli riesce ad avere una donna per tale via, quest'ultima non può che essere una donna nella condizione della puerpera, in quanto per lui la propria condizione è quella del neonato.

**A.J.:** La fellatio...

**La savia:** La fellatio è l'aspirazione a una situazione in cui era ancora in un rapporto di appagamento sessuale fisiologico con la madre e in cui è presente anche il padre. Anzi, qui non c'è bisogno del padre. Il padre viene in essere con lo svezzamento, quando viene in essere l'io. Il padre è colui che non allatta, per questo con la fellatio non ci si potrebbe saziare. L'identità tra madre e padre sussiste, quindi, finché egli non si accorge, finché non si è accorto, che l'uomo ha il pene mentre la donna non ce l'ha.

**A.J.:** Sono terribilmente stanco. Sarebbe stato molto bello se mia madre, da un lato, mi avesse lasciato libero e, dall'altro, mi avesse concesso di avvicinarla. Io ho ricevuto la scarica di percosse perché mia madre non aveva rapporti sessuali con nessuno, era insoddisfatta, e l'ho accettata perché ho accettato di voler morire, in quanto non avrei osato avere rapporti sessuali con mia madre, nemmeno se fosse stata lei a chiedermelo. E però, se non mi fossi vergognato, per esempio, di farmela addosso! Ecc.

## Elenco di libere associazioni in due sedute

*domenica alle otto e tre quarti di sera*<sup>1</sup>

### *Compendio*

Lo sventurato che questo ha scritto immensamente anela all'amore, affinché l'amore lo trattenga dal compiere cose che teme di commettere. Lui è stato punito per cose che mai avrebbe commesso, se l'avessero amato. Lui è quel bambino che non amavano e che inoltre punivano perché non sapevano tollerare di non amarlo. Così, egli desidera l'amore per non essere maltrattato. Ora questo folle sventurato nutre grande amore per la sua analista, meramente perché nel suo sentire crede di non essere maltrattato da lei. Non si avvede della malvagità dell'analista, del fatto che quella solo tre ore alla settimana lo considera un uomo e anche questo solo perché è costretta a considerarlo un uomo in quella misura dai quaranta pengő<sup>2</sup> di cui ha bisogno, e non si avvede che, perfino a quaranta pengő, si occupa di lui solo in quanto è sostituibile con un altro, infatti potrebbe occuparsi di un altro, e quindi le è indifferente di chi si occupi, così si occupa di lui. D'altra parte, mentre la sua analista non perderebbe nulla se lo sostituisse con un altro paziente, lui, se sostituisse l'analista, ci perderebbe, perché dovrebbe ricominciare tutto da capo — perderebbe due anni.

<sup>1</sup> Va ricordato che il testo venne scritto nel corso di due giornate (il venerdì 22 e la domenica 24 del maggio 1936) in alcune riprese, che sono indicate dall'autore stesso. Il titolo e il compendio iniziale vennero aggiunti per ultimi.

<sup>2</sup> Unità monetaria in vigore in Ungheria dal 1° gennaio 1927 al 1° agosto 1946.

*Venerdì, otto minuti alle dodici*, dopo Gyömrői e dopo una prima colazione completa.

Crepa - tela pepita<sup>3</sup> - penso - coito ergo sum - spermo quindi sono - sono affluenti del Tibisco la Zagyva la Laborc la Nagyág - figlie Filiale lingua figlia - ungherese non francese - massa fallimentare beh - bee bee bee tre garzoni tre<sup>4</sup> il denaro anche è pizza<sup>5</sup> rampicarsi sulla pertica Kosciusko<sup>6</sup> - non diventerà cosciente - quella carogna scema - troia impastata - in culo a te e a tua madre - in culo a te - tè - limone limoso zingaro letame - limonata - una scarica di scorregge una scarica di canna - scorreggia ancora e lei se lo tracanna - biscia-canna Miksa - Caporedattore<sup>7</sup> reattore - ma a che dà impulso polso polsuccio - luccio - Szabadszállás<sup>8</sup> - occupazione Stato - carta carbone tapiro - torta in cartone che non me la faccia nel pantalone strafalcione predicato traliccio posticcio cacaticcio sciacallo

<sup>3</sup> Disegno di stoffe, a quadretti chiari e scuri, dal nome di una ballerina spagnola (Pepita de Ortega).

<sup>4</sup> Verso di una canzone popolare tradizionale.

<sup>5</sup> Riferimento al gioco paesano consistente nel mordere una pizza ripiena di marmellata cercando di arrivare per primi a prendere con la bocca la moneta che è stata introdotta nel dolce al momento della cottura. La parola «pizza» è in ungherese metafora consueta per intendere lo sterco di cavallo. Il cavallo a sua volta è connesso, come immagine, alla figura dello zingaro.

<sup>6</sup> La montagna più elevata dell'Australia.

<sup>7</sup> Il nome del giornalista Miksa (pronuncia: Mikscia) Natter-Nád (letteralmente: biscia-canna), con il quale tuttavia Attila József non ebbe mai rapporti, è probabilmente associato con la funzione di caporedattore alla rivista *Nyugat*, dove essa era esercitata anche da Miksa Fenyő.

<sup>8</sup> Szabadszállás era il paese dei parenti della madre di Attila József e si trova su un canale nei pressi del Danubio. Luogo di varie esperienze infantili dell'autore, la più drammatica delle quali fu quella di esservi recato, nell'inverno del 1919, a cercare cibo per la madre, che al suo ritorno troverà morta. Il nonno materno era pescatore.

soltanto è in posizione di stallo  
comunque è in posizione di stallo  
ballo  
balla  
bella riconoscenza  
conosce il suo pesce  
perisce  
sparisce  
percepisce le parole ode  
dà ascolto oh dà ascolto<sup>9</sup>  
spettri  
il ragazzo alla madre il cuore strappa e se lo pappa  
le ha tagliato la testa  
dice la morta madre  
hai battuto, figlio?  
favola  
favola favola favolella  
nero culo di vaccherella  
l'uomo nero<sup>10</sup>  
strappavo le ali a mosche e mosconi  
bambini bambini state buoni  
altrimenti mangiate domani  
a posto le mani  
composto chimico  
sacra composizione  
sacro paramento  
sacro smerdamento  
l'erba merda possiede  
un fiore da non creder  
se l'erba non si vede

<sup>9</sup> Citazione da una poesia, intitolata *Il cuore della madre*, di József Kiss (vedi *Cenni biografici*). La poesia racconta di un figlio che, uccisa la madre e strappatole il cuore, sta fuggendo mentre il cuore della madre piange. Il ragazzo, però, inciampa e cade, e allora si preoccupa: «Dà ascolto, oh! dà ascolto... Hai battuto, figlio?». Attila József aggiunge (probabilmente in un secondo tempo) alla storia l'idea che il figlio mangi il cuore della madre.

<sup>10</sup> Gioco di carte consistente nel cercare di far perdere gli avversari lasciando loro in mano una determinata carta detta «uomo nero». Tale denominazione (che in ungherese suona letteralmente: «Pietro nero») indica in Ungheria anche l'uomo sfortunato e portatore di guai.

Martin cavallaro<sup>11</sup>  
 i cavalli cacàn camminando  
 ma per orinare bisogna star fermi  
 bisogna andare ai vermi  
 bisogna spaccare il mondo  
 issarlo sul palo  
 un telone i libri della fiera  
 non lo comprò  
 quella carogna schifosa d'una carogna  
 l'elefante a pallini blu  
 l'elefante bianco<sup>12</sup>  
 Mark Twain  
 marco  
 Markt<sup>13</sup>  
 Bue marchiato  
 in un batter d'occhio  
 considerai perché affrettarsi  
 ecco una donna  
 si forma la coppia  
 accoppiarsi  
 fottere  
 babbeo  
 marameo broncio babbeo  
 stronzo cazzone  
 uomo nero  
 il diavolo ti porta via  
 re rospo  
 il pisello salta fuori  
 sborra  
 la canzone di piccolo Gregorio Valacco<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Dal nome di Márton Lovász (1891-1970) scrittore e giornalista che pubblicava anche su *Szép Szó*. Meno probabile che il riferimento abbia come suo oggetto il padre di questi che aveva portato lo stesso nome di Márton Lovász (1864-1927) ed era stato uomo politico. Fu anche ministro del culto e della pubblica istruzione nel governo Károlyi nel 1919.

<sup>12</sup> Nel 1919 era uscita in Ungheria una raccolta di novelle di Mark Twain sotto il titolo di *L'elefante bianco rubato*.

<sup>13</sup> Tedesco: «mercato».

<sup>14</sup> Nell'associare figure letterarie l'autore arriva al personaggio di Geci Oláh (piccolo Gregorio Valacco), eroe di un poemetto eroico del secolo XVII. Nel gergo popolare il diminutivo Geci del nome proprio Gergely (Gregorio) assume il valore di denominazione volgare dello sperma.



Libera Parola<sup>15</sup>  
 mi giudichino  
 non sono stato io  
 oddio che ho fatto  
 chissà se lo legge  
 chissà se lo scopre  
 ho mangiato io le focacce  
 somaraccio  
 ognuno è libero  
 tu non sai niente  
 lo farà vedere anche ad altri  
 che crepi, Dio cane  
 dio con la minuscola  
 coprirò di scrittura il libro<sup>16</sup>  
 non ci potrà capire  
 è scema come un cavallo  
 vecchia cavalla  
 vecchia puttana  
 ti piacerebbe  
 il collo mi prude  
 il cul mi prude e me lo gratto quanto mi pare e con bel tatto<sup>17</sup>  
 è crepata niente da fare  
 perché mi mandarono via?  
 loro intanto  
 fottevano  
 se l'è fatta  
 l'ha fottuta per bene  
 zitto lì  
 e fammi parlare altrimenti  
 ti sventro  
 chi va piano va sano e va lontano  
 cosa vali  
 cosa vale tutto questo  
 cosa vale fottere

<sup>15</sup> A quel tempo esistevano due riviste intitolate *Szabad Szó* [Libera Parola], una nella città di Oradea e un'altra a Parigi. In ambedue l'autore aveva pubblicato sue poesie.

<sup>16</sup> Va ricordato che Attila József andava scrivendo questo testo in un menabò di libro, di piccolo formato, ancora completamente bianco.

<sup>17</sup> Note rime goliardiche.

leccare ciucciare  
anche questo si dice leccare  
leccardo  
ingordo  
puntuto  
pungiglione  
leccammo divorammo frugammo affogammo  
a cena si sono divertiti parecchio, non mi hanno svegliato, non potrò  
[recuperarlo mai più]

carogne  
questa oramai è finita  
tutto da capo  
si mangia l'uomo con la fica, comincia dal cazzo  
lo stritola  
comincia dal cazzo  
con le cosce lo accerchia  
di legno aveva le cosce e il soldato se la rideva dell'ufficiale  
scopersero la statua  
dimmi che cazzo hai e ti dirò chi sei  
sei fuori  
aus<sup>18</sup>  
heraus mit uns<sup>19</sup>  
ebreo babbeo  
ha acceso una sigaretta, quel che è rimasto fuori è rimasto fuori  
è tutto una merda  
questo è un punto fisso  
capra  
Kecskemét<sup>20</sup>  
la sua vecchia chiesa

<sup>18</sup> Tedesco: «finito», «basta» e, letteralmente, «fuori».

<sup>19</sup> Una barzelletta, nata dopo la presa del potere di Hitler, raccontava che gli ebrei simpatizzanti con il nazismo partecipavano alle manifestazioni hitleriane — il cui slogan era, com'è noto, *Gott mit uns* (Dio è con noi) — con striscioni in cui era scritto lo slogan *Heraus mit uns* (Fuori noi). La barzelletta sembra ignota in Germania.

<sup>20</sup> La prima parte del nome (*kecske*, che significa «capra») era anche l'appellativo abituale dei fratelli Kecskeméti (vedi *Cenni biografici*). Kecskemét è una importante cittadina della regione nei cui confini si trova Szabadszállás. Una canzone «zigana» (vale a dire, una di quelle canzonette sentimentali diffuse dai violinisti zingari nei ristoranti ungheresi ed europei a partire dalla seconda metà dell'ottocento) dice: «Accorato suona il campanone della vecchia chiesa di Kecskemét».

Bottyán il Cieco<sup>21</sup>  
 cannone  
 punzecchiare  
 te le suono  
 ti faccio ballare il ballo di Kálló<sup>22</sup>  
 piccolo e grande è il carrettiere  
 quanto guadagna se lo vuol bere<sup>23</sup>  
 Melitta  
 preghiere amare<sup>24</sup>  
 questo è amore?  
 questo è merda  
 che crepino tutte le donne  
 impotenza  
 al di là dell'antica potenza<sup>25</sup>  
 potentato  
 polenta  
 dolce pappa  
 granoturco dolce pappa  
 ho la moglie giovanotta<sup>26</sup>  
 che il suo Ninetto<sup>27</sup> non scappi via

<sup>21</sup> Soprannome di János Bottyán famosissimo generale ribelle della lotta d'indipendenza ungherese contro gli Absburgo che fu anche comandante militare di Kecskenét.

<sup>22</sup> Espressione proverbiale, dove una danza tipica (una forma di *csárdás*) della città di Nagyálló viene assunta a metafora di punizione o aggressione fisica.

<sup>23</sup> Versi di una canzonetta anonima, assai diffusa fin dalla prima metà dell'ottocento.

<sup>24</sup> Il poeta Endre Ady cantò più volte Mici Zwack sotto lo pseudonimo di «Mylitta» (di cui Attila József cambia qui la grafia). Una di tali poesie è intitolata *Pregiere amare a Mylitta*.

<sup>25</sup> L'autore ricalca qui i versi «Al di là dell'operencia/felici saremo» contenuti nella celebre operetta *La regina della csárdás* di Imre Kálmán. L'*operencia* nella cultura ungherese è un mare o, più raramente, una montagna che si perde nelle lontananze, è quindi raggiungibile con difficoltà ed è quasi invalicabile. Questo topos delle fiabe ungheresi nasce in realtà dall'espressione tedesca «Ober Enns» (Al di là di Enns) con la quale, nel linguaggio burocratico dell'impero, si indicava la zona dell'Alta Austria. La fortezza di Enns era stata fondata nel X secolo appunto come confine contro gli ungheresi, ed è evidentemente rimasta nella cultura popolare come luogo mitico oltre il quale era difficile, anche se molto desiderabile, andare.

<sup>26</sup> Versi tratti da una canzone tradizionale, che suona «granturco dolce pappa/vecchio son che ormai non zappa/sola speme quand'annotta/ho la moglie giovanotta».

<sup>27</sup> Secondo l'uso popolare di attribuire nomi propri a fenomeni e cose del mondo sessuale, qui il vezzeggiativo Ninetto (Pistike, da István = Stefano) indica il bambino prima della nascita.

allora non capivo di quale Ninetto si trattasse e perché sarebbe  
[scappato via e perché non doveva

puttana scema

lurida sgualdrina

Etus<sup>28</sup>

mamma

Ma<sup>29</sup>

quella là

Anna

Anna K. Fazekas

povero Mitya<sup>30</sup>

non si può far nulla

non si può mangiare nulla

avanti dica

Cinema Tátra

via Üllői 63. III.<sup>31</sup>

i Titel

Margit Titel<sup>32</sup>

la tua fica è già ricca di peli<sup>33</sup>

il tuo katzo ha tscha krandi peli

fo de le cupé<sup>34</sup>

guardavo se venivano i peli

ma che adesso lo vado a raccontare a quella lurida donna

<sup>28</sup> Diminutivo di Etelka, la sorella minore di Attila József.

<sup>29</sup> *Ma* [Oggi] era intitolata la rivista fondata nel 1916 (e rifondata nel 1920 a Vienna) da Lajos Kassák (vedi *Cenni biografici*), come organo dell'avanguardia artistica e letteraria ungherese.

<sup>30</sup> Mitya era il figlio di Anna K. Fazekas, moglie del neurologo István Kulcsár, amico dell'autore.

<sup>31</sup> Indirizzo dell'abitazione di Elemér Pászti (la y finale, caratteristica dei cognomi nobiliari, è stata aggiunta da Attila József), primo marito di Jolán (vedi *Cenni biografici*), sorella maggiore di Attila József. Jolán conobbe Pászti, impiegato all'economato dell'università, in un cinema dove lei vendeva dolci. Per un certo tempo gli József abitarono, nel 1914, con Pászti.

<sup>32</sup> Margit Titel, di professione impiegata, fu per qualche tempo (sembra nel 1917-1918) subaffittuaria degli József. L'autore ricordandola in una intervista, disse: «È stata lei ad insegnarmi a scrivere poesie».

<sup>33</sup> Trasformazione di un verso di una canzonetta che diceva: «La tua veste è già ricca di veli?».

<sup>34</sup> Traslitterazione fonetica dell'espressione francese «faux de les couper» (è sbagliato tagliarli).

Pászty<sup>35</sup>  
 zwibak  
 zwibak per ufficiali  
 rüstung  
 mannlicher  
 mann  
 es kommt darauf an ein Man zu sein  
 Thomas Mann  
 Tommaso d'Aquino  
 L'asino d'oro<sup>36</sup>  
 un'oncia  
 di grani  
 sarebbe meglio crepare  
 perché mai dovrei amare le donne  
 lunedì alle quattro<sup>37</sup>  
 all'una e adesso  
 adesso ci vorrebbe!  
 Judit, che le venga un colpo!  
 m'ha ammazzato quella lurida  
 perché accora oggi ancora  
 non accora  
 arocca<sup>38</sup>  
 rocca

<sup>35</sup> Elemér Pászty durante la prima guerra mondiale fu sottotenente dell'esercito. A ciò alludono probabilmente le parole tedesche, in grafia ungherese, registrate più sotto: *zwibak* (galletta), *rüstung* (equipaggiamento), *mannlicher* (un tipo di fucile) e *mann* (uomo). La successiva frase, se non contiene un semplice errore di scrittura, presenta un gioco di parole fra la sua forma normale (es kommt darauf an ein Mann zu sein), che significa letteralmente: «si tratta di essere un uomo», e la forma qui deformata, che viene a significare: «si tratta di essere un impersonale». La parola tedesca *man* è in tedesco l'italiano «si», soggetto impersonale. Il concetto senza giochi di parole, sarà esposto da Attila József anche nella poesia intitolata *Omaggio a Thomas Mann*, scritta per essere letta il 13 gennaio 1937 nel Teatro Ungherese in occasione di una serata, organizzata dalla rivista *Szép Szó*, in onore dello scrittore tedesco. In tale circostanza, oltre a Thomas Mann, per la rivista parlò Pál Ignotus (vedi *Cenni biografici*), mentre la polizia intervenne a proibire la lettura della poesia di Attila József.

<sup>36</sup> È il titolo del romanzo dello scrittore latino del II secolo d.C. Lucio Apuleio.

<sup>37</sup> Giorno e ora dell'appuntamento successivo con Edit Gyömrői per l'analisi psicoanalitica.

<sup>38</sup> Il verbo della riga precedente a lettere invertite, così come nella parola successiva verranno invertite le sillabe.

caro [factum est]  
 cancro<sup>39</sup>  
 invalido  
 pensione d'invalidità  
 tua madre non è vedova di guerra  
 vedova di Áron József  
 vedovo Attila József  
 questo quaderno non si riempirà mai  
 piantala e brucialo  
 paga la Gyömrői e non andarci più  
 mi tratta da citrullo  
 quella mistificatrice  
 m'infinochia  
 mi frega ad arte  
 è la mia controparte in tribunale  
 l'altra mia parte la mia metà  
 le mie parti basse  
 mi fa male la schiena  
 è come fosse un lavoro  
 un pensum  
 non finirà mai  
 la raccolta delle cipolle<sup>40</sup>  
 non finirà mai  
 perpetuo lavoro  
 perpetuo mobile  
 l'uomo non fa che caricarsi continuamente di merda  
 portare un macigno  
 non finirà mai  
 non finirà mai  
 non finirà mai  
 non finirà mai  
 non finirà mai  
 non finirà mai  
 non finirà mai  
 ahi mamma non menatemi  
 tua madre quella puttana impestata è già crepata che urla

<sup>39</sup> La madre dell'autore era morta di tumore all'utero.

<sup>40</sup> Tra le varie attività occasionali dell'autore ci fu anche, nel 1922 a Kiszombor, la raccolta delle cipolle.

che urli sempre, non puoi parlare a voce più bassa?  
 signorsì  
 signorsì  
 comanda un formaggio  
 a Buda vecchia c'è un formaggio da cui lo troverai buono  
 non c'è verità  
 che cosa intendi con verità  
 non c'è verità nemmeno questo lo è  
 lavorare  
 sempre e solo lavorare  
 sempre e solo lavorare  
 certo da sé la madre terra  
 lo produrrebbe forse<sup>41</sup>  
 Gyömrői puttana impestata  
 non lavora  
 devo lavorare io  
 lei non lavora  
 lavorate ragazzi, domani c'è la fiera<sup>42</sup>  
 non ci vado a fare il garzone  
 non ci vado a fare il mugnaio  
 diventerò capitano di navi  
 diventerò palombaro  
 diventerò macchinista di locomotive  
 vado a fare il fabbro e poi diventerò macchinista<sup>43</sup>  
 perché mai i garzoni vengono picchiati  
 perché mai i bambini vengono picchiati  
 io al mio gli torcerei il collo  
 gli sta bene  
 gli sta bene, nel cavolo la carne ci sta bene<sup>44</sup>  
 non voglio lavorare  
 non andrò a lavorare

<sup>41</sup> Versi tratti dalla poesia di Sándor Petőfi (vedi *Cenni biografici*) intitolata *Il popolo*. Del popolo si dice che «quanto esso ricerca/in cibo e vesti: certo/da sé la madre terra/lo produrrebbe forse».

<sup>42</sup> Locuzione proverbiale, che nasce come frase introduttiva di un gioco per ragazzi.

<sup>43</sup> Per il senso profondo legato alla professione del macchinista di locomotive, vedi, in questo volume, il testo autobiografico *Poetica e poetare*.

<sup>44</sup> Filastrocca infantile («gli sta bene, gli sta bene, nel cavolo la carne ci sta bene») usata per prendere in giro gli altri bambini cui sia capitata qualche disavventura.

meglio morire  
 non ho lavorato finora e non lo farò né oggi né mai  
 nemmeno lei lavora  
 nemmeno Hatvany<sup>45</sup> lavora  
 nemmeno Rapaport lavora  
 nemmeno Gyula Illyés lavora  
 è rivoluzionario perché teme gli operai  
 io non voglio zappare  
 io non bado i maiali  
 io non pascolo le oche  
 lavori la Gyömrői  
 lavori Jolán  
 lavori Etus  
 lavori mamma  
 che caschi giù morta  
 di: Gesù risorto e casca giù morto<sup>46</sup>  
 perché sempre io<sup>47</sup>  
 vada giù lei  
 perché sempre io  
 sempre io  
 io  
 io  
 tu  
 egli  
 noi voi loro  
 disdoro  
 disvalore  
 la coda tra le gambe  
 nemmeno il cane lavora  
 non abbaiare  
 nemmeno Horthy<sup>48</sup> lavora  
 lavorano gli operai

<sup>45</sup> Può riferirsi sia a Bertalan Hatvany, sia a Lajos Hatvany (per essi e per i nomi ricordati appresso, vedi *Cenni biografici*).

<sup>46</sup> Gioco verbale della madre per far andare a letto il bambino.

<sup>47</sup> Probabile riferimento all'episodio del rifiuto da parte del piccolo Attila di portare a passeggio una gallina. In ogni caso, anche altrove l'autore si lamenta per essere dovuto andare troppo spesso a «fare la spesa» quand'era ragazzo, nonostante la presenza delle altre due sorelle.

<sup>48</sup> L'ammiraglio (della marina austriaca) Miklós Horthy, capo dello Stato ungherese e del regime autoritario (1920-1944) che da lui prese il nome.



che crepino  
 gli sta bene a quelli  
 io farò lo scassinatore  
 io farò il ladro  
 io farò il rapinatore assassino  
 non ci vado all'analisi  
 non mangio  
 non mangerò  
 chi non lavora non mangia  
 datemi da mangiare  
 la mangerai la mane<sup>49</sup>  
 lavori Judit, scema e animale  
 se fossi donna farei la puttana  
 gratuitamente  
 non ho camicie ho ciabatte di paglia<sup>50</sup>  
 vaniloquio  
 chiedo scusa è tutto un vaniloquio  
 bestia cretina  
 no non faccio niente  
 non m'importa anche se crepo  
 non mi amo al punto di mettermi a lavorare  
 voglio andare a scuola  
 voglio tornarci  
 a calci nel culo ti rimando nel buco di tua madre  
 chi è aggressivo è beato  
 beati i poveri perché  
 Assalonne  
 Mattia  
 canto dei ragazzi di strada<sup>51</sup>  
 voglio fare il vagabondo  
 nessuno sia buono con me perché lo sbudello

<sup>49</sup> Abbiamo reso così il gioco di parole contenuto nel verso di una poesiola scherzosa che pronunciata nel dialetto di Szeged fa cambiare di significato l'ultima parola.

<sup>50</sup> Verso di una poesia di Lajos Kassák.

<sup>51</sup> Il *Canto di strada dei ragazzi di Pest* (titolo che Attila József qui modifica) era tradizionalmente creduto il canto intonato al momento dell'incoronazione a re d'Ungheria, nel 1458, di Mátyás Hunyadi, il celebre re Mattia Corvino, figura centrale del rinascimento ungherese. Si tratta in realtà dell'opera di István Bencédi Székely, autore cinquecentesco di una cronaca in versi della storia ungherese.

lo macello  
 lo massacro  
 Andor Németh lavora<sup>52</sup>  
 ah ma quello è un altro paio di maniche  
 acqua fresca acqua ghiacciata<sup>53</sup>  
 e io sarei quello che vuole qualcosa gratis<sup>54</sup>  
 imbecille  
 imbecille e bestia  
 che crepi  
 tutto voglio gratis certo  
 un concerto  
 fanno gli angeli in coro  
 madrina di battesimo  
 se il bifolco dorme e raglia  
 la sposina se la squaglia  
 gozzoviglia zam zam zam<sup>55</sup>  
 dopo la fasciatura delle viti cantammo  
     va sull'acqua quel battello  
     per la forza dei cavalli<sup>56</sup>  
 non questa  
 sugli studenti  
 da studente non studiare<sup>57</sup>  
 1 x 1  
 fisica  
 non scrivo più  
 non ne posso più  
 è tutto una merda  
 l'analisi non mi serve

<sup>52</sup> Amico intimo di Attila József (vedi *Cenni biografici*), fu autore di uno dei più importanti saggi biografici contemporanei su di lui, che apparve nel 1928.

<sup>53</sup> Era il grido dei venditori d'acqua. L'esperienza di venditore d'acqua di Attila József era stata registrata da Andor Németh nel saggio ricordato alla nota precedente.

<sup>54</sup> Dovrebbe trattarsi di una interpretazione data da Edit Gyömrői (per la spiegazione psicoanalitica del desiderio del paziente di «non pagare» e di sentirsi semplicemente «compatito», spiegazione molto lucidamente afferrata dall'autore, vedi, in questo volume, il frammento di commedia *Psicoanalisi*). Attila József, tuttavia, traspose in termini poeticamente complessi il problema, per esempio, nei versi di *Coscienza*: «tra anime oziose e ciarliere/io gratis cerco qualcosa/più certo d'un dado».

<sup>55</sup> Probabilmente composizione giocosa dell'autore.

<sup>56</sup> Due versi d'una canzonetta popolare.

<sup>57</sup> Primo verso di una diffusa canzone goliardica.

io per una donna non lavoro<sup>58</sup>  
 mi metto a fare il teppista  
 l'omosessuale  
 ben le sta  
 che le venga un accidente  
 giro girotondo  
 gira pecora matta  
 e vuole anche aiutarmi  
 vuole aiutare me  
 francobolli<sup>59</sup>  
 Marx-Engels-Petőfi  
 Béla Kun  
 serie B.  
 credito postale banconota blu<sup>60</sup>  
 nemmeno il denaro serve  
 nulla serve  
 mi buttino fuori  
 se solo non picchiassero i matti  
 tanto io matto sono  
 per favore, calpesti questo insetto  
 sempre me lo promettevano ma lo stipendio non me lo aumentavano  
 [mai  
 nei giorni di cassa non ci andavo  
 sul conto della banca mangiai legumi senza carne  
 cretino  
 il signor Bartos, capocontabile  
 per favore, porti questi 240 milioni alla Ferrovia  
 non scappai  
 che muoiano tutti ammazzati  
 a me non mi sfruttano  
 io sono un parassita  
 che le donne muoiano tutte strozzate

<sup>58</sup> Nel testo ungherese: «non lavora».

<sup>59</sup> Allusione a un gruppo di francobolli emessi durante la Repubblica dei consigli del 1919. «Serie B» potrebbe indicare una serie specifica in tale emissione.

<sup>60</sup> Durante la Repubblica dei consigli vennero emesse nuove banconote (dette «bianche» perché stampate soltanto su uno dei lati) in cui però non si aveva fiducia. Per questa ragione fiorì il commercio della carta moneta, preferendo la gente avere in cambio, magari a prezzo inferiore, le vecchie banconote (blu) della monarchia oppure i titoli di credito postali.

naturalmente, bisogna lavorare  
martellino  
seghetta  
trapanuccio  
i sacchi devo scaricarli io e anche la spesa devo farla io  
devo mantenere io Judit  
chi ha detto a mia madre di partorirmi  
di lavorare per me  
che c'entro io  
esce la cara creatura  
io non mi pento di nulla  
perché dovrei pentirmi di tutto io?  
i neonati vanno messi sotto un carro merci  
le donne gravide sotto un autocarro  
caffè-caffè vero caffè  
associazione degli amici dell'infanzia  
le pallottole piovevano<sup>61</sup>  
non mi fecero andare al fronte  
magari fossi stato garzone  
non sostenni gli esami  
non volevo fare la maturità  
abbandonai il liceo  
lo abbandonai, alla lezione di ginnastica scappavo  
non c'era il catechismo ortodosso  
perché mai non mi trattavano decentemente  
non scriverò poesie  
non mi servono i soldi  
non mi servono le donne  
tanto meno la Gyömrői  
non mi serve la Gyömrői  
io devo lavorare e lei si diverte  
io anche so fare il solitario  
la mamma fece le carte  
suo figlio diventava un grand'uomo  
e allora perché non lo diventa?  
che venga un accidente anche a me

<sup>61</sup> Secondo la sorella minore Etelka, si tratta delle pallottole della rivolta degli ufficiali dell'Accademia Ludovica avvenuta nel giugno 1919 contro la Repubblica dei consigli. La famiglia József abitava nei pressi dell'Accademia.

ma sì lo copro di scrittura e poi basta  
 questo è un lavoro  
 gratuito  
 e dovrei essere io a pagare  
 sarebbe meglio dormire  
 per questo bisognerebbe andare a casa  
 non vado a casa  
 non vado in redazione  
 mai più  
 sempre io  
 non pagano nulla  
 non scrivo per le ore otto  
 il giornale delle ore otto<sup>62</sup>  
 acqua fresca acqua ghiacciata  
 va a vendere alla stazione  
 ci sono ragazzini che a quest'ora già guadagnano  
 sono stanco  
 Dio buono e benigno, aiutami tu  
 se fossi prete  
 fui cretino a credere nel celibato  
 giocherò a carte  
 mi ucciderò davanti alla Gyömrői  
 che possa scoppiare quel maiale fetente  
 nemmeno Pászty lavorava  
 e Jolán s'incontrò con lui  
 facevo ginnastica con i suoi pesi  
 anche dai Makai  
 neppure Jolán lavorava  
 mamma la fece iscrivere alla commerciale  
 Etus alla borghese<sup>63</sup>  
 me alla quinta elementare

<sup>62</sup> Attila József, in vista di una sua assunzione nel quotidiano *Il giornale delle ore otto*, si era recato dal direttore per discutere della cosa; essendo tuttavia costretto ad aspettare che il direttore fosse libero di riceverlo, se ne andò infuriato dicendo: «Non si fa aspettare cosí il primo poeta del paese!» (cfr. Márta Vágó, *József Attila*, cit., p. 268).

<sup>63</sup> La «scuola borghese» o complementare era allora una scuola media di quattro anni, che seguiva la scuola elementare. Veniva scelta da coloro che, non prevedendo di arrivare agli studi universitari, non andavano al ginnasio (di otto anni). La scuola elementare era di sei classi per chi fosse destinato a non proseguire gli studi e di quattro classi per chi invece aveva intenzione di proseguire.

fetenti stupide carogne  
 perché mai avrei dovuto studiare  
 ero contento di non dover lavorare  
 bisognava che insegnassi  
 Makai non voleva nemmeno vedermi  
 signor professore  
 imbrogliatore  
 la domenica mi mandavano a battere a macchina  
 scrivevo fino alle nove e mezzo  
 mi rendevo conto di aver lavorato, ero stanco  
 allora mettiti a letto, perché non fermi mai la lingua  
 ti mando via a calci  
 André de Prang<sup>64</sup>  
 è precipitato  
 la viennese  
 era in pantaloni in camera  
 V oppure W  
 omosessuale  
 la scrittrice è figlia d'Eva  
 queste carogne puttane nel movimento  
 perché mai dovrei fare ordine  
 sarà lento il mio crepare  
 tutte ci hanno creduto che io ho sofferto tanto  
 cannoncino di rame  
 un mortaio è tale e quale  
 io in vacanza sono venuto non a sbucciare fagioli  
 anche tu, vero Terka<sup>65</sup>  
 signorino  
 qui non lavora nessuno  
 sono tutti impostori truffatori ladri  
 io diventerò assassino  
 mi impiccheranno  
 non farò più la faccia sofferta, o mi danno da mangiare o no  
 o mi amano o no  
 io da solo non sono capace di rovesciare il mondo  
 che possa crepare la Gyömrői  
 Edit

<sup>64</sup> André de Prang, probabilmente una figura della cronaca del tempo.

<sup>65</sup> Diminutivo di Teréz (Teresa).

edit

quello che fa lei è lavoro

pollo al pomodoro

puttana gallina

il primo del mese lascio Judit - con cento pengő si trovano vitto e

[alloggio - e cento pengő in qualche maniera si trovano<sup>66</sup>

È venuto Zoltán Szász<sup>67</sup>, ho interrotto, non continuo, non ci credo

[affatto

*ore due e ventuno minuti*

Szász è andato via.

Ho letto quello che ho scritto, qua e là, vedendo le volgarità, mi ha

preso l'ansia; sono diventato triste. Ora lo riprendo, perché

comunque potrà forse essere qualcosa di me - comunque potrò

[capire qualcosa.

Darei dieci pengő per la lettura del quaderno se vi vedesse qualcosa

[di cui io non mi accorgo.

è terribile che l'essere umano sia solo

è terribile che abbia coscienza, solo per questo è solo

oppure semplicemente crede di essere solo

Judit ha detto: tu non mi stai accanto

che devo fare allora

bisognerebbe divorare qualcuno

prenderlo in bocca e masticarlo

zoccola

taccagno rodicazzo

cazzocaterina

cazzomargherita

raccolta a stampa per il vocabolario completo della lingua ungherese

perché non posso tirar fuori d'un colpo tutte le mie scemenze

indirizza avvezza all'ordine

tu come sei avvezzato

cosa faranno mai

<sup>66</sup> In quel periodo Attila József riceveva cento pengő al mese dal suo mecenate Bertalan Hatvány.

<sup>67</sup> Scrittore e giornalista di orientamento conservatore, che tuttavia collaborava anche con Szép Szó.

coitus interruptus  
 quando la coda di uno scarica è come gli venisse morsicata via  
 vorrei scopare come sguazzavo  
 al modo in cui la mamma mi lavava  
 la fama si propalava  
 la fama è buona fama  
 pesce piccino pesce buonino  
 è cosa buona che muoia  
 non importa chi muore, io o quello  
 Tommaso o il fratello  
 io non so niente  
 je ne sais rien  
 mais je peux<sup>68</sup>  
 pneumatico  
 fa uno scoppio l'acido cloridrico schizza per l'alambicco  
 Tibor Naschitz<sup>69</sup> con Jolán faceva il micco  
 con Lucie  
 ah sì, è Lucie  
 Lucie Lippe<sup>70</sup>  
 grandi labbra  
 Frici Naschitz<sup>71</sup>  
 il bastone si fermò  
 la catena d'oro pendeva per aria  
 mi menai l'uccello, molte volte  
 mia madre mi menò  
 ma certo non è vero che io non saprei rimenare lei se fosse viva e  
 [lo ricordasse

<sup>68</sup> Francese: «io non so niente ma io posso». Un analogo gioco concettuale è presente in una lettera dell'autore a Márta Vágó di parecchi anni prima. Un passo di tale missiva diceva: «Mi fa male che tu esista, perché *senza di te perfino pensare dà infelicità*, e mi fa piacere che con te posso essere felice. Mi fa male che io ti *debba* amare, che lo voglia o no, e mi fa piacere che io *ti possa* amare: ich muss dich, aber kann dich (io ti devo, ma ti posso), oppure in francese, che è più bello: je te dois, ma je te sais e je te peux (io ti devo, ma io ti so e ti posso) (il savoir (sapere) qui non significa né il wissen (sapere) né il pouvoir (potere)) amare» (József Attila *válogatott levelezése*, cit., p. 193, lettera del 20 settembre 1928).

<sup>69</sup> Di questi si sa solamente che mise in musica una poesia, perduta, di Attila József intitolata *Serenata*.

<sup>70</sup> Per coprire l'origine proletaria che il nome Jolán József rivelava, l'avvocato Ödön Makai presentò alla propria famiglia la fidanzata come Lucie Lippe, profuga della Transilvania. *Lippe* in tedesco significa «labbro».

<sup>71</sup> Si suppone che sia il fratello di Tibor Naschitz.



ma io saprei che cosa sto facendo  
 per me sarebbe un appagamento non motorio ma psichico  
 dopo ci si dovrebbe rappacificare  
 uovo sbattuto  
 frullò un uovo  
 frittella  
 marmellata di susine  
 composta di susine  
 qual è la posta senza impiegati  
 ragazza che sosta guadagna la posta  
 anche gli uomini sono belli nudi  
 le tre grazie sono appunto loro  
 come passa il tempo  
 un denaro due denari a te niente e siamo pari  
 tu lavora pure matto deficiente - diceva la cara mamma  
 che cosa devo fare santo dio  
 come, ora dovrei amare me stesso in vece di lei  
 perché mai a lei sta bene così  
 perché mai a me sta bene così  
 non avesse mai avuto quel tumore  
 sempre mi ronza per la testa «coito con la madre»  
 Eisler<sup>72</sup> è riuscito a immaginare una cosa del genere  
 coso  
 cosare  
 in via Gát<sup>73</sup> scopammo, ma quello non era scopare  
 sputai sulla parete di fronte  
 picchiarono tutti  
 soltanto me no  
 perché li picchiarono, dio mio  
 re Attila<sup>74</sup>  
 mi lodò il maestro  
 Sándor Lestyán

<sup>72</sup> Mihály József Eisler, noto psicoanalista di Budapest, che ebbe con l'autore rapporti di amicizia oltre che professionali. Non si è ancora riusciti a stabilire con chiarezza se sia subentrato a Edit Gyömrői come analista di Attila József per qualche tempo.

<sup>73</sup> È la via dove l'autore è nato ed ha abitato da bambino.

<sup>74</sup> Attila (morto nel 453), il celebre capo degli unni, è una figura centrale del ciclo di leggende che sta alla base delle cronache medievali ungheresi e della storiografia, di stampo nazional-popolare e/o conservatore, secondo cui le tribù magiare erano nella loro origine semplicemente da identificare con il popolo unno.

Ede Erdős

Márkus Fodor<sup>75</sup>

zio Coso

zia Cosa zia Iza

non accetti un lucido da scarpe diverso da quello gigante di Fedák  
essenza di vino di Brázay

il fischietto di zucchero e il Peter Gala

stollwerk<sup>76</sup>

la si poteva masticare ed era filamentosa

cocomero

cocomero dalla polpa gialla

io sarei andato a fare la spesa se mamma non avesse tante volte ri-  
mandato indietro quello che io avevo portato, era una cosa molto  
umiliante perché avrei dovuto essere io a guardare sul posto che  
la merce fosse buona, come potevo riportarla dopo che l'avevo

[accettata

e anche portar giù una gallina a passeggiare sulla piazza e farmi

[prendere in giro dagli altri ragazzi era tanto umiliante  
ed era umiliante anche il cappello di paglia del brefotrofio — già

[da lontano si capiva che eri del brefotrofio

il cappotto anche

il cappello lo sforbicai mi picchiarono forte, io non riuscivo a dire

[altra bugia se non che non l'avevo sforbiciato io  
anche un'altra volta ne sforbicai la falda, di nuovo mi picchiarono forte

ma, a quella maniera, io intendevo di starmene a casa mia —

[perché mai ero un bambino del brefotrofio  
mamma venne e poi mi lasciò lì io credevo che mi avrebbe

[portato a casa

anche i Makai dicevano che io ero un bambino povero che loro avevano

[preso in casa

anche da Rapaport ero «un bambino povero preso in casa»,

[verwahrlost<sup>77</sup>

anche dalla Gyömrői, infatti non è quello il suo onorario

<sup>75</sup> Si tratta di alcuni degli insegnanti di Attila József. *Zia Iza* è il titolo di un film (di István Székely) uscito nel 1933. La parola «coso» in ungherese suona «izé».

<sup>76</sup> L'essenza di Brázay era una lozione profumata per frizioni e impacchi; il fischietto di zucchero una speciale caramella per bambini; Peter Gala la marca di una cioccolata svizzera; stollwerk una caramella con le caratteristiche indicate qui dall'autore.

<sup>77</sup> Tedesco: «abbandonato». Samu Rapaport (vedi *Cenni biografici*) fu il primo psicoanalista di Attila József.

nel movimento mi hanno annoverato fra gli altri vitelloni<sup>78</sup>  
 io sono un povero preso in casa  
 io non ho nessuno  
 anche Judit mi tratta così  
 ucciderò Attila József  
 stanotte ho immaginato che il primo, per quando la Gyömrői ha  
     stabilito il termine, mi metto in bocca il tubo del gas, tiro una  
     [gran boccata, dopo di che sarà tutto finito  
 e dopo è stato così bello fare dei respiri grandi-grandi: sono vivo  
 il mio collo è qui, non l'ha tagliato il treno  
 non mi hanno neppure tagliato via la lingua  
 ma poi a chi parlare<sup>79</sup>  
 questo è tratto da una poesia  
 lanterna  
 ... latrina  
 non tutti gli insetti possono essere sterminati  
 io ho la testa piena di grilli  
 avrei voluto prendere un cervo volante per attaccarlo davanti a una  
     [scatola di fiammiferi  
 dio mio, vedi, ero tanto taciturno a Monor<sup>80</sup>  
 è molto male che non ci sia dio  
 per tutta la vita mi sono sforzato invano, sono stato buono invano,  
     [sono stato cattivo invano  
 forse solo perché mi dava da mangiare amavo la mamma, perché avevo  
     [una casa dove andare  
 cosa amare di mio padre — è vivo<sup>81</sup>  
 in piazza Mátyás 4, dai parenti di Pászty mangiavo sempre un  
     [affettato così buono  
 me ne avrebbe dato anche di più, ma io ormai mi sarei vergognato  
     [di mangiarne quanto mi sarebbe piaciuto

<sup>78</sup> Con tale termine si indicavano allora gli intellettuali vicini al partito comunista (il movimento). Nel romanzo di Tibor Déry (vedi *Cenni biografici*) *La frase incompiuta*, la signora Rózsa, la proletaria comunista, «in generale non gradiva i "vitelloni", gli intellettuali rivoluzionari».

<sup>79</sup> Un verso tratto dalla poesia di Attila József *Senza speranza*.

<sup>80</sup> Monor è il luogo dove si trovava il brefotrofio in cui Attila József soggiornò, insieme alla sorella Etus, dall'autunno del 1917 all'inizio del 1918, quando fugì via per ritornare a casa dalla madre già gravemente ammalata.

<sup>81</sup> Attila József anche al momento in cui scriveva queste righe era persuaso che il padre fosse in America. In realtà era tornato in Transilvania, che alla fine della prima guerra mondiale divenne romena, e lì morì nel 1937.

cosa c'è da piangere per questo<sup>82</sup>  
 anche gli altri si vergognano  
 io ho imparato a vergognarmi dagli altri  
 vi andavo attraverso via Óriás  
 quando portavo il latte ai Makai (attraverso via Szigony) lungo la  
   [strada mi fermavo parecchio a curiosare  
 avrei dovuto far presto, ma dio mio perché mai dovevo far presto  
 dalla clinica portavo il pranzo in un portavivande  
 dalla cucina popolare anche  
 se ricordo? di quale piatto mi ricordo (riso e cavoli)  
 forse patate in umido  
 oppure fagioli in umido  
 oppure cavoli?  
 ma cav. diversi da quelli che ho mangiato al Japán<sup>83</sup> con gli gnocchi  
 gnocchi di mollica  
 gnocchi ripieni di marmellata  
 il lardo rancido, quello non è buono  
 con il lardo rancido ingrassavo anche i miei stivali a Öcsöd<sup>84</sup>

è qui Laci<sup>85</sup>

qualche cosa bisogna inghiottire «come se avesse uno gnocco in gola»  
[è vero?

spesso mi veniva l'impulso di sputare per la strada  
vorrei tanto non aver mangiato le focacce dolci — mamma portava  
[a casa perfino la sua cena

feci una cosa molto brutta  
forse mangiai farfalle  
mangiai oche morte  
e forse maiali morti

<sup>82</sup> Verso tratto da una canzone, intitolata *Al Grand Cafè*, del poeta Mihály Szabolcska, rappresentante di quel movimento di origine «nazional-popolare» che si dedicò alla cosiddetta canzone «popolareggiante» molto criticata fra gli altri da Attila József per l'impianto idilliaco e quindi tendente a falsificare la realtà quotidiana.

<sup>83</sup> Caffè e ristorante di Budapest frequentato da letterati. Secondo Judit Szántó e Andor Németh, il presente testo venne scritto da Attila József appunto in tale caffè-ristorante.

<sup>84</sup> Dal 1910 al 1912 Attila József, affidato a genitori adottivi per l'impossibilità della madre, abbandonata dal marito, di sostenere i tre figli, visse nel villaggio di Öcsöd.

<sup>85</sup> Si tratta di László Bányai, il marito di Jolán József nel 1936.

avrei mangiato anche la mamma  
 ecco qua mangiate  
 che altro avrei potuto fare  
 adesso non mangio ed è una cosa molto brutta  
 aspetta il tuo turno, diceva  
 è venuto il tuo turno di leva  
 mi presentai per fare il soldato l'insegnante responsabile della classe  
 [mi sconsigliava  
 ma allora perché l'hanno annunciato a scuola  
 per fare il soldato a pagamento<sup>86</sup>  
 per venticinque corone<sup>87</sup> compri un distintivo dell'Éme<sup>88</sup> sull'ango-  
 lo di via Üllői la notte, perché quello diceva che, adesso che i  
 romeni andavano via, ci sarebbero stati guai per chi non aveva  
 [quel distintivo  
 anche mamma fu contenta del distintivo, costava venticinque corone  
 facevo il venditore di pane all'Emke<sup>89</sup>  
 un'aquila su una croce bianca  
 l'aquila più tardi si staccò  
 poi è andato perduto chissà dove  
 chissà se è rabbioso, temevo, il cane che mi morsicò a Kiszombor  
 ora è presidente del tribunale di Kiszombor quel ragazzo che nel  
 [collegio aveva già molto da fare con le donne  
 — ic...

<sup>86</sup> Il desiderio di Attila József — già in precedenza espresso — di arruolarsi si riferisce probabilmente al reclutamento di giovani che si ebbe nel maggio del 1919 da parte del governo comunista. Il governo della Repubblica dei consigli, per invogliare i proletari all'arruolamento, offriva, oltre alla normale paga, di rimborsare il salario che ciascuno riceveva da civile.

<sup>87</sup> Unità monetaria vigente in Ungheria dal 1892 al 1926.

<sup>88</sup> Sigla dell'Associazione degli ungheresi risvegliati, un movimento contro-rivoluzionario formatosi dopo la caduta della Repubblica dei consigli, che avvenne il 4 agosto 1919 con l'occupazione di Budapest ad opera delle truppe dell'Intesa, in massima parte romene. Le truppe romene abbandonarono Budapest il 14 novembre 1919, simultaneamente all'arrivo dell'ammiraglio Miklós Horthy, che iniziò così il suo dominio sull'Ungheria.

<sup>89</sup> Dopo il Trattato del Trianon le popolazioni ungheresi dei territori assegnati agli Stati confinanti ebbero in Ungheria un punto di riferimento nelle associazioni irredentistiche che nascevano come organismi dediti alla formazione dei giovani quadri intellettuali ungheresi di quei territori. L'Emke (Unione ungherese della Transilvania per la causa dell'educazione pubblica) era una di queste associazioni. Poiché i suoi membri erano soliti riunirsi in un certo caffè di Budapest, questo prese il nome dell'associazione.

Ickowitz<sup>90</sup> — dovrei restituirlo al proprietario  
mi ero completamente dimenticato che anch'io avevo già avuto a  
[che fare con donne, precisamente con la mia madrina  
lo stile di «il cavallo muore, gli uccelli volano fuori»<sup>91</sup>  
Kassák  
dai Békeffi<sup>92</sup> c'era un'atmosfera assai strana — era lì quella donna  
[la quale...

che io non avevo osato dire scopare  
non oso scopare, ormai dico invano quella parola  
le lucciole di San Giovanni  
le carrube di San Giovanni  
stadio F.T.C.<sup>93</sup>  
Pászty era iscritto al BTC  
quella bruna là dai Békeffi non riesco a dimenticarmela  
grassoccia anche adesso avrei paura a scoparla  
scrivo quella parola come se avessi il coraggio di scriverla  
dalla Gyömrői non ha nessun peso, per lei è indifferente anche  
[cosa faccio «poi ne renderò conto»  
devo abituarmi al fatto che sono adulto  
il marito di quella donna aveva naso e volto sifilitici e ciò in  
[qualche modo era presente in tutta l'atmosfera  
anche la sorella di papà aveva un simile naso a sella  
tumore, sifilide  
davvero il desiderio sessuale può essere considerato una malattia  
[sessuale  
è inutile dire che il rischio è proprio questo  
che peccato che la mia cara madre fosse malata  
era molto brutto ammalarsi forse è in questo momento che sono  
[abbandonato a me stesso come allora

<sup>90</sup> Non è stato possibile decifrare il senso di questa parola, probabilmente un nome.

<sup>91</sup> Titolo di un volume di poesie di Lajos Kassák uscito a Vienna nel 1924.

<sup>92</sup> György Békeffi, pittore, apparteneva a un gruppo di giovani intellettuali e artisti che all'inizio degli anni Venti a Szeged batteglavano contro il provincialismo e per la modernizzazione della cultura ungherese, com'era tipico di tutta la generazione giovane nell'Ungheria uscita dall'esperienza della Repubblica dei consigli. Uno dei loro punti di riferimento era l'«attivismo» di Lajos Kassák. Attila József frequentò Békeffi nel 1924 quando si trovava a Szeged come studente universitario.

<sup>93</sup> Sigla (letteralmente: Circolo sportivo di Ferencváros) della squadra di calcio del quartiere dove l'autore abitò fino al 1920. Alla riga successiva la sigla indica il Circolo sportivo di Budapest.

mamma una volta venne ugualmente poverina era tanto magra  
 io ero disperatissimo perché non veniva, forse nemmeno  
 [m'importava di morire  
 dovrei urinare per via dell'eccitazione sessuale di prima  
 le pene si depositano nell'uomo come nelle ossa il calcio  
 dall'età di tredici anni ho avuto solo piaceri finti  
 «ero lieto» soltanto affinché la gente non si ritraesse da me spaurita  
 — ma poi a cosa sarei servito io: si sarebbero trovati davanti  
 a me come io davanti alla mamma quando stava nella clinica  
 [ridotta pelle e ossa  
 non mangiai il cibo che stava lì freddo sul suo comodino  
 vaso da notte  
 forse comunque mangiai qualcosa e per questo sputo di continuo  
 che abbia mangiato merda o quello — fa lo stesso sono qui  
 e non ci sono, solo mi vedono gli altri  
 già lunedì avrei dovuto farmi togliere l'arsenico dal dente<sup>94</sup>  
 più tardi quando sarò più attempato, perfino i denti cariati  
 [s'aggiungeranno a tutto questo  
 se voglio essere amato, devo nascondere tutte queste cose  
 ma allora già non mi amano, perché è chiaro che amano ciò che  
 [mostro di essere e non me  
 anche la sifilide va nascosta  
 Rubin<sup>95</sup> disse: tutti ti amano, infatti le tue poesie sei te  
 le mie poesie non sono me: io sono ciò che sto scrivendo qui  
 neanch'io amerei un uomo così ovvero forse lo aiuterei come fa  
 [la Gyömrői con me  
 lei in questo modo aiuta anche se stessa  
 ci guadagna, ci vive  
 la buona samaritana  
 suor monaca  
 perché mai anch'io non faccio tutto per denaro  
 allora lei ha detto: «più in là capirà perché lo faccio», ma ha detto  
 [anche: lei sa che non è questo il mio onorario

<sup>94</sup> Era uso, allora, impiegare l'arsenico per anestetizzare la parte prima di curare un dente. L'arsenico veniva introdotto nel dente qualche giorno prima di tale cura e non era minimamente pericoloso, data la quantità minima, per l'organismo.

<sup>95</sup> László Rubin, scrittore, era redattore di una rivista, intitolata *Láthatár* (Orizzonte), su cui nel 1927 erano apparse anche poesie di Attila József.

ormai ho capito: il suo onorario è che io devo spezzarmi come il  
 [vetro della lampada quando vi ho schizzato sopra l'acqua]<sup>96</sup>  
 ma a chi sto scrivendo tutto questo  
 a me  
 a lei do il denaro  
 parassita è lei non io  
 lei è il discolo, io sono la povera disgraziata, la mamma  
 io non posso avere un tumore all'utero  
 c'è anche il tumore del testicolo  
 ho vissuto da coglione parassita  
 «allora aveva senso» — così la Gyömrői  
 ma io vivo così adesso  
 pietà un povero cieco  
 spesso chiudevo gli occhi e camminavo così per la strada controllando  
 [se riuscivo a mantenere la direzione a occhi chiusi  
 brutti sogni mi tormentavano  
 ah sì, questa è una scienza naturale  
 creperò, ma prima vado a urinare  
 dice che io da lei voglio qualcosa gratis — gratis non voglio niente  
 [io, che le venga un colpo]

#### Szabadszállás

mi ripugnava parecchio la barbabietola in umido, ma la mandavo giù  
 un corno, bisogna vomitare tutto, tutte le merde  
 corno  
 tromba  
 l'olifante di Lehel, la chioma di Sansone<sup>97</sup>  
 che cosa è quel che è trascorso  
 che cosa è quello che è stato

<sup>96</sup> La narrazione dell'episodio si trova, in questo volume, nel testo autobiografico *Poetica e poetare*.

<sup>97</sup> Lehel, uno dei *vezér* (capi) ungheresi del «periodo delle incursioni». Nella realtà fu a capo degli ungheresi, nel 955, in occasione della loro celebre sconfitta sulla Lech presso Augusta ad opera dell'imperatore Ottone I, dopo di che venne impiccato a Regensburg. Nella leggenda Lehel, che possedeva come simbolo di potere nella propria tribù un olifante, prima di essere impiccato chiese di poter avere con sé tale simbolo del suo rango, ma, una volta avuto, uccise con esso l'imperatore, per far sì che, secondo la credenza degli ungheresi, l'imperatore, morendo sconfitto da lui, diventasse suo servo nell'altro mondo. In questo senso Attila József accomuna l'immagine della morte di Lehel e quella della morte di Sansone, il quale — com'è noto — possedeva la propria forza nella chioma. Sansone infatti morì anch'egli vittima di un gesto estremo compiuto per ottenere la sconfitta dei nemici.



c'era una volta  
 Orazione Funebre<sup>98</sup>  
 poesia di Kosztolányi  
 anche lui ha il cancro  
 da Bertalan Hatvany ho mangiato un antipasto di granchi  
 sarebbe meglio se avessi un cancro  
 anche l'isteria è cancro che rode l'uomo, il dolore corrode l'uomo  
 hysteria = utero  
 alvo alveolo  
 leccardo pungiglione  
 miele  
 l'ape raccoglie il miele  
 il pungiglione dell'ape operaia è il genitale della donna disseccato,  
 [divenuto corneo  
 corno  
 cervo  
 c'era la merda  
 una staffa nel cesso  
 tenere il piede in due staffe  
 una donna gentile mi guarirebbe  
 quale donna adulta non ha bisogno d'un bambino  
 la mia madrina  
 la signora Kiss<sup>99</sup>  
 Kyss  
 Józseffy — spesso scrivevo così il mio nome, mi piaceva molto,  
 [perché così diventa «nobile»

<sup>98</sup> Il primo testo completamente scritto in ungherese (circa nel 1150) fu, nella storia di questa lingua, la rielaborazione di un modello latino di sermone funebre cattolico. Il suo titolo era *Orazione funebre*. Con questo stesso titolo era uscita nel 1935 una poesia di Dezső Kosztolányi (vedi *Cenni biografici*), il quale, malato di cancro, morirà alcuni mesi dopo (il 3 novembre 1936) la stesura del presente testo di Attila József.

<sup>99</sup> In certi cognomi ungheresi si trova una sillaba finale *fi* che vuole significare «figlio di». Poiché in ungherese la *y* finale nei cognomi indica l'origine nobiliare, in questo caso tale sillaba si trasforma in *ffy* o *fy*. Il cognome della famiglia József derivava da un «Iosifu», di grafia non ungherese, provenendo Áron József, il padre di Attila, dalla Transilvania. Esso venne successivamente magiarizzato in Józsefi o József e la madre di Attila continuò sempre a portare il primo di tali cognomi, nonostante che i figli a un certo punto si fossero iscritti a scuola come József. La dizione «vedova Áron Józsefi» si riferisce alla circostanza per cui la madre, abbandonata dal marito poco dopo la nascita di Attila, verso la fine della sua vita, perduta ogni speranza di veder tornare il marito, decise di presentarsi come sua vedova.

alle elementari ero Józsefi, alle borghesi cancellarono la *i*: a che ti  
[serve quella *i* mi sgridò l'insegnante  
la mamma era la vedova Áron Józsefi  
nata Borbála Pőcze  
nel primo sogno portato a Rapaport tre garzoni portavano  
[un sacco ciascuno e cosa c'era dentro  
*borse e borsette, borracce di vino*  
*borotalco per la barba per barbieri*  
*piazza boráros* — il professore di musica spiegò che lì c'erano i  
[*borárosok*<sup>100</sup>

borro  
vomita  
vomito  
io vomitai  
rigettai per via dell'alcol, perché mi ero forzato a reggerlo  
in tutte le cose controllabili sul serio rimanevo sempre indietro  
[rispetto agli altri ragazzini  
devo buttarmi giù dritto, imparerò dopo a stare a galla  
in acqua so stare a galla  
volevo nuotare controcorrente, nel Danubio mi ritrovai senza fiato  
sul Danubio Géza Mokos<sup>101</sup> faceva la corte a Etus, erano lì in  
[costume da bagno  
Etus si buttava giù dritta molto bene  
non ribattere — buttava sempre lì Jolán — era lei la perfida  
lei o altri, lo stesso  
questo l'animo dei miei versi liberi  
piacevano al vecchio Kesztnér<sup>102</sup>  
a letto la mattina mi scoprivo davanti alla signora Kesztnér per  
[farmi vedere  
facevo come dormissi  
una volta raccontò ridendo che «era tutto fuori»

<sup>100</sup> «Mercanti di vino». Questo termine nella forma del singolare usata per denominare la piazza è riconoscibile con una qualche incertezza, anche perché in quest'ultima forma è presente un altro significato, quello di «vino costoso».

<sup>101</sup> Un commesso viaggiatore amico degli József nel periodo in cui abitavano nel quartiere di Ferencváros.

<sup>102</sup> Zoltán Kesztnér era il direttore della centrale elettrica di Makó, la cittadina dove Attila József frequentò il liceo dal 1920. Conobbe l'autore a causa del proprio interesse per le cose della letteratura. Nel 1923 lo ospitò a più riprese in casa sua.

feci la medesima cosa anche a Szeged<sup>103</sup> e convinsi la padrona di  
 [casa — la zietta — a prenderlo in bocca  
 anche oggi mi piacerebbe  
 che devo fare non oso avere rapporti sessuali  
 il nevrotico è l'opposto del perverso, l'analista è l'opposto della  
 [puttana  
 quella che fu la prima donna fu molto brutale  
 in un sogno sfogliavo un album fino alla «prima donna» — nell'album  
 c'erano teste femminili e paesaggi — vi ho scritto sopra una  
 [poesia:  
 dentro un bosco rado un tepido lago<sup>104</sup>  
 la prima donna fu questo  
 ora ho pensato che si tratta di bocca (gola di una valle) nonostante  
 [abbia scritto avendo in mente vagina  
 beh allora, disse la donna — già, era una donna — e io m'impaurii,  
 cominciai a masturbarmi, poi lo misi dentro e lui scaricò così  
 non ne ebbi nessun piacere  
 in seguito — perfino anni dopo — dissi molte volte di essere ancora  
 [vergine  
 lo dissi anche a Olga Deák<sup>105</sup>, l'amavo tanto, ma non sarei riuscito  
 [lo stesso ad avere rapporti sessuali con lei  
 amavo la mamma quando andai con la donna di strada  
 se le avessi ridato le percosse — scarica motoria — infatti è per  
 [questo che mi sarebbe piaciuto avere un pene tanto grosso

È venuto Lajos Nagy<sup>106</sup>, è andato via, ho orinato, non vado più  
 [dal dentista, forse non c'è nemmeno arsenico nel dente  
 aggressività — ma perché poi dovrei picchiare le donne?  
 per via di mia madre?  
 per via di Jolán?  
 credetti che Jolán mi invitasse a letto accanto a sé  
 dopo «la prima repressione della rivolta di Edipo»  
 dopo la seconda repressione  
 dopo la terza repressione

<sup>103</sup> L'autore nel settembre 1924 si era iscritto all'università di Szeged.

<sup>104</sup> Primo verso di una poesia, scritta nel 1932, intitolata *Dentro un bosco rado*.

<sup>105</sup> Una studentessa conosciuta a Budapest nel 1922 e frequentata per qualche anno. L'autore le dedicò nel 1923 diverse poesie.

<sup>106</sup> Noto scrittore populista, amico di Attila József (vedi *Cenni biografici*).

Gyömrői, se è donna davvero, mi schernisce  
 mi compatisce  
 quanto più mi compatisce tanto più sta sopra di me  
 anche questo è piacere  
 sarebbe piacere se avessimo a che fare l'uno con l'altra, ma se io  
 [non pagassi, potrei far fagotto  
 e lo faccio anche  
 mi dispiace perderla  
 magari mi volesse la minaccio con l'omosessualità  
 Ferenczy<sup>107</sup> — secondo Judit — a una donna che gli aveva detto  
 [spavalamente di essere frigida rispose così: lei è davvero frigida  
 oggi non avrei più nemmeno timore di un coito omosessuale per anum  
 [— forse gli uomini non sono poi così feroci come immagino io  
 ho timore anche di loro, non solo delle donne  
 la strana spossatezza che ho nella testa forse viene dall'arsenico  
 sarebbe bello se mi facesse morire  
 anche questo è triste: non ci sarebbe neppure un cane ad abbaiarmi  
 [dietro  
 nemmeno io ho rimpianto mia madre  
 ma come può accadere che qualcuno sia impotente  
 la gazza spesso smoda ma non le regge la coda  
 il mio retto è grande come quello d'un cavallo  
 è vero io ho paura anche dei cavalli<sup>108</sup>  
 tra poco devo andare  
 devo far vedere che sono qualcuno  
 uno dopo l'altro i pazzi vengono con i manoscritti — perché scrivono  
 [è autoinganno, impostura  
 forse è come fare le girandole<sup>109</sup>  
 quant'era bella la mia erezione quando la feci vedere ai ragazzi

<sup>107</sup> Sándor Ferenczi (1873-1933), uno dei maggiori allievi di Freud. Divenne noto come autore di uno studio di psicoanalisi delle funzioni sessuali (*Thalassa*, pubblicato nel 1923). Nel 1913 aveva fondato l'Associazione psicoanalitica ungherese e nel 1919 aveva ricevuto, dalla Repubblica dei consigli, quella che sarà la prima cattedra al mondo di psicoanalisi. È probabile che qualche eco della sua teoria dell'«analisi attiva», dove l'analista risulta coinvolto completamente nell'analisi al punto di trasformarsi talvolta in analizzato, sia presente nelle contestazioni di Attila József a Edit Gyömrői (la quale esplicitamente rifiutava le teorie di Ferenczi).

<sup>108</sup> Vedi, in questo volume, *Poetica e poetare*.

<sup>109</sup> Da bambino Attila József costruì girandole di carta, «per venderle a bambini che avevano una sorte migliore» della sua (vedi, in questo volume, *Curriculum vitae*).

quant'era grosso, quant'era duro, quant'era forte  
quando in cucina scaricò, esaminai lo sperma: mi sembrava di scoprirvi  
[il bambino, l'«embrione»]

brioche

Briand<sup>110</sup>

la barzelletta dice che le donne francesi per abortire sputano  
perché la mamma non mi ha svegliato — mi lamentavo  
sì perché non mi ha svegliato dall'omosessualità  
quello da cui «vengono i bambini» è andato anche in mia madre, di  
[lì vengo io]

non dalla merda

ma io anche questo l'ho trattato di merda — non ho saputo trattenermi  
[dall'onanismo]

sto scrivendo tutto questo con un tono enormemente estraneo e  
[predicatorio sono un uomo estremamente bugiardo]

forse mi odio più ancora di quanto mi amo

le donne, nude, sono belle — con questo Jolán voleva dire che gli  
[uomini invece non lo sono]

Jolán si prese una malattia venerea da suo marito — zio Elemér —  
[questo me lo nascosero]

Eszti<sup>111</sup> si prese una malattia venerea — sarebbe stato meglio che  
avesse avuto un figlio dicevano davanti a me — non a me —  
[in cucina]

farla gravida

farla sporca

farla sotto

ottentotto

negro

le negre hanno il morbo dei galli

intelligenti sono i cavalli

ed esse

esse

suffisso formativo del presente<sup>112</sup>

spesso pensavo di castrarmi — ora me la sentirei di farlo ma so che  
[preferirei impazzire]

<sup>110</sup> Aristide Briand, il noto uomo politico francese degli anni Venti e Trenta.

<sup>111</sup> La sorella del padre di Attila József.

<sup>112</sup> La lettera *s* (che in ungherese si scrive *sz*) nella lingua ungherese costituisce il suffisso formativo del presente per un gruppo di verbi.

l'eunuco nell'harem del sultano  
 emiro turco pancione lurco  
 onde hertziane  
 dovrei già essere in redazione — che ci faccio io lì  
 non capisco perché non mi sopprimono  
 perché non mi stendono morto  
 steso sul letto  
 ho toccato la potta di mia madre  
 ovatta insanguinata  
 Watt  
 volt  
 ampère  
 le père  
 père-la-chaise<sup>113</sup>  
 l'hanno strappato con un morso  
 l'hanno dato ai cani  
 roba da cani  
 coda di cane  
 vergine in bottega  
 servo in bottega  
 calore in bottega  
 bottega in calore  
 arde la  
 celeste volta  
 basta una volta  
 cosa feci con il buco di mia madre  
 si vede che nonostante tutto non ero così coraggioso  
 interessante, Gyömrői crederebbe molte cose, non però che io abbia  
 leccato la fica di mia madre, ma che non ho avuto il coraggio  
 di metterle il cazzo in bocca, per evitare che me lo  
 [strappasse via con un morso  
 similmente accadde quando mi scopai la mia madrina, non ebbi il  
 [coraggio di offrirle questa perversione  
 vieni pista<sup>114</sup>, inumidiscimi l'uccello, tanto dio t'ha fatto teppista  
 fino alle percosse tutto andava bene

<sup>113</sup> Francese: «il padre» e «padre-la-chaise». Quest'ultimo è il nome del cimitero di Parigi costruito sul terreno di proprietà del gesuita François La Chaise, confessore di Luigi XIV.

<sup>114</sup> Diminutivo di István. L'autore lo scrive in minuscolo.

poi mia madre si è ammalata  
vado

*domenica pomeriggio cinque e mezzo là a casa - qui a casa*

ora ho letto tutto il quaderno e circa l'analisi la mia opinione è  
[questa:  
La Gyömrői è seduta dietro di me io sono sdraiato sul divano — lei  
deve essere oggettiva affinché io possa essere soggettivo e così  
[arrivare all'oggettività  
(costipazione intestinale) stavo per scrivere senza la *o* tutt'e due le  
parole e senza la *n* il senza, c'è qualcosa che non posso dare,  
[è inutile  
in un certo punto, là dove i miei pensieri si trasformano in sentimenti  
e i miei sentimenti in funzioni corporali, io sono completamente  
sano e perciò Gyömrői non si dovrebbe permettere di definire  
«me» attraverso quello che dico quando associo liberamente, lei  
dovrebbe dire qual è il nocciolo intelligente delle idee confuse che  
[ho espresso  
voglio una qualche perversione sdraiandomi per lei sul divano  
lei dice che dovrei aiutarla, ma non permette che io esista, in quanto  
considera la confusione identica a me e non vuole rendersi conto  
[dell'ordine arcano  
se mi va percuotendo a questo modo, allora io non sono disposto a  
fare nulla per darle piacere, solo quando mi rivolgerà una bella  
[parola  
non mi si rivolge con belle parole, perché mai dovrebbe — se volesse  
avere rapporti sessuali con me, allora tutto quanto avrebbe un  
[senso  
non lo vuole — sono io che dipendo da lei, al mio posto lei può anche  
[avere un altro paziente  
insomma io per lei sono merda  
con altre donne non mi lascia andare  
giocare non vuole  
si può anche giocare nei rapporti sessuali per esempio in un rapporto  
sessuale si gioca a fare il movimento del treno — si gioca al treno  
il bambino invece di avere rapporti sessuali gioca  
con me le donne non hanno giocato io d'altra parte nella pubertà  
[non volevo giocare con i ragazzi

mio padre — Pista — mi legava alla zampa del tavolo, mi picchiava  
[così]<sup>115</sup>

hanno tutti ragione — sono io il più bugiardo  
mento perfino quando dico di non aver mentito alla Gyömrői in due  
[anni neppure una volta]

proverò a mentire, forse non mi riuscirà di trarla in inganno  
ma mentre non crede al vero, crederebbe al falso, io come mi  
[troverei dopo]

mi si aggroviglierebbe tutto nella testa allo stesso modo di quanto  
[mi accade ora nei sentimenti e in tutta la mia anima  
mescolerò la verità con la menzogna, insomma non mi assoggetterò

[del tutto, già le basta per ridere di me  
sghignazza tra sé perché io parlo proprio delle mie «cose intime»  
si vede che è il bugiardo che lei considera innocente quanto se stessa  
via Nap]

io devo ingoiare tutto

lei dice continuamente: vorrei questo, vorrei quello, che le venga un  
[colpo]

e qualsiasi cosa faccio è lo stesso, importante è solo che la paghi  
si vede che tutti sono così]

in fondo non la amo — cosa dovrei amare in lei

è della peggior fatta

l'ultima moda raccatta

ovatta

ha le mestruazioni

potessi sdoppiarmi ed essere *anche* donna

adesso qui ometto molte cose poi le dirò là, da lei

vedrà le darò uno schiaffo due volte

poi potrà chiedermi cosa mi viene in mente in proposito

ho leccato il culo a mia madre — lei questo voleva e poi all'improvviso

[mi ha aggredito perché me la scopassi]

bisognerebbe contare quante pagine ha questo quaderno

di uno che lecca il culo a qualcuno ridono, chi non lo fa viene deriso

Gyömrői non la passa liscia con questa analisi

io non posso dimostrare nulla

<sup>115</sup> Il padre cui si fa riferimento è Ferenc Gombai, il padre adottivo del periodo di Öcsöd. Pista era il nome che il padre adottivo gli aveva dato in sostituzione di «Attila», che a suo avviso era un nome inesistente.



bisognerebbe capovolgere il rapporto tra di noi cosicché anch'io  
 [veda dentro di lei  
 possibile che lei sia felice  
 forse ho un'orribile ossessione, forse soltanto credo di dover ricevere  
 [qualcosa  
 forse neanche esiste quello che voglio, forse nessuno vive meglio  
 [il rapporto sessuale  
 forse dall'amore mi aspetto più di quanto esso mi dia soltanto perché  
 mi picchiavano, perché volevano che lavorassi e non mi facevano  
 [giocare  
 a Öcsöd era brutto  
 avrei avuto bisogno di due cavalli piccoli, una donna piccola, un  
 [aratro piccolo  
 una casa piccola, un cane piccolo, un puledro piccolo, una falce piccola,  
 il grano piccolo — tutto in proporzione a me come tutto era in  
 [proporzione al mio padre adottivo  
 gli eschimesi attaccano cani alla slitta  
 chissà se adesso è in proporzione a me tutto ciò che esiste  
 Gyömrői fa la persona sproporzionatamente sana  
 vuole un compenso non proporzionato  
 io la fotterò  
 le accomodo qualcosa che la farà arrabbiare come mia madre, ma lei  
 [non mi può picchiare  
 lei ci si diventerà moltissimo  
 ride bene chi ride ultimo  
 occhio per occhio, dente per dente  
 risplende il sole  
 abbaia il cane  
 ordine inverso  
 proporzione inversa  
 a Eisler farò vedere questo libro  
 Eisler crederà che abbia bisogno proprio del suo aiuto  
 ecco, adesso non glielo posso più far vedere  
 per altro è vero: quella maledetta psicologia ha due estremi  
 nei confronti della Gyömrői pagando mi sono in sostanza sgravato  
 [di tutto  
 vero che non si può ingannare se stessi, ma si possono ingannare gli altri  
 vero che non si può fottere se stessi, ma si possono fottere gli altri  
 non ci si può scopare se stessi, ma ci si possono scopare gli altri  
 ahi ahi, quanto sarei geloso

con la nevrosi mi risparmio la gelosia  
perché l'uomo è geloso?  
perché si rende conto che la donna può avere un uomo in qualsiasi  
momento, l'uomo invece non può avere una donna in qualsiasi  
[momento  
l'uomo ha bisogno della donna, nella sua totalità, mentre la donna  
[ha bisogno soltanto del cazzo

e del denaro e della sborra  
quest'ultima non c'entra qui  
il coito è anche un atto omosessuale  
se l'uomo non riesce con la forza fisica a costringere una donna ad  
arrendersi, allora — allargando la cosa all'intero genere femminile  
— può costringerla cacandoci sopra, vale a dire con

[l'omosessualità  
sono stato oltremodo stupido a dar retta a mia madre, a farmi  
[abbindolare dal suo animo perverso e a non accodarmi ai ragazzi  
d'altra parte è vero che in tal caso i ragazzi mi avrebbero scomunicato,  
infatti quel cretino di Gábor Jobbágy assunse un atteggiamento  
[assai maligno di fronte al mio rapporto con Sztruhala<sup>116</sup>  
infatti se io dessi questo a un uomo giovane, della mia età, non solo  
non mi diventerebbe amico, ma piuttosto proverebbe piacere a  
[rendermi ridicolo in pubblico

bisogna che impari (impedisca: stavo per scrivere) a mentire e a fare  
il misterioso, quando mi trovo sotto, e ad essere sincero  
[quando sono sopra io

si è posto sopra  
si è imposto sopra  
si è fatto impostore  
si è fatto un filetto  
cazzaro — impostore  
cazzo addrizzato  
cazzo scaricato  
si carica  
s'incazza  
si scazza  
si scazzi  
si scazzino  
fica, fregna, cazzo, culo, chiavare, sborrare, fare una sega — tutto

<sup>116</sup> Si suppone trattarsi di compagni di scuola.

questo — leccare — si può dire con la faccia assolutamente  
[naturale in compagnia di coloro che non possono far nulla contro  
interessante, io percepivo in queste parole la scarica motoria propria  
delle azioni e tuttavia non le usavo, giacché non possiamo  
soddisfarci con le parole, ma non venivo soddisfatto dalle azioni,

[giacché non possiamo soddisfarci nemmeno senza le parole  
all'origine di questo non può che esserci il fatto di essere stato picchiato  
a causa di tali parole — per chi picchiava dunque si trattava di

[una soddisfazione motoria  
una volta uno aveva raccolto in un foglio un certo numero di parole

[di questo tipo e ricevette molte percosse  
non per la Gyömrői io mi curo, ma per me stesso

una volta anch'io ho scarabocchiato su un manifesto pubblicitario:

[fica e pène fottono bene  
allora avevo molta paura, nei cessi mi faceva molta rabbia che pure

[gli adulti vi scarabocchiassero quelle cose  
adesso recupererò l'infanzia e così potrò dire: feci questa cosa o

[quell'altra, nessuno mi potrà domandare quando  
che animale imbecille, volevo aiutare la Gyömrői e la mamma

la mamma per il Bambino non è una madre, ma la donna stessa  
m'inculerò Judit, è sdraiata qui nel letto, ha la schiena nuda

come potrei far infuriare la Gyömrői in modo che mi metta alla porta  
[e poi mi supplichi di tornare

mah è una cosa non molto facile

allora la fotterò nella vita, fuori dell'analisi, la rovinerò nella

[professione

«mi lascerò sfuggire per caso» di aver avuto una relazione con lei e  
poi negherò la cosa in modo che tutti, perfino gli analisti, la

[crederanno vera

l'essenziale è che sia io a mandarla su tutte le furie e ciò nonostante

[sia lei a chiedermi scusa, affinché sia io a far cessare l'inimicizia  
così io imporrò la condizione che lei mi lecchi il culo

così era il rapporto cui mia madre mi aveva costretto con tutto il suo  
comportamento — ma mi privò della realtà anche di

[questo

adesso ormai capisco che cosa è «l'inverso del perverso»

il conflitto adulto-bambino = conflitto fra il desiderio coitale e il

[desiderio perverso

questo conflitto terrorizzante è invertibile in modo che sia il desiderio  
coitale inverso che combatte nella persona con il desiderio

[perverso inverso

questa è la nevrosi  
 sotto questo profilo l'analista più è passivo più è attivo, finché  
 [alla fine muore di attività  
 l'attività, che nella vita normale sarebbe sua, egli la conferisce al  
 [paziente, rendendolo due persone  
 occorre uccidere l'analista piuttosto che sopprimere il proprio desiderio  
 se uccidessi Gyömrői — niente sarebbe più facile — non sarei affatto  
 guarito, questo perché la minaccia verso la donna potrebbe  
 servire nella foresta, ma non nella civiltà  
 nella civiltà ogni donna è puttana, quanto più è consapevole di sé  
 [tanto più è puttana  
 mia madre inconsciamente mi odiava perché credeva che, in quanto  
 madre, non potesse essere puttana, dovesse soltanto lavorare,  
 [e anche per questo voleva che anch'io lavorassi soltanto  
 la porcaggine della Gyömrői sta nel non voler parlare di mia madre  
 [ma di me, allora... a buon rendere  
 imbecille — dice che la amo e che insieme la odio, invece è che c'è  
 ambivalenza già nell'amore, come, questo non lo so, ma forse  
 [si può venirne a capo partendo dall'odio  
 l'odio è amore invertito, quindi è altrettanto ambivalente  
 nell'odio l'ambivalenza si costituisce per il desiderio diretto all'annien-  
 tamento e d'altra parte per la sensazione di impotenza che blocca  
 [tale desiderio  
 quindi l'ambivalenza dell'amore si costituisce per il desiderio diretto  
 [all'annientamento e dall'altra parte per l'attività che lo dissolve  
 in quanto nevrotico io sono cretino ab ovo, l'analista lo è, sembra,  
 [ex professo  
 cretina professionista  
 dal punto di vista sociale e spirituale la misura<sup>117</sup> sta nel farsi più  
 cretini di quanto si è e quindi non in quello che scrive Gyömrői

<sup>117</sup> È forse utile rilevare come il concetto torni in un frammento autobiografico successivo (che secondo Jolán József venne scritto l'11 aprile 1937, nel giorno del compleanno di Attila): «L'altro giorno, non avendo altro da fare, ho fatto visita a un giovanotto che conosco nel penitenziario di S. Per altro questo sventurato è soltanto un mio conoscente lontano. Ho pensato — non essendo io riuscito ad ottenere con le mie poesie quel significativo riconoscimento che, a mio parere oggettivo, meriterei (ultimamente anche in occasione delle cerimonie inglesi per l'incoronazione i giornali si sono dimenticati di citare il mio nome) — ho pensato di provare a scrivere in prosa. Perché non scrivere in prosa?! Non vedo davvero ostacoli a tale proposito. Io che ho imparato ad essere permanentemente stupido attraverso la debita padronanza di me stesso...» (Cfr. Attila József, *Összes művei*, IV, cit., p. 38).

il bue (se è bue e non lo scrive invece per evitare attriti con gli altri, con le autorità, ecc.) non sta nel sublimare, ma nel lasciar tornare alla loro realtà non sublimata le energie sublimato, in modo che l'intelligenza dalla condizione di nesso affettivo (in questa società non le è possibile affermarsi: perciò affettivo) si

[ritrasformi in un danno che possiede una scarica motoria a tale risultato si potrebbe arrivare soltanto con l'aiuto dell'amore, se non si vuol essere al medesimo tempo bolscevichi e assassini  
[per lussuria<sup>118</sup>

se però si è già arrivati a quel punto, allora è inutile  
si ha bisogno di una donna che capisca così, la quale quindi non si  
[attenda danno ma intelligenza

Gyömrői, questa infame, fa tranquillamente vita allegra, credo che

[mi schiererò con gli hitleriani per farla cacciare anche da qui<sup>119</sup>  
è vero, la guarigione c'è anche quando risolviamo l'odio in attività

[e non solo quando risolviamo l'amore in congiunzione sessuale  
lei ovviamente vuole e tiene un uomo che le sia attaccato, nei confronti  
del quale quindi non si debba «dar da fare a tenerlo», non debba

[lavorarselo

in realtà però non dovrebbe fare così neppure con me, perché non  
sono molte le donne che possano competere con lei ed è proprio  
questo il guaio, che accanto a lei io sarei estremamente geloso,  
come un bambino che sa di non poter offrire alla donna quello  
che può offrirle un adulto e che quindi trema davanti a ogni nuovo

[uomo che appaia all'orizzonte

sarebbe possibile superare tale sentimento soltanto riuscendo ad  
accontentarsi di una donna qualsiasi io questo lo vorrei tanto,  
così anche Gyömrői potrebbe essere mia — ma allora prima dovrei

[perderla

è meglio lasciare le cose al loro corso — infatti soltanto lei potrebbe  
intervenire, amandomi — il fatto è però che non mi ama altri-  
menti ormai dovrebbe odiarmi moltissimo — se tuttavia mi amas-  
se, sarebbe esattamente come se fosse il mondo esterno ad

[intervenire in un problema personale

<sup>118</sup> Vedi, in questo volume, il capitolo sulla nevrosi del saggio *Hegel Marx Freud*.

<sup>119</sup> Allusione alla circostanza per cui Edit Gyömrői, dopo dieci anni di permanenza a Berlino, nel 1933 all'avvento del nazismo era dovuta venir via da quella città, essendo lei ebrea e di sinistra.

la ragione quindi non serve a «guidare» le persone (vedi la pedagogia:  
gli adulti non devono guidare ma solo interpretare i bambini  
piccoli) la ragione deve prendere atto del mondo esterno e,

[insieme, di se stessa

infatti, il difficile sta proprio nel prendere atto che la Gyömrői è  
soltanto un'analista, che Judit è adatta soltanto al coito tecnico,

[ecc.

comunque darò libero corso alle cose — felice non sarò, ma —

[chissà — forse non sarò neppure infelice come adesso  
ma allora perché la Gyömrői usa maniere gentili: per il denaro?  
dio benigno aiutami tu!

dice che la amo come un bambino — ma come potrei amarla

[altrimenti, se lei non mi vuol considerare suo partner  
io per lei sono solo un paziente non importa attila<sup>120</sup>, ti starò

[accanto io

è gentile perché la paghiamo — quando la sua gentilezza non ci

[servirà più, non la pagheremo più

ecco, la gentilezza la si può acquistare anche altrove

in fondo non bisogna aver così timore delle donne di strada: è la

[vita e il limite, infatti c'è un limite per tutto e per tutti  
si deve scopare come fa la mosca, deposita le sue uova e se ne va  
noi temevamo di rendere gravide le donne «perbene» — loro non si

curano del fatto di renderci gravidi d'un pesante stato sentimentale, psicologico, di un'isteria, addirittura ci disprezzano per

[questa ragione

bisogna chiavarle, se piangono bisogna mandarle via a calci — anche

[loro ci hanno mandato via a calci noi uomini, quando piangevamo  
va bene Attila — tra noi andiamo d'accordo lascia che Gyömrői

[ti cada dal cuore come la merda dal culo  
e se, quando lo avrai fatto, ti dice: ecco, è guarito, io l'ho guarito,

[tu lascia che dica, lascia cacare pure lei  
adesso per cento pengő al mese puoi avere un'abitazione, puoi avere

vitto e alloggio — la donna non è poi così importante come  
t'immagini: cacare, mangiare, avere un'abitazione, dormire, tutte  
queste cose e ciascuna di esse sono ugualmente importanti, credimi

e poi è davvero poco importante che sia proprio la Gyömrői quella  
che ti scopi — sarebbe forse importante e indispensabile se —

<sup>120</sup> Il minuscolo è dell'autore.

come tu hai asinescamente creduto finora — esistesse l'unione  
[totale che invece non esiste  
la donna ti tradisce in ogni caso — quand'eri lattante, ti tradiva con  
tuo padre e ora, anche se si desse totalmente, comunque ti  
[tradirebbe con un bambino  
solo tu sei stato così asino da credere di aver tradito tua madre an-  
dando con la donna di strada e adesso di aver tradito la

[Gyömrői  
tu, qualsiasi cosa fai, non inganni, loro, qualsiasi cosa fanno, ingannano  
[— tu sei un uomo  
sì, sei un uomo, cerca una tua compensazione: uccidi, se non hai  
[altro modo, subdolamente  
mettiti a guadagnare denaro senza scrupoli e allora andrà bene anche  
[la donna di strada  
pensa che tutti hanno un «segreto nella propria vita» e ti libererai  
[immediatamente del peso dei tuoi segreti immaginari  
la Gyömrői sarà invecchiata già da tempo, quando tu sarai ancora  
[giovane e, se sarà tormentata dalla paura della morte per mancanza  
di amore, anche tu potrai essere oggettivo con lei, potrai essere  
[così candidamente crudele com'è lei  
là dentro tu di ciò che ti viene in mente e fuori fa ciò che ti viene  
[in mente

falla felice rassegnandoti  
pensa sempre guardando a te stesso come a una seconda persona —  
è lei che ti rende tale di fronte a te stesso — e allora puoi anche  
[ucciderla, potrai dire tranquillamente: non sono stato io  
vedi, ti stanchi, questo è un buon segno, riuscirai a dormire  
tu sei immortale, è la Gyömrői che ti ci ha fatto — anche se ti  
[impiccano, non ci sei tu lì appeso

alza il peso  
alzati  
alzati e cammina  
ho riempito il quaderno  
dalle dieci pengő e brucia il quaderno  
se le dà, oltre questo, anche il denaro, sghignazzerà per quanto  
[sei scemo  
vedi, ha detto che lei rideva ma non derideva  
devi mentire come fa lei, che non soltanto mente per quello che dice,  
ma addirittura mente con il modo di dire che usa: vuole dar a  
[credere che si possa ridere di qualcuno senza deriderlo

devi mentire, ma non devi essere un porco vigliacco come lei, che  
non ha il coraggio di confessare di avermi deriso: sembra che  
[la guarigione sia la menzogna  
è vero, lei ormai non ti serve, non ti potrebbe offrire di più della  
[puttana di strada

quello che cerchi non c'è  
sei te stesso che cerchi nell'altro  
sei te stesso che ami — una persona così non la trovi e se la trovi, non

[tra le donne che conosci  
forse troverai quella che cerchi o forse no, intanto per il letto

[usa la donna come usi il cesso per cacare  
un tempo sul vasetto ti faceva piacere che l'amore della mamma

[contribuisse allo sciogliersi della tensione corporea  
adesso vi contribuisce l'odio da parte dell'analista, che lei dovrebbe  
farti percepire, magari in forma sublimata, se non fosse una porca  
bugiarda (ma qui sta la sua sublimazione) su falle la merda, che  
[sia felice

e guarda dove potresti farla con più intelligenza, visto che la guarigione  
consiste nel riconoscere che: se si resta tanto scemi da fare la  
scemenza di andare in analisi e dare del denaro solo per rendere

[lei felice con la nostra infelicità — allora si resta anche infelici  
mettiti il cuore in pace, la guarigione consiste nell'arrivare a capire  
che, a fidarsi, si viene imbrogliati e ad imbrogliare nel modo più  
infame sarà proprio chi riceveva la nostra maggior fiducia, tanto

[da dargli denaro semplicemente sulla parola  
e imbroglierà al punto che per il denaro che riceve non dirà nemmeno:  
lei è sciocco a pagarmi per questo, non potrebbe usare altrimenti  
il denaro, in modo che per esempio porti un po' di allegria nella  
sua vita, cosicché lei mangi, dorma, si compri caramelle, cravatte

[e scarpe o quello di cui ha bisogno  
vedi, da questa miserabile non ottieni per il denaro che le dà nemmeno

[la verità circa il tuo denaro, perfino questa devi scoprirvela da solo  
dopo tutto che cosa vuoi da lei: che almeno riconosca questo?

non può, perché allora non riderebbe più con tanto divertimento,  
[quaranta pengő sono nonostante tutto quaranta pengő e lei li  
perderebbe perché in quel caso nemmeno tu continueresti a

[pagarla  
ma è inutile che ti tormenti al pensiero che per il denaro corrisposto  
potresti davvero aspettarti in risposta la verità — lei ti definirà  
sempre un bambino, perché si considera una genitrice e non una



[truffatrice, sebbene proprio questo faccia di lei una truffatrice e il fatto che arrivi a capire questo tu, tu che eri preso di passione per lei e non riuscivi ad immaginare la tua vita senza di lei, perché piano piano dentro di te si era formata la stupida convinzione che: ecco, adesso, è lei, è lei che amo — il fatto che tu arrivi a capire che perfino lei ti tradisce, ritenendo di fare la cosa più naturale del mondo, e che tu sei un bue, è qualcosa che forse

[vale il denaro che le hai corrisposto adesso, affinché tu possa controllare il tutto, il meglio è che tu le mentisca — così da poter controllare anche se riusciresti sì o

[no a vivere con lei nonostante sia una truffatrice giacché di una hai comunque bisogno, prendi lei come manichino — tu sei convinto, bestia, bue cretino, di amarla? — con questo lei, l'ingannatrice, tu non l'inganni, ma allora perché inganni

[te stesso, non ti basta essere ingannato da lei? lascia pure che ti inganni, e ingannala anche tu, solo non dimenticare

[neppure per un istante che è tutto un inganno ma se tu dirai di amarla e lei dirà che è vero, tu non cascarci, perché mente perfino su questo — lei non può fare altro: è la sua

[bramosia di vita contro di te.

*ore otto e venti*



## Cenni biografici su figure di rilievo

**Endre Ady** (1877-1919), poeta, fu uno dei rappresentanti e ispiratori della prima generazione di *Nyugat*. Proveniva da una famiglia di nobili calvinisti che, decaduti, conducevano vita contadina. Iniziò studiando giurisprudenza, ma si diede poi al giornalismo. In qualità di giornalista nel 1904 si trasferì a Parigi, dove tornò ripetutamente come corrispondente di vari giornali fino all'inizio della prima guerra mondiale. Con il volume delle sue *Poesie nuove* (1906) aprì una nuova epoca nella storia della letteratura ungherese. Abbandonato il tono oggettivo fino ad allora dominante e da lui stesso usato nelle precedenti composizioni poetiche, creò una lirica espressiva del mondo emotivo della sua epoca, senza per questo distaccarsi dalle tradizioni letterarie nazionali. Con le sue poesie così come con la pubblicistica condusse una battaglia accanita contro i residui feudali ancora presenti in Ungheria e per la costruzione di una moderna società borghese, battaglia che ne fece il leader spirituale degli scrittori progressisti che si raccoglievano attorno a *Nyugat*. Nelle sue prime poesie sono avvertibili l'influenza della Secessione e l'intento simbolista. Nella produzione poetica finale si presentano con forza tratti espressionistici. Diede voce con veemenza al bisogno di rivoluzione della cultura ungherese più viva e condannò in visioni apocalittiche la guerra mondiale.

**Mihály Babits** (1883-1941), poeta, narratore e saggista. Terminati gli studi universitari, visse molti anni in provincia come professore di scuola media, divenendo però presto collaboratore di *Nyugat*. Iniziò con poesie liriche di tipo classico ispirate alla ideologia della «torre d'avorio». Si fece poi notare durante la prima guerra mondiale per alcuni componimenti pacifisti. Dopo la guerra divenne una delle maggiori figure dell'*establishment* letterario: da principio condirettore, poi direttore unico di *Nyugat*, oltre che curatore della Fondazione Baumgarten. L'iniziale ermetismo e adesione alla linea dell'«arte per l'arte» lasciò il posto, in un secondo momento, all'impegno sociale fondato su un impianto genericamente umanistico. Nell'importante poema *Il libro di Giona*, scritto verso la fine della vita, fa ad esempio derivare da tale impianto un esame ironico di se stesso e al medesimo tempo un pronunciamento contro il fascismo. Capace di maneggiare magistralmente la lingua e le tecniche artistiche della scrittura, usò le forme poetiche più svariate, accompagnandole sempre con un alto grado di erudizione e con un certo intellettualismo. Ciò vale anche per i suoi romanzi, per le sue prose e, in specie, per la *Storia della letteratura mondiale*. Traduttore di molti testi inglesi, tedeschi, francesi e italiani, il suo capolavoro in questo campo fu la nuova

traduzione e in versi della *Divina Commedia* di Dante.

**Róbert Bak** (1908-1974), neurologo e psicoanalista. Fu l'ultimo medico ad avere in cura Attila József. A lui il poeta scrisse un biglietto il giorno della morte così concepito: «Caro signor dottore, La saluto cordialmente. Lei ha tentato l'impossibile, invano. 3 dicembre 1937». Bak dal 1940 visse a New York, fu membro dell'istituto psicoanalitico newyorkese e tra il 1938 e il 1973 scrisse più volte di Attila József.

**Béla Balázs**, pseudonimo di Herbert Bauer (1884-1949), poeta, drammaturgo, teorico del cinema, fu uno dei principali collaboratori di *Nyugat*. Scrisse fra l'altro i libretti per *Il castello di Barbablù* e per il balletto *Il principe di legno* di Béla Bartók. In conseguenza della sua partecipazione alla Repubblica dei consigli del 1919, dovette emigrare a Vienna, poi a Berlino e infine in Unione sovietica, da dove tornò in patria nel 1945. A Vienna pubblicò, nel 1923, il volume *Il mantello dei sogni*, con una prefazione di Thomas Mann, e nel 1924 il suo testo fondamentale di estetica cinematografica *Der sichtbare Mensch* (L'uomo visibile).

**Franz Ferdinand Baumgarten** (1880-1927): critico letterario ungherese di cultura tedesca, per sostenere il lavoro degli scrittori ungheresi che «liberi da ogni pregiudizio religioso, razzista e sociale, si dedichino soltanto a scopi spirituali», fondò per testamento il cosiddetto premio Baumgarten che ebbe grande importanza per la letteratura ungherese, fino alla seconda guerra mondiale. Uno dei suoi due curatori divenne a un certo punto Mihály Babits, il quale in tale veste assegnò un piccolo sostegno ad Attila József.

**Tibor Déry** (1894-1977), scrittore, iniziò componendo liriche e racconti in cui uni-

va il naturalismo a elementi fantastici. Emigrato a causa della sua partecipazione alla Repubblica dei consigli, visse in Cecoslovacchia, in Austria e in Germania. Nel 1926, tornato in patria, collaborò alla rivista di Lajos Kassák *Dokumentum*. Divenne celebre, non soltanto in Ungheria, con i suoi romanzi, per es. *La frase incompiuta* (1934-38), *La risposta* (1950, 1952), *Il signor A.G. nella città di X* (1964), ecc. Dal 1957 al 1961 fu in carcere a causa della sua partecipazione all'insurrezione del 1956.

**Ödön Galamb** (1882-1944), professore di letteratura nel liceo di Makó al tempo in cui venne frequentato da Attila József. Intuì il talento dell'allievo, lo stimolò in vario modo, seguendolo anche successivamente per lettera. All'inizio fu una sorta di padre spirituale per il poeta. Dopo la sua morte scrisse un libro (*Gli anni di Makó*) sul loro rapporto.

**Edit Gyömrői** (1896-1987), di famiglia borghese ed ebrea, entrò fin da giovanissima nella vita letteraria di Budapest. Amica di Anna Lesznai, nel 1918 partecipò al Circolo della domenica, nel 1919 pubblicò un volume di poesie (*Le poesie di Edit Rényi*) e fu collaboratrice della rivista *Ma* di Kassák. Durante la Repubblica dei consigli lavorò, come la maggior parte dei membri del Circolo della domenica, nel Commissariato del popolo alla cultura diretto da Lukács. Emigrò quindi a Vienna (dove divenne amica di Hermann Broch, che la ricorda nella sua autobiografia) e, dal 1923, a Berlino. Qui divenne definitivamente psicoanalista. Tornata a Budapest nel 1933, vi rimase fino al 1938, anno in cui entrò in vigore la prima legge razziale in Ungheria. Dai primi del 1935 alla fine del 1936 ebbe in cura Attila József. Nel 1938 si trasferì a Ceylon e poi dal 1956 a Londra. Nel 1966 ha pubblicato un importante saggio circa l'analisi di una ragazza la cui infanzia si era svolta ad Auschwitz.

**Bertalan Hatvany** (1900-1980), cugino di Lajos Hatvany, orientalista, fu anch'egli un mecenate per scrittori e poeti. Fu legato ad Attila József da stretta amicizia. Contribuì decisamente alla nascita della rivista *Szép Szó*, di cui Attila József divenne uno dei direttori. Nel 1938 lasciò l'Ungheria e visse a Parigi fino alla morte.

**Lajos Hatvany** (1880-1961), letterato e mecenate, amico di Thomas Mann, fu tra i fondatori di *Nyugat* e uno dei primi sostenitori di Ady. Autore di un libro, pubblicato in Germania nel 1905, dal curioso titolo *La scienza di ciò che non merita di essere saputo*. Dal 1919 al 1927 visse in Austria e in Germania intervenendo regolarmente sulla stampa contro il regime di Horthy. Tornato in Ungheria nel 1927, emigrò di nuovo nel 1938 prima a Parigi e poi a Oxford. Ritornato definitivamente in patria nel 1947, continuò a intervenire attivamente nella vita culturale sia con opere di critica letteraria che in termini organizzativi.

**Hugo Ignóty**, pseudonimo di Hugo Veigelsberg (1869-1949), poeta, scrittore e giornalista, fu uno dei direttori di *Nyugat* nel suo primo periodo. Dopo la prima guerra mondiale emigrò, prima a Vienna e poi negli Stati Uniti. Tornò in Ungheria solo nel 1948.

**Pál Ignóty** (1901-1978), figlio di Hugo Ignóty, fu pubblicista e scrittore. Diresse insieme ad Attila József la rivista *Szép Szó*. Di orientamento liberale, fu costretto all'emigrazione nel 1938 dalla legge anti-ebraica del regime di Horthy. Da Londra, dove si era trasferito, tornò in patria nel 1949, dove però venne arrestato e tenuto in carcere. Riabilitato nel 1956, emigrò di nuovo a Londra definitivamente.

**Gyula Illyés** (1902-1983), scrittore e poeta, nacque in campagna in una famiglia di braccianti. Arruolatosi nell'Armata Rossa nel 1919, emigrò poi in Francia, dove lavorò come operaio e studiò all'università. Ebbe contatti con i surrea-

listi. Tornato a Budapest nel 1925, cominciò a pubblicare poesie su *Nyugat* e alla fine degli anni venti era già un poeta riconosciuto. Negli anni trenta divenne uno dei protagonisti del «movimento populista», cui contribuì con il suo capolavoro, il volume «sociografico» *Il popolo della puszta* e collaborando intensamente alla rivista *Válasz* (Risposta). Contemporaneamente, nel 1934 venne invitato, insieme con Lajos Nagy, al I Congresso degli scrittori sovietici che si tenne a Mosca. Dopo la morte di Babits, nel 1941, diresse la rivista *Magyar Csillag* [La stella magiara], che voleva essere l'erede di *Nyugat*. Dal 1946 al 1948 ripropose la rivista populista *Válasz*. A partire dagli anni cinquanta fu, fino alla morte, la massima autorità letteraria del paese.

**Oszkár Jászi** (1875-1957), scrittore e sociologo. Fatti gli studi universitari, oltre che a Budapest, in Francia e in Inghilterra, divenne professore di diritto costituzionale. Attivissimo pubblicista, tentò di importare in Ungheria la cultura positivista attraverso le attività della Società per le scienze sociali, di cui fu segretario generale, e la rivista *Huszádik Század* [Ventesimo secolo], di cui fu direttore. Fondatore e capo del partito radicale, nel 1918 entrò nel governo repubblicano di Károlyi, ma nel 1919 non accettò la Repubblica dei consigli ed emigrò a Vienna. Dal 1925 si trasferì definitivamente negli Stati Uniti, dove insegnò sociologia. Fu marito di Anna Lesznai.

**Etel** (Etelka, Etus, Eta) **József** (1903), la minore delle sorelle del poeta. Sposò, nel 1929, Ödön Makai, l'ex marito della sorella Jolán e da questo matrimonio ebbe tre figli.

**Jolán József** (1899-1950), la maggiore delle sorelle del poeta, fu la prima interlocutrice intellettuale di Attila (da lui spesso contestata per essere piuttosto un'ascoltatrice che una persona dedita a esprimersi). Aveva infatti interessi artistici di va-

rio tipo: scriveva poesie, racconti, collaborava a qualche giornale e tentò anche di fare l'attrice. La sua vita inquieta (si sposò tra l'altro tre volte: con Elemér Pászti nel 1914, con Ödön Makai nel 1919, e infine con László Bányai, avvocato e giornalista, nel 1929) la indusse a tentare più volte il suicidio. In tali occasioni il poeta intervenne con realismo e grande penetrazione psicologica.

**Gyula Juhász** (1883-1937), poeta, professore e giornalista, fu una delle figure prominenti della prima generazione di *Nyugat*. Dapprima insegnante di scuola media in provincia, durante la Repubblica dei consigli prese parte attiva alla vita pubblica, ma dopo il crollo di questa si ritirò in sempre più stretta solitudine, con i nervi rovinati dalle persecuzioni. Dopo ripetuti tentativi falliti, di suicidio, si tolse la vita qualche tempo prima della morte di Attila József, che aveva amichevolmente aiutato nei suoi primi passi di poeta. Fu infatti lui a scoprire il giovane poeta e, anche, a scrivere la presentazione per il primo volume di Attila József, *Il mendicante della bellezza*, uscito nel 1922.

**Lajos Kassák** (1887-1967), uomo poliedrico, fu poeta, narratore, saggista, organizzatore culturale e pittore. In origine operaio, come tale viaggiò, nel 1910-1911 a piedi per l'Europa, principalmente attraverso la Germania e la Francia. Fautore e rappresentante egli stesso dell'avanguardia storica, cercò di promuoverla in Ungheria anche rivendicando un nesso fra l'avanguardia artistica e i propositi di riforma della società della Repubblica dei consigli nel 1919. Tutte le riviste da lui fondate, *Tett* [Azione, 1915], *Ma* [Oggi, 1916], *Munka* [Lavoro, 1928-1938], vollero essere organi dell'avanguardia artistica ungherese. Emigrato a Vienna dopo il 1919 continuò a operare nella stessa direzione, sempre molto attento a quanto avveniva in Euro-

pa: all'espressionismo, al cubismo, al dadaismo, al surrealismo. Nel 1927 tornò in Ungheria. Dopo il 1945 divenne presidente del Consiglio per le arti figurative e direttore di varie riviste. Come poeta, da principio si orientò verso l'espressionismo tedesco e il dadaismo, più tardi si avverte in lui una certa ricerca di equilibrio classico. Come pittore, con le sue «quadro-architetture» — oggi sempre più apprezzate — si mosse nell'ambito del costruttivismo.

**György Kecskeméti** (1901-1944), gemello di Pál, fu scrittore, giornalista e insegnante nel liceo ebraico di Budapest. Dal 1931 redattore del *Pester Lloyd*, il quotidiano in lingua tedesca di Budapest, collaborerà anche a *Szép Szó*. Morì nel campo di concentramento di Auschwitz.

**Pál Kecskeméti** (1901), gemello di György, fu come lui insegnante di liceo. Si occupa di filosofia. Fu amico intimo, insieme al fratello, di Márta Vágó e Attila József. Vive negli USA.

**József Kiss** (1843-1921), una delle figure più rappresentative della poesia ungherese di fine secolo. Aiutato finanziariamente da amici, fondò nel 1890 il mensile di letteratura *A Hét* [La settimana], che precorse *Nyugat* nel proposito di organizzare in Ungheria la cultura innovatrice. La sua poesia ebbe grande importanza per il suo carattere di «ricordo» fra la tradizione e la modernità.

**Dezső Kosztolányi** (1885-1936), poeta, narratore e saggista, fu anche giornalista, poi redattore di *Nyugat* e infine presidente del PEN Club ungherese. In poesia usò con virtuosismo le forme leggere e giocose, conformemente alla sua idea secondo cui anche le cose tragiche possono venir espresse bene con uno sberleffo. I tratti principali dei suoi racconti e romanzi sono una sottile capacità di penetrazione psicologica e uno stile straordinariamente plastico. Ebbe una incommensurabile capacità di tradurre, dall'inglese,

dal francese, dal tedesco, dall'italiano (fu il primo traduttore in ungherese di Pirandello), dal giapponese, dal cinese e altro ancora.

**Flóra Kozmutza** (1914), la «musa» dell'ultimo ciclo di poesie amorose di Attila József. Di professione psicologa, fu tra i più importanti collaboratori di Lipót Szondi. Conobbe il poeta il 20 febbraio 1937, rimanendo in rapporto di amicizia con lui fino alla fine. Divenne poi la moglie di Gyula Illyés (di qui, secondo l'uso ungherese, il nome di Illyés Gyuláné con cui firma nel 1984 il suo libro di ricordi su Attila József). È a tutt'oggi una delle figure di rilievo della pedagogia ungherese.

**Anna Lesznai**, pseudonimo di Amália Moskovitz (1886-1975), poetessa, narratrice e pittrice, scrisse fra l'altro un romanzo (*Tardo autunno nell'Eden*, pubblicato per la prima volta in tedesco nel 1962) dove ricostruisce i movimenti intellettuali in Ungheria all'inizio del secolo. Dal 1919 al 1931 visse a Vienna, dove nel 1926 conobbe il giovane Attila József che presentò agli intellettuali ungheresi lì emigrati. È attraverso lei che Attila József venne in contatto con Edit Gyömrői.

**György Lukács** (1885-1971), filosofo e storico della letteratura, una delle principali figure del pensiero marxista nel XX secolo. Divenuto comunista nel 1918, fu Commissario del popolo alla Cultura nella Repubblica dei consigli. Dopo il crollo di questa, visse in emigrazione (Vienna, poi Berlino e infine Mosca) fino al 1945, quando tornò a Budapest. Si occupò sempre di critica, storia e sociologia della letteratura. Fra i suoi scritti maggiori vi sono due grandi Estetiche.

**Ödön Makai** (1899-1937), di famiglia agiata, divenne avvocato, ma — contrariamente alla madre — fu di orientamento progressista e vicino alla sinistra. Dopo aver conosciuto Jolán József, si prese cura del giovanissimo Attila, cui finan-

ziò gli studi. Durante la Repubblica dei consigli sposò Jolán e ruppe con la madre. Nel 1920 lasciò anche, per la medesima ragione, un impiego pubblico. Attila ebbe con lui rapporti travagliati, per il fatto che egli intendeva garantire al poeta l'esistenza attraverso un «impiego borghese». In seconde nozze, nel 1929, sposò Etelka József, da cui ebbe tre figli.

**Lajos Nagy** (1883-1954), scrittore e giornalista. Fu attivo fin dai primi anni del Novecento. Dopo aver partecipato alla direzione culturale del paese nel corso della Repubblica dei consigli, mantenne contatti sia con l'emigrazione viennese che con la sinistra a Budapest. Nel 1934 venne invitato, insieme con Illyés, al I Congresso degli scrittori sovietici a Mosca. Dal 1922 al 1929 fu uno dei direttori di *Nyugat*. Negli anni Trenta fu il promotore della letteratura cosiddetta sociografica e con il volume intitolato *Kiskunhalom* (il nome di un villaggio) esercitò nel 1934 una grande influenza sugli scrittori populistici, fortemente interessati alla descrizione della campagna. Fu, tra l'altro, un maestro nella satira di costume.

**Andor Németh** (1891-1953), scrittore e critico, nel 1919 durante la Repubblica dei consigli fu addetto stampa a Vienna, dove rimase poi come emigrato per qualche anno. Tornato in patria nel 1926, svolse attività di giornalismo culturale e divenne redattore di *Szép Szó*. Emigrato di nuovo nel 1938, tornò definitivamente in patria nel 1947. La stretta amicizia con Attila József lo indusse a scrivere due libri su di lui.

**Ernő Osvát** (1877-1929), scrittore, fu l'eminenza grigia di *Nyugat*, che doveva a lui il suo alto livello e la ricchezza degli interventi. Scriveva pochissimo, ma possedeva una grande capacità organizzatrice e un fine gusto letterario, che gli permetteva di valutare con sicurezza i nuovi talenti.

**Sándor Petőfi** (1823-1849), il massimo poeta lirico ungherese del secolo XIX e uno dei promotori del moto rivoluzionario scoppiato il 15 maggio 1848 a Pest. Era un fautore della democrazia e della repubblica. Morì sul campo di battaglia nella confusione della ritirata delle forze indipendentiste davanti alle truppe asburgiche vittoriose. Poiché non se ne trovò il corpo, per molti anni fu creduto in vita e lontano. Nonostante la morte precoce, lasciò una grande quantità di scritti e di componimenti poetici. Sulla linea del realismo popolare, le canzoni, le poesie descrittive, i quadri di genere, le poesie d'amore e quelle politiche hanno sempre in lui un tono assolutamente personale, ricco di emotività e anche di umorismo, dentro una estrema semplicità di stile. È ancora oggi il poeta ungherese più conosciuto nel mondo.

**Samu Rapaport** (1888-1970), psicoanalista, sostenitore dell'analisi «attiva», nella quale veniva valorizzato anche l'intervento del paziente sull'analista. Dalla primavera del 1931 fu il primo analista di Attila József (che aveva conosciuto nel 1923 a Makó). Come pagamento, Attila József si incaricò della revisione stilistica e redazionale di un libro di Rapaport.

**Judit (Ludman) Szántó** (1903-1963), di famiglia operaia, terminata la «scuola borghese» comincia a lavorare, a quindici anni, come estetista. Nel 1919 inizia una relazione con il poeta Gyula Szántó, con il quale contrae matrimonio nel 1922 e dal quale divorzia nel 1924. Da allora entra nel «movimento» per il quale, in armonia con il suo interesse letterario (pubblica qualche poesia e scrive favole), organizza «cori di recitazione poetica», che è un modo di svolgere attività politica da parte del partito comunista clandestino. Si guadagna da vivere lavorando come

operaia in fabbrica e poi costruendo ombrelli in casa. Dal 1927 ha una relazione con il poeta László Fenyő e dal 1930 al 1936 con Attila József.

**Márta Vágó** (1903-1976), della buona borghesia ebraica di Budapest (il padre è il redattore economico del quotidiano in lingua tedesca *Pester Lloyd* e direttore dell'annuario *Die Volkswirtschaft Ungarns* [L'economia dell'Ungheria]), vede passare in casa sua tutta la migliore intelligenza radicale e socialdemocratica ungherese: K. Mannheim, K. Polányi, L. Hatvany, R. Vámbéry, Zsigmond Kunfi, ecc. Reduce da un periodo di studio a Heidelberg, dove nel 1927 ascolta le lezioni di Karl Jaspers, nel 1928 conosce Attila József, anch'egli di ritorno da Vienna e Parigi. Il loro rapporto viene ostacolato dalla famiglia di lei, che la invia nell'autunno del 1928 a Londra, per frequentare la scuola per assistenti sociali fondata dalla Fabian Society. Da Londra va a Berlino, dove si sposa e da cui verrà via solo nel 1933, al momento della presa del potere da parte di Hitler. A Budapest divorzia e, nel 1935, riprende la relazione con Attila József, che tuttavia si interrompe poi definitivamente. La sua memoria, scritta durante la seconda guerra mondiale, è uno dei documenti più importanti sulla vita e opera di Attila József.

**Rusztlen Vámbéry** (1872-1948), avvocato e politico, aveva studiato a Halle e Budapest. Di orientamento radicale, negli anni venti si assunse la difesa di molti progressisti perseguitati dal regime di Horthy. Fu così anche il difensore di Attila József nel processo da lui subito nel 1924 per le «offese alla divinità» contenute nella poesia *Cristo ribelle*. Riuscì a farlo assolvere mettendo in campo la giovane età del poeta.



## Bibliografia essenziale

*Opere, scritti autobiografici e corrispondenza di Attila József*

*in lingua ungherese:*

- József Attila, *Összes művei*, I, *Versek 1922-1928*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1955.  
—, *Összes művei*, II, *Versek 1929-1937*, Zsengék, töredékek, rögtönzések, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1955.  
—, *Összes művei*, III, *Cikkek, tanulmányok, vázlatok*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1958.  
—, *Összes művei*, IV, *Novellák, önvallomások, műfordítások, pótlások az I-III kötetekhez*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1967.  
—, *Összes versei*, 1., 1916-1927, kritikai kiadás, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984.  
—, *Összes versei*, 2., 1928-1937, kritikai kiadás, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984.  
*József Attila válogatott levelezése*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1976.

*in lingua italiana:*

- József Attila, *Poesie*, Milano, Lerici, 1957, traduzione di Umberto Albini. Edizione bilingue con testo originale a fronte.  
—, *Gridiamo a Dio. Poesie*, a cura di Sandro Badiali e Gilberto Finzi, Parma, Guanda, 1963.  
—, *Con cuore puro. Antologia poetica*, Milano, Edizioni Accademia, 1972, traduzione di Umberto Albini. Edizione bilingue con testo originale a fronte.  
—, *Letteratura e socialismo*, in *Il contemporaneo*, aprile 1963, n. 59, traduzione di Marinka Dallos e Gianni Toti.  
—, *Frammenti estetici*, in *Cratilo*, ottobre 1963, traduzione di Marinka Dallos e Gianni Toti.  
—, *Una risposta* [a «Il progetto di piattaforma della letteratura proletaria ungherese»], in *Questo e altro*, 1963, traduzione di Marinka Dallos e Gianni Toti.  
—, «*Coscienza*» e «*Talpa antica porta peste*» (due poesie), in *Questo e altro*, 1963, traduzione di Franco Fortini.

*inoltre:*

József Attila, *Sa vie et sa carrière poétique reconstituées à travers ses poèmes, ses confessions, sa correspondance et autres documents de l'époque*, (a cura di Miklós Szabolcsi e Erzsébet Fehér), Budapest, Corvina, 1978.

—, *Leben und Schaffen in Gedichten, Bekenntnissen, Briefen und zeitgenössischen Dokumenten*, (a cura di Miklós Szabolcsi), Budapest, Corvina Verlag, 1978.

*Memorialistica e monografie su Attila József*

*in lingua ungherese:*

József Attila *Emlékkönyv*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1957.

*Kortársak József Attiláról*, I (1922-1937), II (1938-1941), III (1942-1945), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987.

József Jolán, *József Attila élete*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1955.

Vágó Márta, *József Attila*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1978.

Szántó Judit, *Napló és visszaemlékezés*, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó-Petőfi Irodalmi Múzeum, 1986.

Illyés Gyuláné, *József Attila utolsó hónapjairól*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1987.

Bányai László, *Négy szemközt József Attilával*, Budapest, Körmendy Könyvkiadó, 1943.

Németh Andor, *József Attila*, Budapest, 1944.

—, *József Attila és kora*, in Németh Andor, *A szélén behajtva. Válogatott írások*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1973, pp. 377-541.

Cserépfalvi Imre, *Egy könyvkiadó feljegyzései*, Budapest, Gondolat, 1982.

Galamb Ödön, *Makói évek*, Budapest, Cserépfalvi, 1941.

Bóka László, *József Attila. Essay és vallomás*, Budapest, Anonymus Kiadó, 1947.

Bókay Antal-Jádi Ferenc-Stark András, *«Köztetek lettem én bolond...»*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1982.

Fejtő Ferenc, *József Attila, az útmutató*, Budapest, Népszava Könyvkiadó, 1948.

Gyertyán Ervin, *Költőnk és kora. József Attila költészete és esztétikája*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1963.

Levendel Júlia-Horgas Béla, *A szellem és a szerelem. József Attila világgépe*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1970.

Révai József, *József Attila*, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1974.

Sándor Pál, *Az igazi József Attila*, Budapest, Hajnal, 1940.

Szabolcsi Miklós, *«Fiatal életek indulója». József Attila pályakezdése*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963.

—, *Érik a fény*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977.

*in italiano:*

Mészáros István, *Attila József e l'arte moderna*, Milano, Lerici, 1964.

*inoltre:*

Una raccolta di saggi su Attila József si trova nel numero monografico di *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, Tomus 22 (3-4), 1980, (in lingua francese).

*Opere di consultazione bibliografica generale:*

- M. Róna Judit, *József Attila kéziratai és levelezése (katalógus)*, Budapest, PIM, 1980.
- Botka Ferenc-Vargha Kálmán, *A magyar irodalomtörténet bibliográfiája 1905-1945 (Szerkesztési rész I. A-K)*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982.
- Pálinkás László, *Avviamento allo studio della lingua e letteratura ungherese, Bibliografia italiana*, Napoli, Edizioni Cymba, 1970.
- Corradi Carla, *Bibliografia delle opere in italiano di interesse finnoungarico*, vol. I. Sezione ungherese, Napoli, 1981.
- Tezla Albert, *Hungarian Authors*, Cambridge, Massachusetts, 1970.



## Indice dei nomi \*

- Ady Endre IX, XII, XIII, 171, 211, 213  
 Ambrogio Ignazio XIX, 84  
 Antal Frigyes (Frederick), XV  
 Apuleio Lucio, 173  
 Archiloco, 96  
 Aristotele, 12, 20, 21, 22, 63  
 Assalonne, 177  
 Attila (re degli unni), 150, 185  
  
 Babits Mihály, XII, XIV, XXXIII, 15, 211-212, 213  
 Bak Róbert, XXXIII, 212  
 Balázs Béla (*pseud.* di Herbert Bauer), XII, XV, XXXII, 212  
 Balzac Honoré de, 27  
 Bányai László, 188, 214  
 Bartha Miklós, XV  
 Bartók Béla, XII, 212  
 Bartos, 179  
 Baudelaire Charles, XII  
 Baumgarten Franz Ferdinand, XXXIII, 211, 212  
 Bedeaux (sistema), 100  
 Békeffi György, 190  
 Bencédi Székely István, 177  
 Bergson Henry, XIII, 63  
 Bernstein Eduard, 82, 83  
 Bokor László, XIV  
 Bottyán János, 171  
 Braun Otto, 85  
 Briand Aristide, 197  
  
 Broch Hermann, 212  
 Browning Robert, XII  
 Burgum Edwin Berry, XXI  
  
 Carlo I d'Absburgo (imperatore d'Austria e re d'Ungheria), 150  
 Cavaglià Gianpiero, XIII  
 Cholnoky Viktor, X  
 Codino Fausto, XX, 90, 109  
 Courths-Mahler Hedwig, 18, 32  
 Croce Benedetto, XVII-XIX, XXI, XXII, 15, 16, 23, 35, 46, 50  
 Cserépfalvi Imre, XXIV  
  
 D'Alessandro Marinella, IX  
 Dallos Marinka, XXI, XXVII  
 D'Annunzio Gabriele, XII  
 Dante Alighieri, 15, 16, 35, 212  
 Deák Olga, 195  
 Deborin (*pseud.* di Abram Moiseevič Joffa), XIX  
 della Volpe Galvano, XVIII-XXI, 108, 111  
 de Ortega Pepita, 166  
 de Prang André, 182  
 Déry Tibor, 187, 212  
 De Sanctis Francesco, XIX  
 Dézsi Lajos, 152  
 Dos Passos John Roderigo, XXV, 16, 27, 32  
 Dostoevskij Fëdor Michajlovič, 54

\* I numeri in corsivo segnalano le pagine dove sono date notizie circa la persona in questione. Non viene registrato il nome di Attila József.

- Dózsa György, XI  
Drehr Imre, 122
- Ebert Friedrich, 85  
Eisler Mihály József, 185, 201  
Engels Friedrich, 81, 83, 85, 90, 93, 106-109, 111-114, 179  
Erdős Ede, 186  
Eörsi István, XIX
- Fábián Dániel, XV  
Fazekas Anna, 172  
Fehér Erzsébet, XVIII, XXIX, 118  
Fehér Ferenc, IX  
Fejtő Ferenc (François), XXIV  
Fenyő László (L.F.), 128, 216  
Fenyő Miksa, 166  
Ferenczy Izsó, 123, 125  
Ferenczi (Ferenczy) Sándor, 196  
Feuerbach Ludwig, 92, 93, 107, 108, 111, 113  
Fodor Márkusz, 186  
Fogarasi Béla, XV  
Francesco Giuseppe I (imperatore d'Austria e re d'Ungheria), 150  
France Anatole, XIII  
Franco Vittoria, XX  
Freud Sigmund, XIII, XXXIII, 79, 196  
Fürst Sándor, XXXIII
- Galamb Ödön, 212  
Garroni Emilio, IX  
George Stefan, XII  
Gerratana Valentino, XXI  
Gesù Cristo, 162, 176  
Giesswein Sándor, 151  
Goethe Johann Wolfgang, 68  
Gombai Ferenc, 200  
Gömbös Gyula, XVI, XXXIII  
Gramsci Antonio, XXI  
Grillo Enzo, 82  
Gruppi Luciano, 85  
Gyömrői Edit, XV, XXIX, XXXIII, 129-139, 159, 166, 173-176, 178, 180, 182, 185, 187, 190-192, 196, 198-201, 203-207, 212, 215
- Hajdú Zoltán, 153
- Hatvany Bertalan, XXIV, 176, 183, 193, 213  
Hatvany Lajos, XII, XIV, XXXII, 153, 176, 213, 216  
Hauser Arnold, XV  
Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 83, 92, 93, 106-109  
Heredia José-Maria de, XII  
Hintz (sistema), 152  
Hirsch (signora), 153  
Hirsch Albert, 153  
Hitler Adolf, 85, 216  
Hollós István, 132  
Horger Antal, 152, 153  
Horthy Miklós, X, XIII, XXXII, 176, 189, 213, 216  
Hugo Victor, 118  
Husserl Edmund, XXII  
Huszár Tibor, XI
- Ickowitz, 190  
Ignotus (*pseud.* di Hugo Veigelsberg), XII, XIII, 121, 153, 213  
Ignotus Pál, X, XXIII, XXIV, XXXIII, XXXIV, 173, 213  
Illyés (signora), vedi Kozmutza Flóra  
Illyés Gyula, XVI, XXXIII, 176, 213, 215
- Jakobson Roman, XVIII  
Jaspers Karl, 216  
Jászi Oszkár, XII, XVI, 213  
Jobbágy Gábor, 202  
József Áron, XXXI, 149, 193  
József Eszter, 197  
József Etel (Etelka, Etus), XXXI, XXXIII, XXXIV, 131, 172, 176, 180, 181, 187, 194, 213, 215  
József Jolán (Lucie Lippe), XVIII, XXVI, XXXI, XXXII, XXXIV, 172, 176, 181, 184, 188, 194, 195, 197, 204, 213-214, 215  
Juhász Gyula, XXXII, 214
- Kálmán Imre, 171  
Karádi Éva, XV  
Karáton André, XII  
Károlyi Mihály, 168, 213

- Kassák Lajos, XII, XIV, XXXII, 172, 177, 190, 212, 214  
 Kautsky Karl, 10, 85  
 Kecskeméti György, XXII, 170, 214  
 Kecskeméti Pál (Pali), XXII, 123, 124, 170, 214  
 Kenyeres Zoltán, IX  
 Kerr Alfred, XIII  
 Kesztnér (signora), 194  
 Kesztnér Zoltán, 194  
 Kiss (Kyss, signora), 193  
 Kiss József, 167, 214  
 Kórodi Sándor, 153  
 Kosztolányi Dezső, XII, 193, 214-215  
 Kovács Vilma, 132  
 Kozmutza Flóra (signora Illyés, Illyés Gyuláné), XXIX, XXXIV, 140-142, 215  
 Kulcsár István, 172  
 Kulcsár Mitya, 172  
 Kun Béla, X, 179  
 Kunfi Zsigmond, 216  
 Lábán Antal, 153  
 La Chaise François, 198  
 Laforgue Jules, XII  
 Landshut J., 111  
 Láng Mór, 128  
 Leconte de Lisle Charles-René-Marie, XII  
 Lehel, 192  
 Lenin Vladimir Il'ic, XIX, XX, 83, 84, 95  
 Lessing Gotthold Ephraim, XIX  
 Lestyán Sándor, 185  
 Lesznai Anna (*pseud.* di Amália Moskovitz), XV, XXXII, 212, 213, 215  
 Liebknecht Karl, 85  
 Lippay Zoltán (Raste G.I.), 21, 22  
 Lippe Lucie, vedi József Jolán  
 Lovász Márton padre, 168  
 Lovász Márton figlio, 168  
 Luigi XIV (re di Francia), 198  
 Lukács György, IX, XII, XIII, XV, XIX, XX, XXXII, 212, 215  
 Luxemburg Rosa, 85  
 Maeterlinck Maurice, XII  
 Makai Ödön, XXXI, XXXII, 151, 181, 182, 184, 186, 188, 213, 214, 215  
 Mann Thomas, XXXIV, 155, 173, 212, 213  
 Mannheim Károly (Karl), XV, 123, 216  
 Marx Karl, XVI, XIX, XX, 81, 83-85, 89-95, 102, 106-114, 179  
 Mattia Corvino (Hunyadi Mátyás, re d'Ungheria), 177  
 Mauthner (Banca), 152  
 Mayer J.P., 111  
 Meinl, 134  
 Merker Nicolao, 83  
 Mészáros István, XX  
 Michelangelo Buonarroti, 56  
 Miklós Tamás, XXII, XXVIII  
 Mokos Géza, 194  
 Montaigne Michel Eyquem de, 35  
 Morgenstern Christian, XII  
 Nagy Lajos, XVI, XXXIII, 195, 213, 215  
 Naschitz Frici, 184  
 Naschitz Tibor, 184  
 Natter-Nád Miksa, 166  
 Németh Andor, XXXII, 178, 188, 215  
 Németh László, XXXIII  
 Nietzsche Friedrich Wilhelm, XIII  
 Orazio Flacco Quinto, 97  
 Osvát Ernő, XII, 215  
 Ottone I (imperatore), 192  
 Panzieri Raniero, 83  
 Pászti (Pásztty) Elemér, 172, 173, 181, 188, 190, 197, 214  
 Petőfi Sándor, 26, 29, 30, 31, 141, 175, 179, 216  
 Pirandello Luigi, 215  
 Plechanov Georgij, XIX, XX, 84, 85  
 Poe Edgar Allan, XII  
 Polányi Károly (Karl), XII, 216  
 Pöcze Borbála, XXXI, 149, 174, 194  
 Rapaport Samu, XXXIII, 176, 186, 194, 216  
 Raste G.I. *pseud.* di Lippay Zoltán  
 Rilke Rainer Maria, XII  
 Rimbaud Jean-Nicolas-Arthur, XII  
 Rodenbach Georges, XII

- Rossetti Christina, XII  
 Rossetti Dante Gabriel, XII  
 Rubin László, 191
- Sallai Imre, XXXIII  
 Sansone, 192  
 Sárközy Péter, XXVI  
 Scarponi Alberto, XIX, 112  
 Schlegel Friedrich, XIX  
 Socrate, 22  
 Solomon Alice, 122  
 Sombart Werner, 77  
 Somlyó György, XVII, XVIII  
 Spartaco, 85  
 Spitzer Leo, XXI  
 Stalin (Josif Visarionovič Džugašvili),  
 XIX, XX  
 Starcke Carl Nicolai, 107  
 Starkenburg Heinz (*pseud.* di Walter Per-  
 gius), 85  
 Stoll Béla, XXX  
 Swinburne Algernon Charles, XII  
 Szabolcsi Miklós, X, XVI, XXVII,  
 XXVIII, XXIX, 111  
 Szabolcska Mihály, 188  
 Szántó (Ludman) Judit, XXIX, XXXIII,  
 127-129, 173, 177, 180, 183, 187,  
 188, 196, 203, 206, 216  
 Szántó Gyula, 216  
 Szász Zoltán, 183  
 Székely István, 186  
 Szondi Lipót, 215  
 Sztruhala, 202
- Taine Hippolyte-Adolphe, XIX  
 Tennyson Alfred, XII  
 Titel Margit, 172  
 Tolnay Károly (Charles de), XV  
 Tommaso d'Aquino, 12, 35, 64, 173  
 Toti Gianni, XXI, XXVII  
 Tönnies Ferdinand, XV, XXIII  
 Tverdota György, XIV, XXV, XXVII,  
 XXVIII, 6  
 Twain Mark (*pseud.* di Samuel Langhor-  
 ne Clemens), 168
- Újvári László, 133, 135, 136
- Vágó Márta (Mártika), XXII, XXIX,  
 XXXII, XXXIII, 117-126, 181, 184,  
 214, 216  
 Vámbéry Rusztem, 216  
 Verhaeren Émile, XII  
 Verlaine Paul-Marie, XII  
 Vezér Erzsébet, XV, 129, 133  
 Villon François de Montcorbier, XXXII,  
 XXXIII, 67  
 Vossler Karl, XXI  
 Vörösmarty Mihály, 55  
 Webb Beatrice e Sidney, 122  
 Werbőczy István, XI  
 Whitman Walt, XII  
 Wilde Oscar, XII, XIII  
 Wundt Wilhelm, 30
- Zanardo Aldo, 112  
 Zwack Mici (Mylitta), 171



*Nella stessa collana*

1. György Lukács, *L'uomo e la democrazia*, a cura di Alberto Scarponi
2. Federico de Roberto, *Leopardi*, prefazione di Nino Borsellino
3. Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Ritratti*, prefazione di Anna Maria Scaiola
4. Paola Sorge, *D'Annunzio. Vita di un superuomo*
5. Guy de Maupassant, *Per Flaubert*, prefazione di Maurice Nadeau
6. Alfred Pfabigan, *Karl Kraus. Una biografia politica*
7. Jean Canavaggio, *Cervantes*
8. André Malraux, *La tentazione dell'Occidente*, a cura di Mario Picchi

*di prossima pubblicazione*

10. Jean Cocteau, *Diario di uno sconosciuto*
11. Gertrude Stein, *Poesia e Grammatica*
12. Norman Hampson, *Storia sociale della Rivoluzione francese*
13. Anka Muhlstein, *Manhattan*

84/x1.17.

Finito di stampare nel mese di agosto 1988  
dalla Litostampa ROMA S.r.l.  
Via Domenico Berti, 10/A - ROMA  
Tel. 3381296



Di un grande poeta — che in epoca non sospetta, nel 1925, viene definito da Lukács «il primo lirico proletario in possesso di qualità letterarie mondiali, non cosmopolitiche» — vengono qui presentati i saggi maggiori (di teoria dell'arte e di teoria politica), accompagnati da testi autobiografici, lettere alle donne, da un frammento inedito di commedia intitolato *Psicoanalisi* e da un *Elenco di libere associazioni in due sedute*, anch'esso nella versione attuale inedito, modernissimo tentativo di "scrittura automatica" surrealista su materiale psicoanalitico. Le novità teoriche prodotte da un pensiero sganciato da ogni scuola e ortodossia — la sua Anti-estetica, ovvero *Metafisica dell'arte* come teoria dell'"artistico" e non del "bello", così come la sua critica a Marx per aver dimenticato la sessualità — che fanno di József, negli anni trenta, in Ungheria, un importante pensatore "proletario", teorico della coscienza (e dell'inconscio) dell'uomo, vengono qui accostate alla riflessione autobiografica e ad un eccezionale esperimento di poesia psicoanalitica, per contribuire a restituire l'immagine totale di un "poeta".

Attila József (1905-1937), dopo Petöfi e Ady la terza grande figura tragica nella poesia dell'Ungheria contemporanea, nasce a Budapest, nel quartiere operaio di Ferencváros. A 17 anni pubblica il primo volume di poesie: *Il mendicante della bellezza* (1922), che sarà seguito poi da *Non grido io* (1925), *Non ho né padre né madre* (1929), *Abbatti il capitale, non lamentarti* (1930), *Notte di sobborgo* (1931), *Il ballo dell'orso* (1934) e infine da *Fa molto male* (1937).

ISBN 88-7033-281-0



9 788870 332810