

PENSIERO E LINGUAGGIO DI KARL KRAUS

Dalla Rubrica « Pagina aperta » in onda sul III Programma il 19 dicembre 1974

a cura di Enzo Restagno

PRIMA VOCE — Karl Kraus veniva dalla Boemia dove era nato cento anni fa da una famiglia della borghesia ebraica, come Gustav Mahler, come Kafka, come Rilke, Werfel e tanti altri intellettuali e artisti della monarchia austro-ungarica, ma Karl Kraus fu un prodotto intellettuale completamente diverso, atipico, pur nella costituzionale eterogeneità della vita intellettuale viennese sul declinare del secolo.

Gli esordi di questo singolarissimo personaggio furono però del tutto comuni: la sorte si compiacque anzi di collocarlo nel medesimo solco di Hofmannsthal, in quella direzione dalla quale sarebbe sortito uno degli scrittori ufficialmente più rappresentativi.

Negli anni fra il 1884 e il 1892 Hofmannsthal e Kraus, che erano coetanei, frequentano entrambi il ginnasio Franz Joseph e naturalmente entrano presto nella cerchia del Caffè Griensteidl nella Michelerplatz. C'è però un celebre edificio a poca distanza dal Caffè della vita letteraria viennese davanti al quale i destini dei due giovani scrittori si dividono irrimediabilmente; il Burgtheater. I due giovani sono affascinati dal sontuoso edificio barocco, entrambi vorrebbero varcare la soglia di quel tempio della tradizione teatrale, Hofmannsthal come autore e Kraus come attore. Hofmannsthal realizzerà in pieno il suo obiettivo, diventerà anzi una delle voci più classiche e congeniali alle scene mitteleuropee; Kraus invece mancherà clamorosamente il bersaglio; era, stando alle testimonianze, fisicamente negato alla scena. Nel 1892 i due letterati diciottenni conseguono la maturità e debuttano ufficialmente in letteratura con due saggi teatrali; Hofmannsthal pubblica un prologo in versi all'*Anatol* di Schnitzler e Kraus sulla « Wiener Literatur Zeitung » una recensione ai *Tessitori* di Gerhart Haupt-

mann. Anche interiormente i due destini a questo punto si dividono. Hofmannsthal diviene in pochi anni un autore celebre, interprete squisito e sensibilissimo della decadenza viennese, restauratore impareggiabile della civiltà del periodo teresiano, esteta ansiosamente partecipe di un'arte sostanziata di decorativismo. Kraus sta meditando un'opera ciclopica che lo porterà rapidamente fuori dalla letteratura e fuori dalla storia, fuori dalle dimensioni ufficiali in cui si svolgono la vita culturale e la storia viennese, paragonabile nella sua globalità soltanto all'*Uomo senza qualità* di Robert Musil.

SECONDA VOCE — Nel 1896 il Palazzo Herbertstein, in cui aveva sede il Caffè Griensteidl, fu trasformato in una casa di abitazione con appartamenti; nel vedere i picconi demolire il celebre luogo letterario consacrato da una tradizione secolare, il fervore iconoclasta di Kraus ebbe il primo sussulto trascritto in un pamphlet apparso sulla « Wiener Rundschau » col titolo *La letteratura demolita*. Non è però un qualsiasi fervore giovanile a dettare a Kraus la prima requisitoria contro l'ufficialità, il suo intelletto sta anzi organizzando lucidamente il proprio fervore che esploderà tra breve in un'impresa senza eguale: *La Fiaccola*. Tale è il nome della rivista che Kraus cominciò a pubblicare nel 1899, all'inizio con qualche collaboratore, ma dal 1911 da solo, proseguendo fino al 1936. I novecentoventidue numeri della rivista, raccolti ora in un'edizione anastatica; riempiono quaranta volumi superando complessivamente le trentamila pagine. Respinto dalla scena del Burgtheater, Kraus volle ugualmente far udire la sua voce a tutta la città, spargendo ovunque il suo messaggio che era una sequela incessante di annunci catastrofici, di accuse implacabili, di smascheramenti fulminei e di condanne senza appello. Insolito fu però il mezzo che Kraus scelse per svolgere la sua inquietante requisitoria.

TERZA VOCE — « Che uno sia un assassino non prova niente contro il suo stile; ma lo stile può provare che è un assassino », così afferma in uno dei suoi fulminei aforismi Kraus. Lo stile, la sintassi, la punteggiatura, la scelta di un determinato lessico sono gli agenti della rivelazione, i sintomi inequivocabili di una realtà che solo la lingua ha il potere di svelare.

La società non fu quindi colpita nei suoi usi, nei suoi gesti, nelle sue azioni; in tal modo Kraus sarebbe stato un moralista alla maniera di un Giovenale o di un La Bruyère, ma nel modo di esprimersi, nel modo di comunicare le proprie convinzioni, nel modo di trasmettere opinioni ed informazioni. La grande stampa ufficiale, il celebre quotidiano viennese « Neue freie Presse » del quale Kraus aveva rifiutato sdegnosamente la collaborazione, diventò il bersaglio costante di ogni attacco dello scrittore insonne.

PRIMA VOCE — L'attenzione rivolta più al modo di presentare le cose che alle cose stesse

non indica in Kraus l'intenzione di svolgere una nuova indagine sul concetto di forma, significa piuttosto l'affermazione di una nuova e originalissima coincidenza di forma e contenuto.

Il linguaggio stava d'altronde in quegli anni diventando l'oggetto privilegiato di una particolarissima attenzione, si tratta però di un'attenzione tinta di sospettosità che spesso induce gli indagatori ad ignorare i contenuti comunicativi del linguaggio e a prendere in considerazione aspetti particolari dello stesso fenomeno. Così troviamo il professor Henry Higgins, il Pigmalione studioso di fonetica di George Bernard Shaw, intento ad individuare attraverso l'accento provenienza, situazione sociale, educazione e inclinazioni morali delle persone che parlano; o il compositore cecoslovacco Leons Janáček prontissimo a cogliere, indipendentemente e spesso ad onta dei significati letterali dei discorsi, le verità che si agitano in fondo all'animo delle persone, rivelate soltanto dalle inflessioni sonore, assolutamente e infallibilmente sincere delle loro voci.

Da questa singolare inquietudine doveva sortire quel principio della identificazione del pensiero col linguaggio che, formulato nel 1922 da Ludwig Wittgenstein nel Trattato logico-filosofico, fu intuito e messo in pratica da Kraus alcuni anni prima. Proprio nella applicazione di questo principio che scardina repentinamente ogni criterio formalistico, Kraus seppe agire con forza e profondità impostando la sua requisitoria sociale e la sua filosofia. Nella sua nuova concretezza che coinvolge in se stessa il pensiero, la lingua perde ogni connotato di esteriorità, non è più un involucro di cui rivestire il pensiero e Kraus ha vissuto questa rivelazione con la trepida intensità affiorante da parole come:

TERZA VOCE — «Io non domino la lingua; ma la lingua mi domina completamente. Per me lei non è la servitrice dei miei pensieri. Io vivo con lei in una relazione che mi fa concepire dei pensieri, e lei può fare di me ciò che vuole. Le obbedisco sulla parola. Perché della parola mi balza incontro il pensiero giovane e forma retroattivamente la lingua che lo ha creato».

SECONDA VOCE — Logico quindi che ne seguisse un particolare rapporto con la parola scritta, sentita e vissuta in tutta la sua forza nascente, un rapporto di verità e autenticità che richiedeva alla parola di essere inventata ogni volta, di essere rivitalizzata ogni volta mediante la collocazione all'interno di contesti inediti. L'uso della parola rivela quindi la cura più o meno grande che un individuo pone nella verità, il grado di sensibilità morale e intellettuale di chi scrive.

In questo contesto la stampa quotidiana consuma il suo crimine di lesa parola che è una lesione permanente della verità. Lo scadimento del linguaggio a formula d'uso, a frusto cliché verbale, a consuetudine perpetuata passivamente, ubbidisce nel gior-

nale a una logica di potere, a un disegno oppressivo che si manifesta nell'ottundere i cervelli dei lettori ai quali la ripetizione pressoché meccanica di formule rituali sottrae ogni autonomia critica, ogni reattività spontanea. Alcuni fulminanti aforismi denunciano lapidariamente l'azione corruttrice del giornalismo.

TERZA VOCE — « Ciò che la lue ha risparmiato viene devastato dalla stampa. In futuro non sarà più possibile stabilire con certezza la causa dei rammollimenti cerebrali ». « La missione della stampa è di diffondere lo spirito e al tempo stesso distruggere la recettività ».

PRIMA VOCE — Si crea quindi una situazione circolare che non consente evasioni; si instaura l'abitudine con la ripetizione martellante di alcuni cliché per cui l'aspettativa dei lettori diviene perfettamente prevedibile, alle loro coscienze ammaestrate si propone proprio ciò che gli si è insegnato a desiderare, ciò che si è reso loro indispensabile. All'interno di questo circolo alienante Karl Kraus sferrò i suoi attacchi furibondi smontando e demistificando sulle pagine della *Fiaccola* gli spezzoni dolciastri che ogni giorno corrompevano la coscienza dei lettori addormentandola con le apparenze di una rispettabilità adorna di cadenze mistificatrici. Per giungere a segno il fatuo messaggio della stampa doveva infatti occultare la sua inconsistenza dietro apparenze lusinghevoli. Nasce così l'industria dell'ornamento, la tecnica delittuosa delle parate e degli orpelli privi di ogni rapporto organico con la realtà a cui sono sovrapposti. Il cinico esibizionismo degli scrittori imbrattacarte, come li definisce spregiativamente Kraus, ha la sua origine in un celebre personaggio, in quel Heinrich Heine che fu il primo estensore di brillanti elzeviri.

« Ma la forma, questa forma che è un involucro del contenuto, e non esso stesso, che è il vestito per il corpo, come la carne per lo spirito, questa forma doveva pur essere scoperta una volta, prima di stabilirsi per sempre; se n'è incaricato Heine. Scrive Kraus in un articolo intitolato significativamente « Heine e le conseguenze ».

PRIMA VOCE — Heine rappresenta nella requisitoria krausiana il corruttore geniale, colui che per primo ha consapevolmente confuso i ruoli dell'ornamento e dello strumento, colui, che partendo da idiosincrasie e esibizionismi personali, ha voluto innestare il tono mondano e brillantemente estroverso dell'ésprit francese sulla meticolosa tetraggine di quello germanico. Affascinati dall'istrionnesca bravura dello scrittore cosmopolita, i posteri si sono rapidamente impadroniti della tecnica di abbellire la notizia e il giornalismo, sviluppandosi dall'eredità di Heine, ha preso ad esercitare sistematicamente l'arte della mistificazione ponendosi come « pericoloso mediatore fra l'arte e la vita, parassita di entrambe, cantore là dove dovrebbe essere soltanto messaggero e messaggero dove dovrebbe essere cantore ».

SECONDA VOCE — Nell'illustrare con ironia spietata la gratuità corruttrice dell'ornamento, le conseguenze irreparabili della meditata confusione in cui vengono coinvolte la vita e l'arte dando luogo ad una pseudovita e a una pseudoarte, Kraus doveva trovarsi solidale con un'esile comunità di individui esiliati dalla cultura ufficiale; con Adolf Loos, con Arnold Schönberg e col poeta Peter Altenberg. Adolf Loos, il teorizzatore inascoltato di un'arte semplice e disadorna, definita unicamente dalla funzionalità, aveva pubblicato nel 1908 un famoso saggio dal titolo « Ornamento e delitto » in cui veniva sferrato un attacco generale contro ogni tipo di ornamentazione che si sovrapponesse gratuitamente al disegno strutturale degli oggetti; quale ascolto si porgesse alle sue affermazioni lo si intende benissimo se si pensa che esse furono formulate negli anni di maggior fervore dell'arte floreale.

PRIMA VOCE — Quale fu la reazione dei profeti inascoltati di fronte all'ottuso conformismo e al fanatico conservatorismo di una metropoli che viveva sprofondata in una specie di ipnosi estetizzante la sua agonia? L'impossibilità di dar vita ad un dialogo, di formulare concretamente e ufficialmente un'alternativa spiegano il tono allucinato e la tragica ironia che anima le loro voci, l'apocalisse sembrava inevitabile e nel volgere di pochi anni la guerra avrebbe dato corpo a tutti i fantasmi più tragici.

Tra il 1914 e il 1918, negli anni dell'apocalisse e della carneficina, Kraus volle imprimere ai suoi pensieri la forma più grottesca ed assurda, radunare i mostri dell'orrore e del vuoto nel recinto surreale di un teatro scientemente irrealizzabile. Nacquero così le ottocento pagine degli *Ultimi giorni dell'Umanità* con le loro duecentonove scene e un prologo.

Una sterminata, allucinante pantomima intellettuale la cui impossibile rappresentazione avrebbe richiesto una decina di serate. In una introduzione al dramma Kraus precisa infatti « La rappresentazione del dramma, la cui durata abbraccerebbe secondo la misura temporale terrena circa dieci sere, è stata pensata per un teatro di Marte. Gli spazi teatrali del nostro mondo non riuscirebbero a sopportarlo. Poiché è sangue del loro sangue, e il contenuto è tratto dal contenuto degli anni irreali, impensabili, che non possono essere compresi da svegli, non adibili a nessun ricordo e conservati solo in un sogno sanguinoso, anni in cui figure da operetta rappresentavano la tragedia della umanità ». Lo smisurato dramma con le sue ossessioni incessanti avrebbe potuto essere rappresentato soltanto in una suite di serate teatrali dello stesso Kraus, perché anche lui, come Schönberg, aveva dato vita ad una formula inedita di teatro.

SECONDA VOCE — L'inventore della dodecafonia che, casualmente o no, essendo nato nel 1874 era coetaneo di Kraus, aveva istituito a Vienna una associazione privata per le esecuzioni di musica contemporanea. Il medesimo carattere polemicamente antiufficiale animava le serate teatrali di Karl Kraus « Le lezioni » come le aveva definite lui

stesso. Nella sua qualità di attore mancato Kraus volle prendersi una clamorosa rivincita diventando il primo attore di un singolarissimo teatro della fantasia. Il teatro in questione era infatti lui stesso; regista, impresario, prim'attore, comprimario, comparsa e critico. Un intero teatro vissuto da un solo uomo seduto davanti a un tavolino in qualche modesta sala di periferia. Elias Canetti, capitato a Vienna nel 1924, ci ha lasciato una descrizione preziosa di una serata di lettura di Karl Kraus.

TERZA VOCE — « La grande sala dei concerti era gremita. Mi sedetti molto indietro e da quella distanza potevo vedere poco; un uomo piccolo, piuttosto gracile, un po' curvo in avanti, con il volto che terminava a punta verso il basso, dall'inquietante mobilità, che non riuscivo a cogliere, quasi avesse in sé qualcosa di una creatura sconosciuta. La voce era acuta ed eccitata e dominava con facilità la sala con repentine e frequenti salite di tono. Ciò che però potevo osservare molto bene erano le persone intorno a me. C'era nella sala un clima che avevo conosciuto nei grandi raduni politici; come se tutto ciò che l'oratore aveva da dire fosse già noto ed atteso. La guerra e le sue conseguenze, vizi, assassinio, avidità di guadagno, ipocrisia, ma anche errori di stampa, venivano fatti spiccare con la medesima irruente energia da qualsiasi contesto, chiamati col loro nome, stigmatizzati, in una sorta di furore scagliato su mille persone che coglievano ogni parola, disapprovavano, acclamavano, deridevano e salutavano con giubilo. Inafferrabile e indimenticabile — indimenticabile per chi l'avesse sperimentato, fosse egli vissuto altri trecento anni — era il fatto che quella legge ardeva: irraggiava, fiammeggiava e annientava. Da quelle massime perfettamente connesse l'una con l'altra come pietre nelle mura di una rocca d'apparato ciclopico, scoccavano lampi improvvisi, non innocui, non illuminanti, e neppure lampi da teatro, ma lampi mortali ».

PRIMA VOCE — Il teatro della fantasia di Karl Kraus pretendeva però di essere alquanto più reale di quello confortato dal decoro delle istituzioni e ricavava questa consapevolezza dalla convinzione di essere, nella dichiarata assurdità di alcuni suoi temi, molto più coerente. Kraus afferma infatti che « Tra le forme dell'arte, l'operetta è l'unica adeguata all'essenza di tutti gli sviluppi politici, perché essa dà alla stupidità la redenzione della inverosimiglianza ». Non casualmente l'introduzione agli *Ultimi giorni dell'umanità* si concludeva con un accenno alle figure da operetta che sono le più idonee a reggere le trame dell'assurdo e le farse di Nestroy e di Offenbach trovarono nella recitazione di Kraus una cocente attualità, un'insospettata densità allegorica. Tutto diveniva allegoria e forza suscitatrice nel teatro di Kraus che proprio nel fare appello alla fantasia degli ascoltatori rompeva la consuetudine della passività teatrale, della passività dell'ascoltatore interamente assorbito dalla meticolosa mimésis della realtà creata sulla scena. La non rappresentabilità del teatro di Kraus si rivela

quindi una contestazione radicale dell'ambigua arte del rappresentare, una recisa negazione della legittimità della rappresentazione espletata secondo i moduli istituzionali. Basta pensare alla pluralità odierna di poetiche per una teatralità povera di mezzi, spontanea, mirante a coinvolgere pariteticamente attori e pubblico per misurare la portata anticipatrice del teatro della fantasia di Kraus.

SECONDA VOCE — Con le loro lande sterminate di citazioni giornalistiche, spezzoni tratti da molteplici strati linguistici, ipotesi sarcastiche, sequenze grottesche di versi, esclamazioni e tumulti verbali disarticolati gli *Ultimi giorni dell'umanità* più che un teatro dell'assurdo, sembrano delineare l'impossibilità di qualsiasi rappresentazione. La successione vertiginosa di multiformi scampoli stilistici che depongono la loro veste formale in una girandola incessante di demistificazioni, assomiglia ad una parata di personaggi grotteschi che, giunti in mezzo alla scena, lanciano qualche battuta e si dileguano nella loro squallida inconsistenza dopo essersi spogliati delle loro maschere e dei loro travestimenti. In un celebre scritto del 1914 intitolato « In questa grande epoca », quasi commentando se stesso e la propria esperienza teatrale Kraus dichiara:

TERZA VOCE — « In quest'epoca seria che ha riso da morire alla idea di poter diventare seria, che colta di sorpresa dalla propria tragicità aspira a distrarsi, e che cogliendo se stessa sul fatto va in cerca di parole; in quest'epoca rumorosa che rimbomba dell'orribile sinfonia dei fatti che producono notizie e delle notizie che sono colpevoli dei fatti: in quest'epoca non si attendano da me nessuna parola particolare, nessuna fuorché questa, che serve appena a preservare il silenzio dal fraintendimento. Troppo profondo è in me il rispetto per l'immutabilità, la subordinazione della lingua alla sventura. Nei regni della povertà della fantasia, dove l'uomo muore di carestia spirituale senza accorgersi della sua fame spirituale, dove le penne sono intinte nel sangue e le spade nell'inchiostro, ciò che non è pensato deve essere fatto, ma ciò che è solo pensato è inesprimibile ».

PRIMA VOCE — La propensione a chiudersi in un silenzio allusivo, greve di simboli tragici e impronunciati, legittima l'affermazione di Walter Benjamin per il quale « Tutto ciò che Kraus scrisse ha questo di particolare: è un silenzio rovesciato, un silenzio che la tempesta degli eventi investe nel suo nero mantello, rovesciandolo e voltando all'esterno la vivace fodera ». L'orrore per il fraintendimento e la mistificazione, vanamente combattuti dalla demoniaca arte della citazione esercitata dal teatro della fantasia, dai caustici ed affilatissimi aforismi, dalle fiammeggianti invettive della *Fiaccola*, sembrano ridurre Kraus all'impotenza, isolarlo in un mutismo in cui con gesti forsennati egli non si stanca di mimare l'apocalisse. Qualche anno prima della guerra

Kraus aveva formulato i suoi presagi catastrofici nella « Distruzione del mondo ad opera della magia nera » che è uno dei suoi scritti più esuberanti, costruito con un collage vertiginoso di citazioni che si susseguono con brillante ritmo teatrale. Il mondo avrebbe finito per soccombere travolto dall'irresistibile maleficio della stampa, ma su queste affermazioni aleggiava uno spirito ironico, quasi un gusto del comico, una traccia di quell'humor popolare viennese attinto da Nestroy al quale proprio allora Kraus aveva cominciato a rivolgere grande interesse. Il tono era però rapidamente mutato, Kraus tendeva negli anni della guerra a squarciare di tanto in tanto il velo dell'ironia e a parlare in prima persona rivelando una partecipazione emotiva che scioglieva la glaciale indifferenza del personaggio teatrale impassibile per definizione davanti a qualsiasi evento scenico.

SECONDA VOCE — In quegli stessi anni era entrato nella vita di Kraus un elemento nuovo: la vicenda sentimentale con la boema Sidonie von Borutin, tortuosissima e contraddittoria, piena di affascinanti segreti freudiani sui quali cominciano a gettare luce i carteggi fra i due protagonisti pubblicati soltanto ora. Tralasciando i singolari ed interessantissimi sviluppi della vicenda che meriterebbero un'indagine a sé, si può constatare agevolmente come la produzione lirica di Kraus abbia inizio proprio in questo periodo, il primo dei nove volumi delle « Parole in versi » sarà infatti pubblicato nel 1916. Gli aspetti più intimistici delle liriche di Kraus si connettono direttamente a questa esperienza, ne sono anzi in taluni casi quasi una trascrizione autobiografica che per il tono estatico e la concisa tensione espressiva furono musicate da autori come Anton Webern e Ernst Krenek.

Interessa però qui rilevare che la produzione lirica, indotta da sollecitazioni sentimentali, evidenzia nel personaggio di Kraus quella componente soggettiva che, vivissima anche prima, si manifestava però solo a tratti nel linguaggio del polemista indotto, com'è naturale, a dissimulare la propria identità nell'esercizio di una facoltà eminentemente teatrale. Gli eventi della storia e della biografia sommandosi producono nel personaggio di Kraus un ridimensionamento di quell'individualismo in cui è, secondo la precisa annotazione di Benjamin, da vedere un naturale proseguimento del dandismo ottocentesco. Al tono tragico e catastrofico di *Questa grande epoca* e degli *Ultimi giorni dell'umanità*, in cui l'ironia teatrale sembra sul punto di dissolversi annientata dall'irrompere della tonante requisitoria fa riscontro il vorticare lirico di versi come:

TERZA VOCE — « Arresta il tempo! Sole termina tu! — Fai grande la fine! Annuncia l'eternità! — Levati minaccioso, tonante rimbombi la tua luce, — che la nostra sonante

morte ammutolisca. — Aurea campana, fonditi nella tua vampa, — diventa cannone contro il nemico cosmico! — Sparagli in faccia il fuoco! — Se io avessi il potere di Giosuè, sappi, sarebbe nuovamente Gabaon! ».

PRIMA VOCE — Il fervore creativo di Kraus proprio negli anni della guerra e in quelli immediatamente successivi indurrebbe a credere che, superate le vertigini apocalittiche, il personaggio conservi tutta la sua coerenza. L'incremento del teatro della fantasia pare a Kraus più che mai necessario, le « Lezioni » si moltiplicano vertiginosamente rivolgendosi a pubblici più estesi, dal 1920 esse si rivolgono anche agli operai, divengono rapidamente celebri e Kraus terrà interi cicli a Berlino, a Praga, a Parigi, alla radio. Alla fine risulterà che Kraus ha tenuto settecento lezioni. Questa attività frenetica è però animata da un fervore solo apparente le cui radici affondano nel terreno di una alienante utopia; già nel 1908 Kraus aveva detto di sé « Sono un grande insensato, so che il mio tempo non verrà » e alla scelta di rappresentare attivamente l'irrealizzabile si era sempre attenuto con coerenza.

L'orgogliosa asserzione di pessimismo, la scelta dell'utopia come spina nel fianco del presente, l'intenzione ribadita ostinatamente di incarnare il negativo del proprio tempo, definiscono la grandezza e i limiti di Kraus. Nessuno vide l'autentica grandezza dei limiti di questo personaggio lucidamente come Bertolt Brecht che, nella nota frase riferita da Walter Benjamin, affermò « Quando l'epoca levò la mano contro di sé, quella mano era la sua ».

Le ipotesi più avanzate, coinvolgenti una sensibilità storica e politica tali da implicare il superamento dell'ideologia individualistica, dovevano restare inevitabilmente estranee a Karl Kraus: anche il frammento più progressista della *Fiaccola* che Benjamin cita come limite della prosa borghese e che riproduciamo interamente come estremo omaggio alla grandezza di Kraus, suona velato interamente di angoscia.

TERZA VOCE — « Che cosa penso — e qui voglio parlare chiaro, per una volta, con questa disumana genia di proprietari di terra e di sangue e con i loro seguaci, voglio parlare una volta chiaramente con loro, dal momento che fanno i sordi e non sanno risalire dalle mie contraddizioni alle mie vere convinzioni... che cosa penso è questo: che il comunismo come realtà è solo l'antitesi della loro ideologia profanatrice della vita, e comunque, grazie ad una più pura origine ideale, un maledetto antidoto in vista del conseguimento di uno scopo ideale più puro —, che il diavolo si porti la sua prassi, ma che Dio ce lo conservi come costante minaccia sulla testa di quelli che possiedono beni e vorrebbero costringere tutti gli altri a difenderli, e, con la consola-

zione che la vita non è il bene supremo, vorrebbero spingerli sui fronti della fame e dell'onor patrio. Che Dio ce lo conservi, affinché questa gentaglia che già ha superato tutti i limiti della sfrontatezza non diventi ancora più sfrontata, affinché la società di quelli che hanno il monopolio del piacere, che crede che l'umanità ad essa soggetta abbia amore a sufficienza quando si prende da loro la sifilide, vada almeno a letto con un incubo!

Affinché se non altro passi la loro voglia di predicare la morale alle loro vittime, e di fare dello spirito su di esse ».

SECONDA VOCE — Così nel 1920, ma il futuro preparava eventi che avrebbero fatto ammutolire l'unica voce che non aveva mai tremato, del 1933, l'anno dell'ascesa al potere di Hitler e tre anni prima della morte di Kraus, è infatti una delle più intense liriche di Kraus: il silenzio vi è plasmato in una dimensione indimenticabile.

« Non mi si domandi che cosa ho fatto tutto il tempo; — resto muto e non dico perché — e c'è quiete visto che la terra è scoppiata. — Non una parola tocca tutto questo, — si parla solo nel sonno — e si sogna un sole che rideva — Se ne va via — e dopo era tutto indifferente; — la parola si è addormentata, quando si è svegliato quel mondo ».