



RICCARDO MORELLO

## KARL KRAUS *UND DIE FOLGEN*

**ABSTRACT:** Between 1915 and the end of the war, Karl Kraus, an Austrian intellectual who had made political satire and criticism of journalistic language, engages in a fierce battle against the inhumanity and cruelty of war. On the pages of “Fackel,” a magazine published by him for over thirty years, from 1899 to 1936, he gathers many texts that then come together in the tragedy of the “Last Days of Mankind,” a great work, dripping horror, which seeks to represent the ‘unrepresentable’.

**KEYWORDS:** Kraus, Fackel, War, Poetry, End

Il titolo di questo saggio è volutamente una parafrasi del krausiano *Heine und die Folgen* (*Heine e le conseguenze*), in cui Kraus aveva attaccato il grande poeta ebreo tedesco come prototipo della moderna contaminazione tra letteratura e giornalismo. La battaglia contro la degenerazione della parola negli organi di informazione e del suo uso politico distorto diventa negli anni del primo Conflitto Mondiale la missione fondamentale dell’intellettuale austriaco, completamente isolato nel clima rovente di quegli anni e strenuo difensore dell’umano in un mondo del tutto disumanizzato e asservito alla propaganda bellicistica e nazionalista. Consapevole che la sua era una battaglia inevitabilmente perdente, ma deciso nonostante questo a far risuonare la sua voce dissonante nel coro degli entusiasti sostenitori della guerra, Kraus si distingue per la lungimiranza e preveggenza nel delineare le conseguenze epocali del conflitto in atto.

Wann immer du dein Haus verlassen willst,  
 wo immer du aus einem Tor hinaustrittst,  
 wo du auch gehst und stehst, der Ruf ereilt dich,  
 ist da und packt dich, hat dich, hält dich fest  
 und zwickt dich, und du mußt ein Ohr behalten  
 für die Stationen dieser Höllenfahrt,  
 wirst wissen, wie die Welt läuft, je nachdem.  
 (Kraus 1959 A, 23)

In qualunque momento tu voglia uscire di casa,  
 in qualsiasi luogo tu sbuchi da un portone,  
 ovunque tu vada o ti fermi, il grido ti raggiunge  
 e lì ad afferrarti, ti tiene stretto e  
 ti insidia e tu sei costretto ad ascoltare  
 le stazioni di questa discesa negli inferi,

e sapere di volta in volta come gira il mondo.

Così scrive Karl Kraus in *Eeextraaausgabeee!* (*Eeedizionestraordinariaa!*), la poesia in cui l'urlo deformato e deformante degli strilloni agli angoli delle strade di Vienna stigmatizza l'ossessiva presenza della stampa, la sua inarrestabile, incontenibile penetrazione nella vita quotidiana ed il generale stravolgimento e pervertimento della realtà che ne deriva. Negli anni del primo conflitto mondiale giunge a compimento un fenomeno che era iniziato molto prima e che Kraus aveva denunciato per anni dalle pagine della sua rivista, la *Fackel*, che con la rossa copertina invadeva periodicamente la città: la sostituzione della carta stampata alla realtà, quel che gli aveva fatto sentenziare "Am Anfang war die Presse und dann erschien die Welt" (Kraus, *Das Lied von der Presse*, 1959 A, 57) "All'inizio era la Stampa e poi apparve il mondo." Per anni Kraus, con la sua *Fackel*, combatte una battaglia impari, persa in partenza, denunciando senza posa le storture quotidiane, i refusi, gli errori di stampa, le più o meno palesi e consapevoli falsificazioni della realtà, indici di una cattiva coscienza che la lingua "vendica," suscitando negli scriventi, pennivendoli di mestiere o idioti appassionati, il passo falso dell'errore, il trabocchetto della svista sintattica, grammaticale e perciò metafisica. È quel progressivo sostituirsi della sfera della *Meinung* politica (opinione) a quella del *Gedanke* (pensiero) che prelude alla falsificazione sistematica della realtà ad opera della parola, quel che ai nostri giorni avviene attraverso la manipolazione dell'immagine. Negli anni della Guerra la *Fackel* – la rivista che Kraus scrive praticamente da solo, stampandola a proprie spese, estrema garanzia da ogni ingerenza politico editoriale – si trasforma in un inventario dell'orrore quotidiano – i testi della propaganda e le cronache dal fronte dei cronisti di guerra – uno specchio della feroce stupidità del conflitto, ma soprattutto un campionario del suo indecente sfruttamento propagandistico da parte dei cosiddetti "organi di informazione." Kraus inoltre oppone alle voci del presente – immane cacofonia di suoni striduli, dissonanti e lamentosi – l'eloquio pacato e armonioso di grandi personaggi della storia e cultura tedesca come Goethe, Schiller, Schopenhauer o Jean Paul – senza trascurare figure più corrusche come Lutero e Bismarck – illuminando le tenebre che si addensano all'orizzonte con lampi di profetica chiarezza. Queste voci citate con la sferzante unilateralità dello scrittore satirico, l'aristocratica e ironica distanza dell'ingegno solitario, talvolta con indignata disperazione talaltra con commosso senso di umana pietà, rappresentano per l'autore non solo un sostegno della sua lotta solitaria contro lo *Zeitgeist*, lo spirito dei tempi, ma anche un'arma, uno specchio posto di fronte al mondo per smascherare la sua mostruosa deformità. Esattamente come Walter Benjamin negli anni trenta pubblicando le lettere degli Uomini Tedeschi intenderà offrire un saggio di "Ehre ohne Ruhm. Größe ohne Glanz. Würde ohne Sold" (Benjamin, 1972, 150) ("Onore senza gloria. Grandezza senza lustro. Dignità senza compenso") – come recita l'epigrafe – da opporre all'incombente barbarie nazista, individuando agli albori della cultura borghese tedesca quei valori di integrità, forza e saldezza morale che

l'epoca moderna calpestando innalzandone nello stesso tempo ipocritamente l'elogio, Kraus cita le grandi voci della cultura tedesca per sconfessare quanti, più o meno in buona fede, giustificavano o sostenevano la carneficina in atto in Europa come difesa della *Kultur*, senza mostrare di comprendere, come Thomas Mann nelle *Betrachtungen eines Unpolitischen* (*Considerazioni di un impolitico*), che in realtà essa era la sua definitiva liquidazione. Ben pochi intellettuali dell'epoca, men che meno quelli che oggi chiameremmo "di sinistra" ebbero la lungimiranza di comprendere tutto ciò ed il coraggio di schierarsi apertamente contro il conflitto. I testimoni citati dalla *Fackel* anticipano in qualche modo l'inesorabile giudizio sul mondo instaurato da Kraus nella sua opera più grandiosa e terribile, la tragedia irrepresentabile, da ogni punto di vista, che sarà *Gli ultimi giorni dell'Umanità*. Egli parla per bocca loro, senza arretrare di fronte ad alcun arbitrio filologico, nella convinzione che l'unico modo legittimo di citare un autore sia quello di portarne a compimento il pensiero. In ciò egli appare animato da quello spirito totalitario, da quella "sostanza assassina" propria dei grandi satirici, che Kraus aveva già attribuito al suo illustre predecessore Johann Nepomuk Nestroy e che il suo allievo Elias Canetti gli attribuirà nel saggio a lui dedicato (Canetti 1976, 345). Se tale violenza nell'annientare l'avversario poteva essere scambiata prima del conflitto per una forma di snobismo o di aristocratica violenta parzialità, ora di fronte alla violenza ben più concreta del conflitto, all'imbarbarimento dei rapporti umani, essa rivela interamente la sua valenza etica. I rapporti di forza appaiono ribaltati o ridimensionati. È Kraus ora a combattere più che mai la sua battaglia coraggiosa e disperata contro la barbarie dei tempi, armato della sola voce e del proverbiale orecchio per le dissonanze e le storture del linguaggio. Ed appare perciò veramente come il difensore e vendicatore della natura conculcata nel senso pienamente schilleriano del termine.

Cosa conferì a Kraus tanta forza? Come fu possibile per lui scrivere un'opera grandiosa e terribile come *Gli ultimi giorni dell'Umanità*? Proprio Canetti, in un saggio dedicato al maestro, ricostruisce con finezza il travaglio di Kraus negli anni 1914-15, il tempo che intercorre tra lo scoppio della guerra nel luglio del 1914, il lungo silenzio proclamato dal celebre discorso *In dieser großen Zeit* del dicembre 1914 e la ripresa della pubblicazione della *Fackel* nell'ottobre del 1915, con tutto il suo intreccio di motivazioni pubbliche e private. Nella perorazione di *In dieser großen Zeit* si dice tra l'altro:

Erwarten Sie von mir kein eigenes Wort [...] Die jetzt nichts zu sagen haben, weil die Tat das Wort hat, sprechen weiter. Wer etwas zu sagen hat, der trete vor und schweige! (Kraus, *Die Fackel* nr. 413-17, Dezember 1915, 1988-76, 25-28)

Non aspettatevi nessuna parola da parte mia [...] Coloro che non hanno nulla da dire, perché è l'azione che ha la parola, continuano a parlare. Chi ha qualcosa da dire, si faccia avanti e taccia!

Ma poi Kraus torna a parlare e raccoglie per così dire in presa diretta i materiali per la sua tragedia. La forza di affrontare questo titanico compito – documentare l'orrore della

guerra – gli viene, secondo Canetti, dalla funzione riequilibratrice assunta nella vita di Kraus dal mondo aristocratico dell'amata Sidonie e simboleggiata dal parco incantato di Janowitz, oasi di pace assoluta e giardino inviolabile, nonché da Thierfehd am Tödi, la piccola località svizzera in cui Kraus e Sidonie si rifugiano nel primo periodo del conflitto. Questi luoghi rappresentano per Kraus l'estremo balenare di una autenticità oramai quasi inattingibile ma tuttavia irrinunciabile. Senza questo punto archimedeo – per usare la definizione di Claudio Magris – egli non avrebbe avuto la forza di muovere un attacco così titanico al proprio tempo (Magris 1982, 209).

Sarà proprio nel rifugio svizzero di *Thierfehd am Tödi*, in fondo a questa valle sperduta tra montagne altissime e selvagge, nel silenzio rotto solo dal fragore delle cascate che precipitano a valle dai ghiacciai del Tödi, e dove furono scritte alcune splendide poesie, che Kraus maturerà la decisione di rompere finalmente il proprio silenzio, di ritornare a Vienna per riprendere a leggere in pubblico e a far uscire la *Fackel* come apprendiamo dallo scritto intitolato *Schweigen, Wort und Tat* (*Silenzio, parola e azione*), apparso sulla *Fackel* nr 413-7 del Dicembre 1915. Era un silenzio il suo dettato non già dal rispetto per gli avvenimenti in corso, ma, al contrario, dall'orrore e dall'indignazione. "Und das Schweigen war so laut, daß es fast schon Sprache war" (Kraus 1968-76, 25) "E il silenzio era talmente forte, da farsi quasi parola." Dentro al silenzio urge la parola, essa si fa strada sino a rompere la crosta del riserbo: "Ich hatte zu lange mein Teil gedacht. Als ich einen Sommermonat mitten im Schweigen der unberührtesten Landschaft lebte, da litt ich sehr daran, daß es sonst nur Lärm gab (Kraus 1968-76, 26)" "Avevo riflettuto sin troppo a lungo. Quando durante un mese estivo, vivendo nel silenzio del paesaggio più incontaminato, cominciai a soffrire che al di fuori vi fosse oramai solo frastuono." Il fragore lontano del conflitto in atto distrugge quel sottile equilibrio tra parola e silenzio di cui ci parla la splendida poesia intitolata *Zuflucht* (*Fuga*):

So zwischen Schmach und Schönheit eingesetzt,  
Rückwärts die Welt und vorwärts einen Garten,  
ersehnd, bleibt die Seele unverletzt.

Fern zeigt das Leben seine blutigen Scharten,  
an mir hat es sich selbst wundgehetzt.  
Öffne dein Ohr, um meines Worts zu warten.  
(Kraus 1959 A, 63)

Così, sospesa tra onta e bellezza,  
scorgendo dietro il mondo e davanti  
a sé un giardino, l'anima resta intatta.

Lontano la vita mostra le sue ferite sanguinose,  
anche su di me si è accanita sino a ferirsi.  
Apri il tuo orecchio per accogliere la mia parola.

L'umanità pare attendere una parola profetica, stanca del cumulo di parole che si ammassano ormai come le rovine della storia davanti all'angelo di Benjamin. Naturalmente Kraus era ben conscio della illusorietà del suo rifugio svizzero sospeso tra cielo e terra, paradiso minacciato tanto nella sua concreta realtà fisica, quanto nella sua dimensione interiore di luogo della memoria e del desiderio. Janowitz e Thierfeld incarnano l'irrinunciabile nostalgia per un mondo incorrotto e incontaminato, senza cedere alla tentazione dell'idillio. Kraus non ha mai perso di vista la distinzione tra il legittimo bisogno di autenticità e purezza e la pretesa di possederle: accanto alla rivendicazione della naturalità perduta si manifesta in lui una profonda diffidenza, di matrice tipicamente ebraica, verso il culto della natura incorrotta e indifferenziata che pure caratterizzava la sua epoca: "Flucht in die Landschaft ist verdächtig" – scrive Kraus – "Die Gletscher sind zu gross, um unter ihnen zu denken, wie klein die Menschen sind. Aber die Menschen sind klein genug, um unter ihnen zu denken, wie gross die Gletscher sind. Man muss die Menschen zu diesem und nicht die Gletscher zu jenem benutzen. Der Einsame aber, der Gletscher braucht, um an Gletscher zu denken, hat vor dem Gemeinsamen, die unter Menschen an Menschen denken, nur eine Größe voraus, die nicht von ihm ist. Gletscher sind schon da. Man muss sie erschaffen, wo sie nicht sind, weil Menschen sind" (Kraus 1968-76, 81) "La fuga nel paesaggio è sospetta [...] I ghiacciai sono troppo grandi, perché vi si riesca a pensare quanto sono piccoli gli uomini. Gli uomini invece sono piccoli abbastanza per capire la grandezza dei ghiacciai. Bisogna utilizzare gli uni per questo e non i ghiacciai per quell'altro fine. L'individuo solitario che ha bisogno dei ghiacciai per pensare ai ghiacciai ha, rispetto all'uomo comune che tra gli uomini pensa all'umanità, un'unica grandezza in più che non gli appartiene. I ghiacciai infatti esistono già, occorre crearli là dove non esistono, perché esiste l'umanità." E nel *Epigramm aufs Hochgebirge* l'eccesso di bellezza, il *Kitsch* implicito nei cosiddetti paesaggi da cartolina, viene impietosamente ridicolizzato:

Es ist der schönsten Berge Eigenschaft;  
 Sie geben nicht dem Geist, sie nehmen Kraft.  
 Wo so viel fertige Schönheit gegenwärtig,  
 ist keine Dichtung, nur der Dichter fertig.  
 Und keine Lyrik, Epos oder Drama  
 Schenkt sich dem sogenannten Panorama.  
 Umsonst ist's, dass ich auf den Genius warte,  
 Natur ist häufig eine Ansichtskarte.  
 (Kraus 1959 A, 83)

È una qualità delle montagne più belle  
 Allo spirito non danno proprio nulla, rubano le forze.  
 Dove già c'è tanta bellezza a disposizione  
 Non c'è poesia e il poeta è in liquidazione.  
 E al cosiddetto panorama non si

Concedono né lirica, né epos, né dramma.  
 Inutile aspettarsi il genio  
 Natura non è altro che una cartolina illustrata.

Tuttavia, accanto alla satira del più bieco e dozzinale *Naturgefühl*, espressione di un gusto collezionistico tipicamente piccolo-borghese, non manca nella poesia di Kraus un anelito verso la natura intesa come estremo rifugio, origine e meta, in cui lo spirito si acquieta, anche se non in un abbraccio ambigualmente suadente e falsamente indifferenziato. Basta leggere poesie come *Fahrt ins Fextal* (*Gita nel Fextal*), scandita dal ritmo cullante della corsa in slitta, o la stupenda *Landschaft* (*Paesaggio*), in cui la valle del Tödi appare come l'estremo lembo di una terra protesa verso l'Eternità:

Du Tal des Tödi bist vom Tod der Traum;  
 Hier ist das Ende.  
 Die Berge stehen vor der Ewigkeit  
 Wie Wände.  
 Das Leben löst sich von dem Fluch der Zeit  
 Und hat nur Raum, nur diesen letzten Raum.  
 (Kraus 1959 A, 108)

Tu valle del Tödi sei della morte il sogno  
 Qui è la fine.  
 I monti si ergono davanti all'eternità  
 Come pareti.  
 La vita si scioglie dalla maledizione del tempo  
 E non è altro che spazio, quest' estremo spazio.

Sciogliersi dal tempo, farsi spazio, un luogo favoloso in cui la meta si identifica con l'origine, non un tranquillizzante *ubi consistam*, ma la ricerca dello spazio sempre incerto e illusorio della poesia, dove appunto il tempo sembra sospeso e la natura appare finalmente come la dimensione propria dell'umano.

In questo clima di alta concentrazione poetica ed esistenziale Karl Kraus matura allora la decisione sofferta e difficile di ritornare in prima linea, al suo posto di combattimento di "Weisser Hohepriester der Wahrheit" ("Bianco sacerdote della verità") come l'aveva chiamato Georg Trakl (Trakl 1974, 84). In pieno conflitto Kraus riprese la pubblicazione della *Fackel* e cominciò a leggere in pubblico passi dalla sua tragedia in cinque atti *Gli ultimi giorni dell'Umanità*. Fuori imperversava la guerra e nell'oscurità della sala quell'uomo minuto, con gli occhiali cerchiati d'oro, "dal volto così mobile che non si poteva fissare su nulla, penetrante ed estraneo come quello di un animale nuovo, diverso da tutti quelli che si conoscevano" – così scrive Canetti (Canetti 1976, 350) – ripeteva la guerra, faceva risuonare i brandelli di conversazione colti sul Graben, per la strada, in tram, i lacerti delle cronache, le pubblicità, catturando tutte le voci di quel mondo in disfacimento come una sorta di sciamano (Calasso 1980, 759),

facendo sfilare come in una passerella da operetta o da caffè chantant strilloni, ufficiali e generali, bellimbusti, servette isteriche, maestrine, giornalisti e profittatori di guerra, Alice Schalek (celebre cronista dal fronte), commercianti, poeti alla moda, scrittori imboscati nelle retrovie, due imperatori più o meno mummificati dal loro ruolo impersonale e sanguinario e molto altro ancora. Su tutto aleggia lo spirito della più beata e totale Stupidità, quell'idiozia stigmatizzata già da Flaubert col suo *Dictionnaire des idées reçues* e nel *Bouvard et Pécuchet* come destino ineluttabile del mondo borghese, che rende supportabile tutto, accettabile ogni cosa, anche quel che non lo è:

Es geht weiter. Das ist das einzige, was weitergeht.

Si va avanti. Ed è l'unica cosa che va avanti.

(Kraus, 1959 A, p.301)

Der Zustand, in dem wir leben, ist der wahre Weltuntergang: der stabile

Lo stato in cui viviamo è la vera fine del mondo: quella stabile.

(Kraus, 1959A, p.240)

La Prima Guerra Mondiale, la guerra 14-18, La Grande Guerra come si chiama da noi, significò la fine dell'esperienza. "Una generazione che era ancora andata a scuola con la carrozza pubblica si trovò sotto il libero cielo di un paesaggio dove nulla era rimasto immutato a parte le nuvole e, in mezzo, al centro di un campo di forze dove si scontravano correnti devastatrici ed esplosioni, stava il minuscolo, fragile corpo dell'uomo" (Benjamin 1972, 52). L'aspetto devastante, disumanizzante della moderna guerra di materiali produsse il ritorno dal fronte di uomini "ammutilati, non più ricchi, ma più poveri di esperienza comunicabile." L'ebbrezza della generazione che affrontò i campi di battaglia e le trincee di quella guerra, portandosi in tasca lo *Zarathustra* di Nietzsche o *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (Il canto d'amore e di morte dell'alfiere Christoph Rilke), viene ben presto annientata dalla realtà cruda di un conflitto alimentato dallo spirito stesso del Progresso. La guerra fondata sulla mobilitazione totale rivela la sua reciproca interdipendenza con l'industria: il macello come realizzazione estrema delle aspirazioni del capitale: "Sollte 'Schlachtbank' nicht vielmehr von der Verbindung der Schlacht und der Bank herkommen?" (Kraus 1968-76, 300) " 'Banco del macellaio' non deriva forse dalle parole banca e macello?."

Già nell'Ottocento il genio satirico di Nestroy a Vienna e quello boulevardier di Offenbach a Parigi avevano smascherato impietosamente la connessione tra industria, capitale e sciovinismo bellicistico delle grandi potenze imperialiste: non a caso Kraus era un impareggiabile lettore dei libretti delle operette di Offenbach, in particolare le parodie del militarismo come il général Boum Boum della *Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867) che aveva divertito persino Bismarck. L'operetta, tanto amata dal pubblico tra la fine dell'Ottocento e la prima guerra mondiale, incarnava davvero lo spirito della belle époque, avviata sulla china della autodistruzione; un mondo quello dell'operetta che

mimava per Kraus il caos e ricopriva il vuoto con la superficialità godereccia dei suoi *couplets*, ma nei suoi rappresentanti più geniali mostrava davvero con sferzante verve satirica l'essenza più profonda, quel che si nasconde ad esempio sotto la tronfia retorica patriottica, come si può vedere da questa traduzione da Madame l'Archiduc di Offenbach-Millaud che Kraus recitava con impareggiabile capacità mimetica e parodistica nelle sue letture:

Jede Schlucht,  
 Jeden Steg,  
 Jede Bucht,  
 Jeden Weg  
 Jeden Wall,  
 Jedes Schloss,  
 Jeden Stall,  
 [...]
   
 Jedes Schiff,  
 Jeden Turm,  
 Jedes Riff,  
 Jedes Zelt,  
 Jedes Haus,  
 Jedes Feld,  
 Jede Maus,  
 Jedes Loch,  
 Jeden Schrank  
 Und dann noch  
 Jede Bank,  
 Eh sie kracht,  
 Und den Staat  
 Überwacht  
 Der Soldat!  
 (Kraus 1959, 485)

Ogni gola,  
 ogni ponticello,  
 ogni baia,  
 ogni strada,  
 ogni muro,  
 ogni castello,  
 ogni stalla,  
 [...]
   
 Ogni nave,  
 ogni torre,  
 ogni scoglio,  
 ogni padiglione,  
 ogni casa,



ogni campo,  
ogni topo,  
ogni tana,  
ogni cassapanca,  
ed anche  
ogni banca,  
prima che fallisca,  
e lo stato  
sorveglia  
il soldato!

Davvero non siamo molto lontani dal teatro brechtiano e comprendiamo bene la simpatia reciproca e l'ammirazione di Kraus per il drammaturgo marxista tedesco. Kraus non è un pacifista che denuncia la follia della guerra, ma un veggente che scorge quel che con la guerra è cominciato: un mondo in cui la pace è fondata sul massacro, nel quale “gli ultimi giorni dell'umanità” coincidono coi primi giorni del mondo della guerra perpetua, quello in cui ancora viviamo tutti noi, nel quale il benessere è il frutto della violenza generalizzata. Nel mondo contemporaneo certo le immagini hanno soppiantato le chiacchiere e gli slogan, ma non per questo ci permettono di scorgere meglio e divinare la realtà. Ora come allora domina l'oblio, la dimenticanza. Come afferma il Nörgler (il Criticone) – uno dei personaggi del dramma krausiano – quello che interloquisce sempre con l'Ottimista ed è in qualche modo il portavoce dell'autore – il mondo di ieri, la sua condizione di spirito, tramonta per sempre, e con esso la stessa memoria storica della sua esistenza. Per questa ragione “l'oggi non si vedrà e non si temerà il domani. Si sarà dimenticato che si è perso la guerra, dimenticato di averla cominciata, dimenticato di averla combattuta. Ecco perché la guerra non finirà mai” (citato in Calasso 1980, 765) E infatti è esattamente con tali premesse che l'Europa è andata tragicamente incontro alla Seconda Guerra Mondiale e poi alle cosiddette Guerre Balcaniche negli anni 90. E oggi al conflitto in Ucraina.

Le pagine di Kraus sono un faro, una luce nelle tenebre. Se la poesia nasce dallo stupore di fronte alla vita, la grande satira è lo stupore di fronte all'infamia. L'aforisma è la forma ideale di Kraus, quella che gli permette di lavorare sulla parola, “prendendo in parola,” usando la citazione come un'arma, uno strumento di denuncia. Il testo si costruisce per lui allineando frasi, frasi studiate e limate, perfette nella loro autonomia che si compongono e si connettono poco alla volta, formando una sorta di muraglia cinese destinata a crescere in una proliferazione senza fine. La scrittura è per lui un processo maniacale e seriale in cui le frasi fatte, i luoghi comuni, l'ornamento, l'inautenticità del parlare comune vengono incessantemente smascherate: “Ich bin die Muschel, in der das Geräusch fortsingt” – “io sono la conchiglia in cui continua a risuonare il fragore” – “ich höre Geräusche, die andere nicht hören und die mir die Musik der Sphären stören, die andere auch nicht hören” (Kraus 1959 A, 122) – “Io sento dei

rumori che altri non sentono e che disturbano la musica delle sfere che gli altri neanche sentono.” Non a caso Arnold Schönberg aveva dedicato a Karl Kraus nel 1911 il suo Trattato di armonia con le parole: “Ich habe von ihnen vielleicht mehr gelernt, als man lernen darf, wenn man noch selbständig bleiben soll” (Schick 1965, 64) “Ho imparato da lei più di quel che sia lecito se si vuole restare indipendenti,” tale era il carisma che Kraus esercitava sui suoi adepti, la severità e precisione del suo giudizio, il proverbiale orecchio per tutto quel che nel linguaggio e nella vita entrava in stridente contrasto con la naturale armonia della parola.

Nel crescendo della rappresentazione sprofondiamo sempre di più nei gironi infernali di avvenimenti che non hanno più nulla di realistico anche se sono in tutto e per tutto veritieri: i dialoghi della folla, i capannelli sulla Sirkecke, sul Graben e lungo la Kärntner Straße, che costituiscono, come gli scambi tra Ottimista e Criticone, un vero e proprio *Leitmotiv*, divengono via via più spettrali e surreali. Soldati emaciati e pidocchiosi marciano verso il fronte, incontro alla morte, mentre gli arciduchi li salutano militarmente in pantaloncini bianchi da tennis sul cancello di una villa requisita raccomandando loro “fate i bravi !”; sadici medici militari falsificano la data di nascita di giovanissimi disertori per poterli spedire più rapidamente sulla forca; cantori del conflitto, come il poeta austrobavarese Ganghofer, si esibiscono in immonde arringhe patriottiche, poeti pieni di pathos patriottico intonano peana del massacro nei comodi rifugi delle retrovie o addirittura nel lusso dei salotti, generali inebetiti ragliano nel loro gergo da caserma lardellato di espressioni dialettali slogan dissennati, lo stesso imperatore, anzi i due imperatori, fanno la loro comparsa sulla scena per mostrare la loro insipienza; manca soltanto il generale delle latrine eternato da Hasek nel *Buon soldato Schwejk*; per arrivare in un crescendo terribile alle scene finali del dramma, sui campi di battaglia, tra le trincee, dove risuona il canto dei corvi-general, sul terreno squassato dal fuoco delle artiglierie, percorso dai carri armati sferraglianti, illuminato dalle esplosioni e dai riflettori, crepitante di mitragliatrici, dove si aggirano larve con la maschera antigas e la baionetta in canna: quello scenario apocalittico ricorda l’ultima pagina dello *Zauberberg* di Thomas Mann, il romanzo della fine, in cui il protagonista Hans Castorp scende anche lui in pianura per unirsi ai combattenti e va incontro alla morte canticchiando il *Lied* di Schubert *Der Lindenbaum*; su questo scenario della fine si abbatte la voce dall’alto, la voce di Dio, che sentenzia “Ich habe es nicht gewollt,” “Io non l’ho voluto.” Come un dramma barocco spagnolo, potremmo dire, così si chiude questo “Marstheater” (Teatro di Marte) – assolutamente disumano – che Kraus ha portato dalle pagine della *Fackel* e dai saloni dove teneva le sue letture sulle scene del teatro del Mondo. Dalle letture celeberrime in terra tedesca, in Austria – ad esempio quella di Helmut Qualtinger – alla grandiosa e geniale messa in scena di Ronconi al Lingotto di Torino a testimonianza dell’universalità di un testo che non ha mai perso smalto e potenza di impatto.

**BIBLIOGRAFIA****A. Fonti**

- KRAUS, K. 1968-76. *Die Fackel*. 12 Bde, Frankfurt/Main: Kösel.  
— . 1959 A. *Worte in Versen*. Frankfurt/ Main: Kösel.  
— . 1959 B. *Die letzten Tage der Menschheit*. Frankfurt/Main: Kösel.  
— . 1980. *Gli ultimi giorni dell'umanità a cura di Roberto Calasso*. Milano: Adelphi.

**B. Letteratura secondaria**

- BENJAMIN, W. 1972. "Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen." In *Gesammelte Schriften*. IV.1, Frankfurt /Main: Suhrkamp.  
CANETTI, E. 1976. "Der neue Karl Kraus." In *Das Gewissen der Wrote*. München: Hanser.  
MAGRIS, C. 1982. *Il vendicatore della natura in Itaca e oltre*. Milano: Garzanti.  
TRAKL, G. 1974. *Poesie a cura di Ervino Pocar*. Milano: BUR.  
CALASSO, R. 1980. "La guerra perpetua." Postfazione a *Gli ultimi giorni dell'Umanità*. Milano: Adelphi.  
SCHICK, P. 1965. *Karl Kraus*. Hamburg: Rowohlt