

Pietro Violante

Kraus-Schönberg e la Sprachkritik

Nel settembre 1934 la rivista "Anbruch", il prestigioso mensile viennese di musica moderna, festeggia i sessantanni di Schönberg con un partecipe editoriale di Paul Stefan e con un articolo redazionale che annuncia la pubblicazione presso l'Universal di una *Festschrift* dedicata al Maestro. Della *Festschrift* la rivista anticipa aforismi e alcuni frammenti teorici di Schönberg, per l'occasione collazionati da Anton Webern.¹

Nel settembre del '34 la notte del fascismo è scesa sull'Austria, dopo l'ultima e forse inutile resistenza popolare: governa il piccolo cancelliere Dollfuss; Hitler in Germania va sempre più consolidando il suo potere; Arnold Schönberg dopo aver lasciato per motivi razziali l'insegnamento di Berlino, sulla via dell'esilio a Parigi si fa riammettere nella comunità ebraica. Un gesto simbolico, non certo inatteso, come ha poi spesso sottolineato, che ha la sostanza di una sfida etica, un denudamento di sé, in un'epoca in cui molti correvano a travestirsi. Schönberg al contrario ritorna nella sua comunità nel momento in cui è bandita e perseguitata.

La *Festschrift*: "Arnold Schönberg. Per il Sessantesimo. 13 settembre 1934", così il titolo, si apre con una celebre foto di Man Ray scattata a Parigi nel '32, contiene la riproduzione del primo Lied composto nel 1893, ed una pagina della partitura del "Moses und Aron" di cui Schönberg aveva completato, nel marzo del '32 a Barcellona, il secondo atto. Gli autori degli interventi formano un ritratto di famiglia della Grande Vienna, un'istantanea prima dell'esodo: Hildegard Jone, Heinrich Jalowetz, Erhard Buschbeck, Anton Webern, Franz Werfel, Alois Hába, Theodor W. Adorno, Egon Wellesz, Erwin Stein, Eduard Steuermann, Oskar Adler, Alexander Zemlinsky, Alma Maria Mahler, Hans Erich Apostel, Paul Stefan, Willi Reich, Paul A. Pisk, Josef Polnauer, Hermann Broch, Alban Berg, David Josef Bach. Il volume, poco più di 70 pagine, si chiude con il discorso di Schönberg su Mahler del '13 e con il catalogo delle sue opere.

È un libretto coraggioso perché nella notte del '34 stringersi attorno al musicista esiliato significava disvelarsi come possibili obiettivi, come possibili vittime. Schönberg fu tra i primi a percepire la minaccia, sensibile com'era alle tracce di antisemitismo che la società austriaca e tedesca lasciavano emergere. La violenta polemica contro Kandinskij è la prova di una sensibilità etica, non comune nemmeno tra gli stessi ebrei.

A parte il ben noto saggio di Adorno "Il compositore dialettico", colpisce l'intervento dello scrittore Franz Werfel

Nella personalità e nell'arte di Arnold Schoenberg ammiriamo soprattutto l'inflessibile ricerca dell'assoluto, una forza di volontà e un ideale di perfezione che i suoi contemporanei, sempre più privi di scopo e senso ormai non sono quasi più in grado di comprendere.²

Ricerca dell'assoluto e idea di perfezione, dice Werfel, che la perdita dei valori della società contemporanea non fa più apprezzare. Un tema come dire *à la Broch*.

Ed è proprio di Hermann Broch il saggio più interessante "La conoscenza irrazionale nella musica" dove si distingue, per poi mescolarle insieme, tra conoscenza razionale e conoscenza irrazionale.

La conoscenza irrazionale consiste in una determinata organizzazione architettonica di particolari elementi (suoni, parole, figurazioni pittoriche, tonalità musicali, oggetti materiali) insomma in una simbolica organizzazione architettonica che può esprimersi tanto in una croce, quanto in un triangolo, quanto in una melodia o in una modulazione tonale; il processo di razionalizzazione consiste invece nel

¹ Ripendo su gwntile concessione dell'Editore il saggio "Il silenzio del profeta" pubblicato in: P. Violante, *I papillons di Brahms*, Sellerio, Palermo 2009, pp.99-109

² in: *Arnold Schönberg. Zum 60. Geburtstag*, Universal Edition, Wien 1934, p.14

reiterato impiego di siffatti mezzi espressivi dotati di carica simbolica e architettonica, in un processo eternamente incompiuto e mai compibile di chiarificazione e di solidificazione, nel quale il simbolo appena trovato si irrigidisce sempre in convenzione, acquistando, tuttavia, mediante questo irrigidimento, il suo autentico significato linguistico³

Non solo Broch legge, senza mai dirlo espressamente, "la serie" come l'organizzazione architettonica simbolica della musica schoenbergiana, ma sottolinea come l'uso reiterato della stessa organizzazione architettonica porti al progressivo svuotamento della sua carica simbolica, ad un suo irrigidimento che la trasforma in "convenzione". Secondo Broch in questo processo l'organizzazione guadagna in comunicazione razionale, perde però in qualità irrazionale, perde cioè la sua forza simbolica. Si affievolisce nell'uso reiterato quel suo giacere nel Logos, quella sua appartenenza alla conoscenza pre-razionale che governa l'esperienza umana. Richiamo questo passo di Broch perchè individua non solo la grandezza simbolica della costruzione dodecafonica ma insieme la sua possibile perdita in nome della comunicazione razionale; ma anche perchè è in sintonia con Schönberg laddove afferma

Un'idea in musica consiste principalmente nella relazione reciproca delle note. Ma ogni rapporto che sia stato usato troppo spesso, sia pure con modificazioni, alla fine deve essere considerato esaurito; non ha più il potere di comunicare un pensiero degno di espressione. Perciò ogni compositore è obbligato ad inventare cose nuove⁴

Rudolf Stephan⁵ ha richiamato l'attenzione su questo passo sottolineandovi il carattere centrale - e per Schönberg sino ad allora inedito - della novità intesa come continua rifondazione linguistica o, per dirla con Broch, come continuo cambiamento dell'organizzazione architettonica.

Il passo di Broch mi pare intrigante anche perchè sembra rispecchiare il tema coevo del contrasto tra Mosè e Aronne che affanna Schönberg: è possibile trasferire nella razionalità della comunicazione il pieno simbolico della Legge? Epperò il Logos, Dio irrepresentabile, vuole essere comunicato, annunciato. Il simbolo si affievolirà in convenzione linguistica? Quanto tradirà la sua traduzione? La "serie" come un *dieu caché*?

Inoltre con la sua argomentazione Broch anticipa e di molto quella adorniana sull'invecchiamento della nuova musica determinato dal deperimento in convenzione dell'uso del metodo seriale o peggio da un suo svilimento in feticismo tecnico (che è poi la critica a certo oltranzismo di Webern, ma soprattutto, per Adorno, dei suoi nipotini darmstadtiani).

Ma v'è almeno un altro saggio nella *Festschrift* che va richiamato. David Josef Bach l'amico di gioventù di Schönberg: allievo di Mach, redattore musicale e culturale di "Arbeiter Zeitung", il quotidiano socialista viennese; responsabile della "Kunststelle" (sezione culturale) del partito socialista; organizzatore dei concerti per gli operai che si svolsero ininterrottamente a Vienna dal 1905 al 1934, pubblica un saggio in cui si danno delle anticipazioni sul *Moses und Aron* incompiuto e inedito⁶. Bach pone il *Moses* al culmine di un percorso che parte dai *Vier Stücke* per cori misti op.27, passa attraverso il *Biblische Weg* e perviene al *Moses*.

Il filo rosso che Bach svolge riguarda i rapporti religione-musica; artista-religione. Bach, come sul suo esempio faranno poi tutti, richiama l'attenzione sul testo del secondo coro e che considera una dichiarazione di fede

Du sollst nicht, du mußt!

3H.Broch, *Irrationale Erkenntnis in der Musik*, in op.cit. pp.49-59, tr.it. in: *Azione e conoscenza*, v.II, (pp.101-121), p.107

4A. Schönberg, *Problemi di armonia*, in: *Analisi e pratica musicale*, Einaudi, Torino 1974, p.67

5R.Stephan, *Il pensiero musicale in Schönberg*, in G.Borio (a cura di), *Schönberg*, Il Mulino, Bologna 1999, p.120

6D.J.Bach, *Du sollst nicht, du mußt*, in op.cit. pp.62-65

Non creare un'immagine/ un'immagine delimita/ definisce, racchiude/ ciò che illimitato, irraffigurabile ha da restare // Un'immagine esige un nome/ puoi prenderlo solo dal piccolo/ non onorare ciò che è piccolo / Devi credere allo spirito / Immediato, scervo da sentimenti/ scervo da se stesso/ Devi, eletto, se vuoi restarlo

Du sollst dir kein Bild machen!
Denn ein Bild schränkt ein,
begrenzt, faßt,
was unbegrenzt und unvorstellbar bleiben soll.
Ein Bild will Namen haben:
Du kannst ihn nur von Kleinen nehmen;
Du sollst das Kleine nicht verehren!
Du mußt an den Geist glauben!
Unmittelbar, gefühllos
und selbstlos.

Du mußt, Auserwählter, mußt, sollst du's bleiben

La questione del Moses è racchiusa e anticipata in questi versi ed è al fondo una questione che riguarda il rapporto lingua-rappresentazione-comunicazione-comprensione. Una questione cioè che attiene alla rifondazione linguistica e che è insieme un elemento intrinseco alla questione religiosa. Vorrei dire, che ciò che tesse il filo rosso del ritorno di Schönberg alla comunità dei suoi avi è giusto la *Sprachkritik*, la critica del linguaggio della Grande Vienna. È nella Vienna tra le due guerre, da Kraus a Freud a Wittgenstein, che la discussione sulla rifondazione linguistica sta alla base della grande scommessa culturale che si giocò in quella ex-capitale del mondo di ieri. E questa discussione è la modalità principale degli ebrei intellettuali e viennesi di costruirsi una identità che avvertono continuamente minacciata dall'antisemitismo.

V'è una tradizione in Italia inaugurata da Luigi Rognoni, ma diffusa nella pubblicistica anglosassone e tedesca, nell'accostare il pensiero musicale di Schönberg con Wittgenstein con riferimento alla famosa sentenza conclusiva del *Tractatus*: " Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere".

Chi ha dimestichezza con la cultura viennese tra le due guerre non si meraviglierà certo delle sorprendenti interrelazioni che in quegli anni si svilupparono tra i più diversi campi del sapere. L'idea di "rete" nasce allora, e porta filosofi, matematici, scienziati sociali, musicisti, psicologi e psicoanalisti, a discutere tutti, partendo da prospettive diverse, della stessa cosa: rifondazione linguistica, comunicazione, principio estetico della comprensione.

Il nesso Schönberg-Wittgenstein è meglio illustrato dal paragrafo 92 delle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein che esprime un interrogativo diffuso sull'essenza del linguaggio.

Una domanda che non vede nell'essenza qualche cosa che è già aperta alla vista, e che diventa perspicua rimettendola in ordine; bensì qualcosa che sta sotto la superficie. Qualcosa che sta all'interno, che possiamo vedere se penetriamo la cosa con lo sguardo e che un'analisi deve portare alla superficie. L'essenza ci è nascosta: questa è la forma che ora assume il nostro problema⁷.

Elio Matassi⁸ è tornato sul rapporto Schönberg-Wittgenstein interpretando questo enigmatico paragrafo 92 come il tentativo di ripensare radicalmente l'essenza del linguaggio "contestualizzandola però selettivamente rispetto al paradigma organizzativo che si viene stabilendo *in fieri*; dunque, nessuna pregiudiziale demonizzazione di una tecnica, non esauribile immediatamente in un codice linguistico". Convergono sia Schönberg che Broch su questo punto che secondo Matassi viene richiamato nei paragrafi 526 e 527 delle *Ricerche filosofiche*, allorché Wittgenstein rivendica una corrispondenza speculare tra il comprendere una proposizione del linguaggio e la comprensione di un tema musicale, la comprensione estetica.

Come sappiamo la struttura drammaturgica del *Moses und Aron* dipende dalla paradossale natura di Dio: l'irrafigurabile che però comanda di essere raffigurato.

⁷L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1974, p.61

⁸E. Matassi, *Schönberg e la filosofia del Novecento*, in: "Micromega" 5/2001, pp.207-208

La metafora musicale che riflette questa concezione è la natura della serie e del sistema dodecafonico - come ha scritto David Lewin - il pensiero musicale rimane irrealizzato e incompiuto fino a quando non viene reso manifesto attraverso l'esecuzione e comunicato al pubblico attraverso suoni concreti, in modo da rappresentare l'idea in tutte le sue molteplici possibilità.⁹

Sottolineo questa posizione in cui l'accento cade sulla necessità della manifestazione del pensiero musicale e sull'articolazione dell'idea da rappresentare, perchè esprime l'esigenza fondamentale di uscire dall'autoreferenzialità. Esigenza riassunta, con intenti polemici contro la neoavanguardia da Philip Glass quando si chiede " Fa rumore un albero che cade nella foresta, se non c'è un orecchio che l'ascolti?"

Ma se per Schönberg la necessità di tradurre la pienezza della Legge gli fa soprattutto vivere le angosce e le difficoltà di Mosè, la polemica minimalista di Glass segnala il prosciugamento dello spazio dialettico tra Mosè e Aronne, dà per scontata una identificazione con Aronne e liquida la difficoltà dialettica della rifondazione solo come autoreferenzialità. Da qui la polemica contro l'avanguardia di ascendenza schoenberghiana rea di aver dimenticato la comunicazione come fondamento dell'arte.

Ma se Mosè è Schönberg - sappiamo che il musicista non gradiva questa banale identificazione - in che modo può conservare la pienezza simbolica e nello stempo non essere soltanto autoreferenziale? In che modo e in qual misura Mosè deve "essere" Aronne? In che modo deve accettare la rappresentazione del Logos, la raffigurazione del dieu caché, deve accettare la convenzione? Come con-vivere con Aronne?

Adorno trasformò la balbuzie di Mosè, lui che era balbuziente, in una metafora della resistenza alla velocità dell'industria culturale insistendo sulla necessità per l'arte, dopo Auschwitz, di percorrere le strade più desuete, più lontane dalle autostrade dell'industria culturale correndo consapevolmente il rischio della non-comunicazione, della non-comprensione pur di riconquistare il valore utopico. Il silenzio di Mosè, la parola che a Mosè manca è l'anticipazione di una condanna ad una perenne autoreferenzialità dell'arte in un mondo che non le presta più orecchi, che non è disposto all'avventura per ciò che non è consueto? Il silenzio di Mosè anticipa l'impotenza dell'arte a rifondare la comunicazione?

Ma il silenzio di Mosè allora, nel '32, anticipava altro orrore.

Ernst Krenek, ancora in occasione dei sessanta anni di Schönberg, ha scritto un complesso articolo in cui mette a fuoco la singolare comunanza tra il musicista e Karl Kraus, che festeggiava anche lui sessanta anni¹⁰. I rapporti tra Schönberg e Kraus sono ben noti e rafforzano l'idea che il musicista attraverso la "Sprachkritik" nella quale Kraus eccelleva, pervenga ad una rifondazione del linguaggio musicale. Karl Kraus annotava ogni giorno per la sua "Fackel" il processo di corruzione della lingua violentata dalla *journalle*. L'istanza etica di Kraus secondo cui la corruzione linguistica rispecchia ed anticipa la corruzione sociale era condivisa da Schönberg. Krenek si sofferma su questa istanza etica che diviene estetica, mettendo a fuoco le diverse prospettive da cui si muovono il conservatore Kraus e il rivoluzionario Schönberg. Il musicista e il Criticone nel '34 oltre a compiere sessanta anni, condividono il trauma del silenzio.

Ora se ha ragione Adorno quando scrive che il *Moses* è un'azione preventiva contro il nazismo, il silenzio di Mosè in scena va forse apparentato all'ammutilamento di Kraus. Dopo la resistibile ascesa di Hitler, Kraus tacque per dieci mesi. Soltanto nell'ottobre del 1933 esce il numero 888 della "Fackel": quattro paginette con il necrologio di Adolf Loos (una devastante coincidenza) e una poesia di sole dieci righe

Man fragte nicht, was all die Zeit ich machte.
Ich bleibe stumm;

⁹D.Lewin, "Moses und Aron": osservazioni generali e note analitiche sulla prima scena dell'atto primo, in: G.Boario, cit.p.137

¹⁰E.Krenek, *im zweifelsfalle*, Wien 1984, pp.107-110

und sage nicht, warum.
Und Stille gibt es, da die Erde krachte.
Kein Wort, das traf;
man spricht nur aus dem Schlaf.
Und träumt von einer Sonne, welche lachte.
Es geht vorbei;
nachher war's einerlei.
Das Wort entschlief, als jene Welt erwachte¹¹

Non si chieda cosa ho fatto in tutto questo tempo.
Resterei muto;
e non direi perché.
E c'è un silenzio da far esplodere la terra.
Neanche una parola che abbia colpito;
si parla solamente nel sonno.
E si sogna di un sole che rideva.
Svanisce;
il dopo non ha più importanza.
La parola si è spenta, quando quel tempo si è svegliato.

Solo Brecht ebbe attenzione a questo dramma di Kraus in una poesia in cui invitava Kraus a non cadere nel fatalismo e a prender partito. Kraus lo prese ma a destra, nel luglio del 1934, con un numero sterminato della *Fackel* dal titolo "Perché la *Fiaccola* non esce" schierandosi con l'austrofascismo. Alfred Pfabigan nel suo insuperato saggio *Karl Kraus und der Sozialismus. Eine politische Biographie*¹², non trova lo sbocco inatteso mettendo insieme l'antiparlamentarismo, l'antiliberalismo, la preferenza per regimi autoritari e per le personalità forti di Kraus. E Brecht scrisse un'altra poesia in cui traspare più il dolore che la rabbia. "Che tempi, dicemmo rabbrivendo/ in cui colui che ha buona volontà ma è ignorante/ non sa nemmeno aspettare quel po' di tempo necessario/ affinché la lode della sua buona azione lo raggiunga,/ per commettere quella cattiva./ Così' che la gloria, cercando l'uomo puro,/ non trova più nessuno sul fango se egli arriva ansando"¹³

E ancora quell'ultimo verso *La parola si è spenta, quando quel tempo si è svegliato* anticipa l'impossibilità dell'arte e di Mosè d'evitare Auschwitz?

Die letzte Tage der Menschheit

11 Questa traduzione di Damion Searls e Jonathan Galassi è stata pubblicata in: Jonathan Franzen, *Il Progetto Kraus*, Einaudi, Torino 2014, p.227 con un commento di Daniel Kehlmann.

12 Europa Verlag, Wien 1976 (tr.it.Lucarini, Roma 18, pp.204 e ss.

13 Sulle poesie di Brecht su Kraus (*Sul significato della poesia di dieci righe nel numero 888 della Fackel, Appello a Karl Kraus e Sulla veloce caduta del buono inconsapevole*), cfr. J. Kopf, *Gelegentlich: Poesie. Ein Essay über die Lyrik Bertolt Brechts*, Suhrkamp, Frankfurt 1996, pp. 121-139; cfr. E. Timms, *Apocalyptic Satirist. The post-war crisis and the rise of the swastika*, Yale University Press, New haven and london 2005., pp. 493-494 e soprattutto pp. 473-491 (Dollfuss and the defence of Austria)

Nei primi anni Ottanta a Vienna fui presentato ad Annie Sophie Schick (1914-1995) - polacca ebrea austriaca, profuga, sopravvissuta alla Shoa, combattente della resistenza, emigrante, storica, pedagoga, chimica, traduttrice, studiosa di Karl Kraus, socialista, atea, moglie del primo biografo di Kraus, da venti anni incaricata di formare il *Karl Kraus- Archiv* della Wienbibliothek im Rathaus¹⁴ - dalla mia amica Adriana Vignazia che proprio per la passione per Kraus si era trasferita da Torino a Vienna dove è diventata una apprezzata accademica all'Università di Graz e di Vienna. La casa della Schick in Johannesgasse, meta di tutti gli studiosi della Grande Vienna, era sommersa dai libri. Le pile instabili ti pencolavano pericolosamente sui piccoli sgabelli dove eravamo seduti e dappertutto grandi portacenere stracolmi di cicche di una signora minuta, con un groviglio di capelli neri ma imbiancati sulle tempie, curiosa, nervosa, dallo sguardo brillante e indagatore e che fumava ininterrottamente: *Kettenraucherin* dicono i tedeschi. Aveva un timbro scurissimo e liquidava libri importanti su Vienna come «sekundäre Literatur». Serate interminabili. Mi recai con lei e Adriana alla rappresentazione al Konzerthaus per le Wiener Festwochen del 1980, de *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Kraus, nella rielaborazione in due serate di Hans Hollmann, ripresa da Basilea. In Italia, nel 1990, sarà Ronconi, a Torino, al Lingotto a mettere in scena questo capolavoro con uno spettacolo tra i memorandi¹⁵. Al Konzerthaus dorato una passerella si allungava nella sala e finiva a forma di croce: ai bordi tanti tavolini da caffè parati a lutto e su ogni tavolino le riproduzioni di due giornali. La “Neue Freie Presse” di lunedì 29 giugno 1914 che titolava in un riquadro listato a nero su tre doppie colonne **Erzherzog Franz Ferdinand** preceduto da una croce. La prima riga della colonna d'apertura annunciava il ritorno in città da Bad Ischl del Kaiser Franz Joseph. L'altro giornale era la “Reichspost” di giovedì 30 luglio 1914, edizione del pomeriggio. Titolo d'apertura su una doppia colonna su tre. Semplice, terribile: **Der Krieg** Ai tavolini si sorseggiava il caffè, sulla passerella passava il diluvio, mentre le voci degli attori si rincorrevano dislocandosi in tutto il teatro. Per il tipo di scrittura *Gli ultimi giorni* ha bisogno di uno spazio senza un centro per consentire alla sua lingua di bombardare lo spettatore da ogni lato. La Signora Sophie Schick tesissima, ogni tanto borbottava, si agitava: lamentandosi che il tono della battuta era sbagliato, che l'inflessione della parola era un'altra, che lì non si era capito il riferimento, l'ammicco. La Schick, minuta, graziosa, furibonda perché non poteva fumare, ci elencava una serie di tradimenti dovuti allo sbiadimento della memoria alla quale Kraus faceva riferimento. Eppure per me, ignaro dei tradimenti, la forza del testo non veniva meno anche se poteva apparire paradossale che a volte si reggesse giusto sulle immagini in scena. La cattiveria che allora circolò a Vienna è che Reinhardt, al quale Kraus aveva rifiutato il permesso di mettere in scena il testo si fosse presa una rivincita postuma. Si dice che Kraus lavorasse di notte per non essere disturbato dalla stupidità che abitava il giorno. In effetti, lavorava di notte per annotare con puntiglio maniacale ciò che la stupidità aveva prodotto e aveva consegnato trionfalmente ai giornali. Il Grande Testimone, durante la guerra, non dormì mai: la macchina della stupidità lavorava troppo a pieno ritmo perché lui si potesse distrarre. Ed eccolo ad accumulare, notte per notte, a scrivere la sua Apocalisse, l'Apocalisse del Mondo di Ieri che altri avrebbero mitizzato e che lui aveva sempre fustigato. Gli stupidi erano stati sempre lì a due passi: tra la Kärtnerstrasse e la Hofburg, e la stupidità si stendeva regolare sulle colonne della “Neue Freie Presse”. Sino al 1914 gli era bastato sporgersi dal la finestra per sentire il rumore della chiacchiera, il cui spettro sonoro fissava, maligno, nella “Fackel”, la sua rivista rosso fiammeggiante. Era convinto, come altri viennesi: Schoenberg, Loos, Wittgenstein che tutto accadesse nella lingua e che la sua corruzione indicasse la corruzione dei valori. Un tic, un lapsus, un errore: Kraus li collezionava, li sbeffeggiava, il più delle volte si indignava, ma soprattutto li esibiva

14Cfr. Martina Bilke, *Zofia Rovińska - Sophie Schick – Zosia*, in “wiener hefte”, 1, 2024, Wienbibliothek im Rathaus pp.46-60.

Il quaderno rossofackel pubblica di Sophie Schick, *Karl Kraus. Fragment einer Biographie*, mit Erläuterungen zum text von Katharina Prager ,pp.20-45. In apertura Katharina Prager, *Familiales und Biographisches um Karl Kraus*, pp4-19.

15 Ronconi inscenò *Gli ultimi giorni* nell'enorme spazio del Lingotto affollato di macchine, inclusa una locomotiva sbuffante, di congegni meccanici, di pezzi di arredamento urbano, giocando sulla contemporaneità del montaggio delle scene, lasciando allo spettatore la libertà di girare tra le scene collegandole in un libero e individuale gioco che di fatto cancellava la durata. Scelta molto paradossale per Ronconi e per la sua drammaturgia e che rimane nonostante la perfezione della recitazione e della regia molto opinabile. Qualche anno dopo a Berlino Stein non arretrerà dinanzi alla durata di una rappresentazione in sequenza del *Faust* I e II di Goethe. Pubblico, per gentile concessione dell'Editore, con modifiche il testo estrapolandolo da *Swinging Palermo*, Sellerio, Palermo 2015, pp.154-160.

come prova della corruzione. Dopo il 1914 il rumore del bavardage fu raddoppiato dal rumore dei cannoni: ma Kraus lesse quest'ultimo come il prodotto del primo e ancora una volta gli bastò sbirciare sull'angolo di Sirk (tra Kärntnerstrasse e l'Opera) per scorgere la barbarie, anzi per fare di quell'angolo elegante il centro della barbarie. In fondo per Kraus la Grande Guerra si svolge tutta lì, in quell'angolo di cartapesta, davanti a quella quinta, su una passerella sulla quale scivolavano gli orrori della guerra ma soprattutto quelli che Kraus accusa come i responsabili di quegli orrori: l'imperatore, la nobiltà, i ministri, i politici, i giornalisti (la *journalle*), gli ebrei. Da grande satirico, Kraus fissa i tratti fisici, i gesti sociali, e soprattutto la maschera sonora di questi personaggi d'operetta che si accalcano in quell'angolo o vagano nella stanza dei Palazzi o si disperdono negli scenari di guerra. *Gli ultimi giorni dell'umanità* che Kraus scrive e riscrive tra il 1915 e il 1922, tragedia in cinque atti con un prologo ed un epilogo può esse re letta come un protocollo linguistico, una grande partitura che contiene la stupidità imperial-regia esemplificata in tutti i suoi registri linguistici. È Kraus stesso ad affermare che nella sua tragedia «le più crude invenzioni sono citazioni», inchiodando i suoi personaggi ad una follia vissuta come sano eroismo. La natura documentaria della tragedia illustra una singolare fedeltà ai materiali citati attraverso la tecnica del collage che mira all'exasperazione dei materiali assemblati. Il «con tatto raccapricciante», come scrive Edward Timms, è la tecnica combinatoria dei materiali che deve scatenare nell'ascoltatore l'indignazione. Nel fare scivolare i suoi personaggi d'operetta, nel sorprenderli nei loro tic linguistici che sono tutt'uno con le loro scelleratezze sociali, Kraus vuole che il lettore rida e s'indigni per ché la guerra l'hanno voluta tutti. Non solo la guerra è ignobile e orrenda ma è la sua lingua che dal fronte si è disseminata dentro la società. Poco meno di venti anni dopo il grande filologo Victor Klemperer – cugino di Otto, il direttore d'orchestra –, epurato dai nazisti inizierà ad annotare in un suo taccuino la disseminazione del nazismo dentro la lingua tedesca per forgiare la *Lingua Tertii Imperii* (LTI). Essendo per Kraus come poi per Klemperer gli agenti principali di questa disseminazione la *journalle* e la burocrazia. Negli Kraus si accanisce impietosamente con la corrispondente di guerra Alice Schalek. Nei «pezzi» di Alice dal fronte, la guerra si fa racconto nobile, eroico, sentimentale e questo racconto fa trasparire una fascinazione che altri, in modo più sottile della Schalek, esprimeranno coniugando sangue e acciaio e preparando l'avvento del nazismo. La lingua dei giornali si identifica con la lingua della guerra: i giornali sono il luogo del discorso della guerra e per questo Kraus attacca la Schalek. Per cinque atti, per quasi settecento pagine, per otto ore in teatro, Kraus attacca chi consapevolmente o no parla la lingua della guerra avendo sempre più chiaro negli anni di scrittura e riscrittura della tragedia che in gioco nella Grande Guerra non sono l'onore o il valore ma soltanto la merce e il suo modo di produzione. Questo sterminato protocollo linguistico è il solitario, beffardo atto d'accusa di chi la guerra non l'aveva voluta ma soprattutto non l'aveva veramente mai parlata. L'ultima battuta dell'epilogo che chiude la tragedia è di Dio: «Io non l'ho voluta». È un epilogo in cui Kraus prende a modello il *Faust* di Goethe per affermare la forte valenza morale della sua opera e per suggerirci che gli *Ultimi giorni* sono l'esito infernale del furore modernizzatore di Faust. La Grande Guerra se chiuse un'epoca di stupidità ne aprì un'altra in cui la lingua della guerra-merce farà tacere le altre. Il silenzio di Kraus di nuovo quando Hitler prese il potere è la prova di una profezia inascoltata. «Io non l'ho voluta», dice Dio. Ma è una battuta che volentieri mettiamo in bocca a Kraus così come ha fatto Hollmann. Così il Criticone che, insieme all'Ottimista, commenta in scena l'Apocalisse, glossa l'inabissamento dei partecipanti alla «cena presso il comando d'armata». Uno dei tre finali della tragedia. Mentre la passerella che divideva in due il teatro inghiottiva la tavola con la sua tovaglia bianca sventolata come una bandiera – richiesta d'aiuto? resa incondizionata? – dal l'ultima «figura». Davanti ad un paravento nero, vestito di nero e con il braccio sollevato e leggermente inarcato, e qui più che mai visivamente Kraus, con l'orgoglio di chi si era sottratto al banchetto, il Criticone dice: «Io non l'ho voluta». Uscendo dal Konzerthaus avrei voluto invitare Adriana e la signora Schick nel nuovo – allora – locale che all'angolo tra la Kärntner e il Ring si richiama Sirk. Si rifiutò categoricamente, ma non disdegnò il Sacher. Nonostante la krausite, per anacronismo, in me, come in molti della mia generazione nati alla fine della guerra, coabitava l'anima di von Trotta. Una notte al Naschmarkt mentre tornavo a piedi a casa mi accorsi che un furgone delle pompe funebri perdeva dallo sportello posteriore degli oggetti che toccando l'asfalto risonavano. Li raccolsi. Erano sagome di Cristo da inchiodare

sulle bare. Sul momento stupito della solitaria scena goticamente viennese non sapevo che fare. Ma con il mazzo dei cristi in mano, prudentemente avvolti nel “Kurier”, decisi di recarmi alla Kapuzinergruft. Con fare circospetto li posai oltre il cancello della Cripta. Me ne liberai con un gesto che ripeteva quello di Tosca che poggia il Crocifisso su Scarpia assassinato. Gesto sottolineato da Puccini con un accordo sul rullo di tamburi che sembra una scarica elettrica. Scappai.