

Irene Fantappiè

**L'autore esposto. Scrittura e  
scritture in Karl Kraus**

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung: © Marcella Barbieri

Gedruckt auf alterungsbeständigem,  
säurefreiem Papier.

ISSN 2195-1160  
ISBN 978-3-631-67870-1 (Print)  
E-ISBN 978-3-653-07052-1 (E-Book)  
DOI 10.3726/978-3-653-07052-1

© Peter Lang GmbH  
Internationaler Verlag der Wissenschaften  
Frankfurt am Main 2016  
Alle Rechte vorbehalten.  
Peter Lang Edition ist ein Imprint der Peter Lang GmbH.

Peter Lang – Frankfurt am Main · Bern · Bruxelles · New York ·  
Oxford · Warszawa · Wien

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Diese Publikation wurde begutachtet.

[www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

# Indice

Introduzione .....	9
Nota editoriale .....	27
Ringraziamenti .....	29
<i>Prima parte. Leggere Kraus</i>	
1. Spirito, sesso, morale .....	33
1.1 La <i>Frauenfrage</i> nella Vienna d'inizio Novecento.....	33
1.2 Morale e criminalità in Karl Kraus.....	35
1.3 Giornalismo: la ‚doppia morale‘ della stampa .....	37
1.4 Filosofia, teatro: concezioni della donna da Weininger a Wedekind .....	39
1.5 Letteratura e morale: l'ornamento come crimine .....	44
2. Letteratura e diritto, giustizia e lingua .....	49
2.1 Diritto, giustizia e lingua in Karl Kraus .....	52
2.2 Il diritto nella letteratura: la ‚scena-tribunale‘ .....	55
2.3 La letteratura nel diritto: pensieri shakespeariani come leggi dello stato.....	57
3. Storia e teatro: realtà e finzione, documento e raffigurazione .....	61
3.1 „Sich preisgeben“: un autore ‚esposto‘ .....	64
3.2 La Prima guerra mondiale e gli ultimi giorni di un conflitto senza ultimi giorni.....	65
3.3 <i>Die letzten Tage der Menschheit</i> , un teatro instabile.....	69
3.4 I „paradossi che il tempo conferma“: contrasti tra paradigmi immaginativi .....	76

3.5 Rappresentabilità vs. irrepresentabilità; documento vs. raffigurazione; persona vs. personaggio .....	78
4. Traduzione, tradizione .....	83
4.1 Tradurre un classico nella Vienna <i>fin de siècle</i> : i sonetti di Shakespeare .....	85
4.2 Autori agli antipodi: Karl Kraus e Stefan George .....	87
4.3 „Üb' ersetzen!“ .....	90
4.4 Il sonetto 76 nelle versioni di George e di Kraus .....	93
4.5 Traduzioni „non traduzionali“; traduzione etnocentrica, ipertestuale e iconoclasta .....	98
4.6 Conclusione .....	105
5. Plagio .....	107
5.1 „Einschöpfung“. Il plagio come processo creativo .....	108
5.2 Plagio e citazione: difendere il plagio in quanto tale .....	110
5.3 Plagio e letteratura: il giudizio di valore .....	113
5.4 Plagi propri e plagi altrui. Kerr, Lichtenberg, Brecht .....	116
5.5 Il plagio come arte del dire ‚di seconda mano‘ .....	118

### *Seconda parte. Lettori di Kraus*

6. Kraus, modello di intellettuale per le riviste fiorentine d'inizio Novecento .....	125
6.1 Il contesto fiorentino. Traduzione come riproduzione del gesto autoriale, scrittura come produzione del gesto autoriale .....	126
6.2 Karl Kraus visto da Firenze .....	128
6.3 Letteratura di lingua tedesca su <i>L'Anima</i> e <i>La Voce</i> : Kraus e il futurismo, Weininger, Wedekind .....	131
6.4 Letteratura di lingua tedesca a <i>Lacerba</i> : Weininger, le traduzioni di Kraus e gli scritti <i>à la Kraus</i> .....	133
6.5 Conclusione .....	138

7. Kraus <i>à la</i> Brecht. I tedeschi di Franco Fortini.....	143
7.1 Fortini e la traduzione.....	145
7.2 <i>Sélection</i> /selezione. Enzensberger, Nelly Sachs e gli altri testi di un'autoantologia dal titolo brechtiano .....	146
7.3 <i>Marquage</i> /marcatura. Enzensberger, Kraus, Baudelaire e la metrica della „linea Brecht-Fortini“ .....	154
7.4 Il Kraus di Fortini .....	155
7.5 Traduzione come oggettivazione, come verifica, come utopia .....	157
7.6 Cinque tesi sulla traduzione in Fortini .....	160
Abstract auf Deutsch .....	163
Bibliografia .....	165
Indice dei nomi.....	181

### 3. Storia e teatro: realtà e finzione, documento e raffigurazione

An alle  
die die Wahl haben.  
(Karl Kraus)<sup>1</sup>

*Die letzten Tage der Menschheit* è un dramma scritto per il teatro, ma per un teatro di Marte;<sup>2</sup> una *pièce* composta da un prologo, cinque atti e un epilogo, ovverosia dotata di una struttura canonica, la quale però viene fatta esplodere dall'interno, tant'è che ci sono tre finali reciprocamente incompatibili; un testo composto in gran parte da materiali altrui ma dominato dalla figura dello stesso Kraus, che addirittura mette sulla scena una sorta di alter-ego, il *Nörgler*; un libro mastodontico (lungo oltre 700 pagine) pubblicato da un maestro della forma breve, anzi brevissima; l'opera di un intellettuale che muove una critica radicale al mondo intellettuale;<sup>3</sup> un affondo contro la stampa fatto per mezzo di scritti apparsi proprio sui giornali. *Die letzten Tage der Menschheit* – e più in generale la scrittura di Kraus – vive di paradossi, o meglio ha come primo scopo proprio l'individuazione e l'emersione dei paradossi del reale. Kraus pensa per paradossi, il che conferisce alla sua scrittura uno straordinario potere falsificante ma la rende anche, proprio perché tale, portatrice di verità, e le permette di avere una singolare libertà nella ricerca e nella combinazione di soluzioni formali.

- 
- 1 [„A tutti quelli / che hanno scelta“]. È la frase con cui Kraus dedica la sua *pièce* teatrale al proprio pubblico: essa campeggia in caratteri enormi in cima al programma di sala della prima lettura pubblica del prologo e del primo atto del dramma, tenuta da Kraus stesso a Vienna il 2 febbraio del 1919. Cfr. *Kraus Archiv, Alte Rathaus Bibliothek*, Vienna.
  - 2 Cfr. K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, 9; trad. it. K. Kraus: *Gli ultimi giorni dell'umanità*, 9. In realtà l'edizione critica più ricca e puntuale del dramma in lingua originale è quella a cura di Kurt Krolop, uscita nel 1978 a Berlino per Volk und Welt in due volumi (testo e commento), ma Krolop muove dal discutibile presupposto che Kraus avesse ripudiato del tutto, e già nel 1916, il suo punto di vista conservatore. Cfr. K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*, e K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit. Materialien und Kommentare*. A cura di Kurt Krolop. Berlin: Volk und Welt 1978 (entrambi parte degli *Ausgewählte Werke* che riproducono l'edizione del Kösel Verlag, München 1957).
  - 3 Su questo aspetto si veda P. Bourdieu: *À propos de Karl Kraus et du journalisme*, 123–126.

Quando scoppia la prima guerra mondiale Karl Kraus è un autore affermato, una figura celebre della Vienna del suo tempo. Sono passati ormai quindici anni dalla nascita della rivista *Die Fackel*, che dopo il 1911 accoglie solo scritti del suo stesso fondatore e gode di un pubblico tutt'altro che ristretto; altrettanto famose sono le letture pubbliche, nelle quali egli dà prova di straordinario talento oratorio.<sup>4</sup> Ormai definito e riconoscibile è il suo profilo autoriale: Kraus è considerato uno scrittore satirico che critica le ipocrisie della stampa, delle istituzioni culturali, politiche ed economiche, mettendone alla berlina gli idioletti per mezzo di un uso ‚accusatorio‘ della citazione e della recitazione<sup>5</sup> (Canetti parla addirittura di „mörderische Absicht“, di „intento assassino“).<sup>6</sup> Inoltre è un intellettuale che interviene in merito alle questioni più diverse, che spaziano dalla morale sessuale alla relazione tra diritto e giustizia, dalle messe in scena di Shakespeare all'entrata in guerra dell'Austria-Ungheria. Non sembra esistere argomento fuori dalla portata della ‚fiaccola‘ krausiana, né sembra esserci evento, importante o futile che sia, sul quale lo scrittore non riesca a formulare uno dei suoi feroci aforismi.

All'irrompere del conflitto armato, nondimeno, Kraus si chiude in un serrato silenzio che lo costringe a diradare sia le pubblicazioni della rivista che le letture teatrali. Tale situazione dura almeno fino all'estate del 1915, quando lo scrittore dà avvio a due nuovi grandi progetti: le letture e riscritture shakespeariane (che poi

---

4 Così ricorda Elias Canetti: „Man kann es nicht oft genug wiederholen: der wirkliche, der aufrüttelnde, der peinigende, der zerschmetternde Karl Kraus, der Kraus, der einem in Fleisch und Blut übergang, von dem man ergriffen und geschüttelt war, so dass man Jahre brauchte, um Kräfte zu sammeln und sich gegen ihn zu behaupten, war der *Sprecher*. Es hat, zu meinen Lebzeiten, nie einen solchen Sprecher gegeben, in keinem der europäischen Sprachbereiche, die mir vertraut sind“ [„Non lo si ripete abbastanza: il vero Karl Kraus, il Kraus che scuoteva dal sonno, che tormentava e fracassava, il Kraus che entrava nel sangue, dal quale si era afferrati e scrollati, tanto che poi ci volevano degli anni per radunare le proprie forze e contrapporsi a lui, era l'*oratore*. In tutta la mia vita non ho mai saputo di un oratore paragonabile a lui in nessuno degli ambiti linguistici europei che mi sono familiari“] (E. Canetti: *Karl Kraus, Schule des Widerstands*, 43; trad. it. E. Canetti: *Karl Kraus, scuola di resistenza*, 68).

5 Per quel che riguarda l'utilizzo ‚accusatorio‘ della citazione mi permetto di rimandare ai capitoli *Recitare e Citare*, in: I. Fantappiè: *Karl Kraus e Shakespeare*, oltre che *supra*, cap. 1. La bibliografia sull'uso della citazione in Kraus è vastissima. Si vedano in particolare i classici saggi, già citati, di W. Benjamin e di E. Canetti. Si vedano tra gli altri: W. Kraft: *Das Ja des Neinsagers*; J. P. Strelka (a cura di): *Karl Kraus: Diener der Sprache, Meister der Ethos*; H. Arntzen: *Karl Kraus. Beiträge 1980–2010*.

6 E. Canetti: *Der neue Karl Kraus*, in: *Das Gewissen der Worte*, 254; trad. it. E. Canetti: *Il nuovo Karl Kraus*, in: *La coscienza delle parole*, 350.

prenderanno il nome di *Theater der Dichtung*<sup>7</sup> e un imponente dramma costituito in gran parte da materiali apparsi sulla stampa di lingua tedesca, *Die letzten Tage der Menschheit*. I due progetti, che non potrebbero sembrare più diversi, prendono forma grazie allo stesso procedimento linguistico-letterario: entrambi sono un montaggio di citazioni di scritti altrui (seppur intervallate da brani krausiani originali) disposte all'interno di una cornice che le risemantizza, rendendole in tal modo oggetto di un intervento autoriale al contempo invisibile e ostentato.

Le riscritture shakespeariane e il dramma condividono inoltre il fatto di essere stati concepiti come contrappunto agli avvenimenti della Grande Guerra. Il conflitto mondiale è il fulcro di entrambi questi lavori, è la chiave di volta che spiega il loro scopo ultimo: la ridefinizione del passato intesa come unico modo per modificare un presente che è al di là di ogni previsione. Kraus difatti, messo di fronte all'inefficacia dell'azione diretta che aveva perseguito durante la fase precedente e cioè durante quello che Jenaczek ha definito il „periodo social-etico“<sup>8</sup> della *Fackel*, decide di operare sulle premesse che hanno reso possibile la realtà che lo circonda, invece che sulla realtà stessa. Nel caso dei *Letzte Tage der Menschheit* il passato da riscrivere è quello prossimo, ovverosia la stampa d'inizio Novecento; nel caso del *Theater der Dichtung* Kraus guarda a un passato più remoto ma in un certo senso senza tempo, poiché universale, e cioè al teatro di Shakespeare.<sup>9</sup>

È a partire dalla situazione storica del conflitto mondiale, di conseguenza, che vanno interpretate le caratteristiche formali del *Theater der Dichtung* e dei *Letzte Tage der Menschheit*. Di fronte all'urgenza di trovare un modo d'espressione proporzionato alla sproporzione degli avvenimenti, Kraus sceglie ancora una volta la citazione, unico procedimento linguistico e letterario in grado, a suo parere, di parlare a un'epoca che ha disimparato ad ascoltare la propria voce. Se però nella produzione precedente alla guerra Kraus aveva usato la citazione come uno strumento più che altro *destruens*, durante e dopo il conflitto mondiale essa acquisisce anche una diversa funzione. Citare non significa più solo far deporre i testi contro il loro stesso autore, e quindi ridurre i testi altrui in macerie, bensì anche costruire con le macerie. In *Die letzten Tage der Menschheit* Kraus impiega l'arte della citazione non più solo come strumento di acribica falsificazione delle frasi che legge o ascolta, bensì anche come principio compositivo del proprio dire e del proprio scrivere: come ‚dominante‘ macrotestuale che rende possibile dar

---

7 Karl Kraus: *Theater der Dichtung*. A cura di Christian Wagenknecht. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994.

8 F. Jenaczek: *Zeittafeln zur „Fackel“*, 9–17.

9 Su Kraus e Shakespeare mi permetto di rimandare a I. Fantappiè: *Karl Kraus e Shakespeare, passim*.



conto di quegli „unwirklichen, undenkbaren, keinem wachen Sinn erreichbaren, keiner Erinnerung zugänglichen und nur in blutigem Traum verwahrten Jahre, da Operettenfiguren die Tragödie der Menschheit spielten“ [„[...] anni irreali, inconcepibili, irraggiungibili da qualsiasi vigile intelletto, inaccessibile a qualsiasi ricordo e conservati soltanto in un sogno cruento, di quegli anni in cui personaggi da operetta recitarono la tragedia dell’umanità“].<sup>10</sup>

### 3.1 „Sich preisgeben“: un autore ‚esposto‘

Il gesto con cui Kraus ‚rovescia‘ il silenzio a cui la guerra lo ha costretto è proprio la stesura del preludio dei *Letzte Tage der Menschheit*, stesura che avviene nell’arco di pochissimi giorni, alla fine del luglio 1915. Kraus ne dà annuncio all’amata Sidonie Nádherný von Borutin con le seguenti parole:

Kein Gedanke, gedacht, gesagt, geschrieen, wäre stark genug, kein Gebet inbrünstig genug, diese Materie zu durchzubohren. Muß ich somit nicht, um solche Ohnmacht zu zeigen, darzuthun, was alles ich jetzt *nicht* kann – wenigstens etwas thun: mich preisgeben? Was bleibt übrig?

[Nessun pensiero, pensato, detto, urlato sarebbe forte abbastanza, nessuna preghiera sarebbe abbastanza fervida per trapassare bucadola questa materia. Non dovrò allora, per *mostrare* questa impotenza, far vedere tutto ciò che ora *non* riesco – per lo meno fare qualcosa: espormi? Cos’altro rimane da fare?]<sup>11</sup>

Questa lettera ci offre alcuni spunti significativi (e non soltanto perché rivela il ruolo fondamentale di Sidonie Nádherný nella decisione di rompere il silenzio). Kraus afferma che l’opera che ha iniziato a scrivere consiste in un „sich preisgeben“, ovvero in un ‚esporsi‘. Canetti ha fatto notare come Kraus si riferisca a un rischio molto concreto: lo scrittore si trova nella capitale del paese che ha dato il via alle ostilità e attacca, chiamandoli per nome, i responsabili della guerra, senza risparmiarne nessuno, esponendosi quindi al concreto rischio del carcere o addirittura dell’assassinio.<sup>12</sup> Quel „sich preisgeben“ ha però anche un’altra accezione, oltre a quella evidenziata da Canetti. Nei *Letzte Tage der Menschheit* l’‚esporsi‘ di Kraus è anche l’adozione di una postura autoriale (nel senso in cui la intende Jérôme Meizoz)<sup>13</sup> che consiste da una parte nel mostrare se stesso senza

---

10 K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, 9; trad. it. K. Kraus: *Gli ultimi giorni dell’umanità*, 9.

11 Lettera di Kraus a Sidonie del 29 luglio 1915. Cfr. K. Kraus: *Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin. 1913–1936*. Vol. I, 215; trad. it. K. Kraus: *Lettere d’amore*, 73.

12 E. Canetti: *Der neue Karl Kraus*, 275; trad. it. E. Canetti: *Il nuovo Karl Kraus*, 373.

13 Cfr. J. Meizoz: *Postures littéraires*.

reticenze, in modo pieno e senza nascondere le proprie mancanze, e dall'altra nel prendersi carico del mondo, nell'offrire al pubblico un ,io che scrive' dilatato fino a coincidere con tutto il visibile (e dunque, in questo senso, un ,io' perfettamente esposto). In altre parole: da una parte la voce autoriale dei *Letzte Tage der Menschheit* non è più esclusivamente quella incendiaria, ovvero perfettamente pura, che aveva caratterizzato la fase „social-etica“ della *Fackel*; dall'altra tale voce si amplia e si apre fino a contenere dentro se stessa *tutte* le voci di Vienna, senza limitarsi a riportarle, a trascriverle, bensì arrivando, in modo incomparabilmente più esplicito e consapevole che nel passato, a prenderle su di sé, a farsene carico per mezzo di un gesto mimico (Benjamin parla in relazione a Kraus di „genio mimico“)<sup>14</sup> che si ripete all'infinito e potenzialmente copre qualsiasi aspetto della realtà, anche la Grande Guerra.

Questo „sich preisgeben“ è insomma una sorta di *publicatio sui* in cui sembrano risuonare le proposizioni tratte dalle *Lettere ai Corinzi* paoline, che Kraus aveva trascritto per la stessa Sidonie in una lettera (tra suddette citazioni paoline spiccano: „Se è ancora necessario vantarsi, mi vanterò delle mie infermità“ e „Chi è debole, che non lo sia anch'io? Chi riceve scandalo, senza che io ne frema?“).<sup>15</sup> Tale lettera coi brani tratti dalle *Lettere ai Corinzi* risale alla settimana precedente alla stesura dei *Letzte Tage der Menschheit*. La scrittura del dramma inizia dunque con un gesto che non significa solo esposizione al rischio, bensì anche esposizione alla luce (l'afflato a rovesciare l'occultamento delle „infermità“ in una coraggiosa esibizione delle stesse) e apertura (la propria figura autoriale perde la dimensione di singolarità per diventare un corpo che „freme“ qualora chiunque altro „riceva scandalo“).

### 3.2 La Prima guerra mondiale e gli ultimi giorni di un conflitto senza ultimi giorni

Kraus racconta a Sidonie Nádherný di aver steso l'inizio del dramma in tre giorni e tre notti.<sup>16</sup> Tre mesi dopo, nell'ottobre del 1915, su *Die Fackel* appare un monologo del *Nörgler* e la prima versione del titolo dell'opera: „Aus einer Tragödie

---

14 W. Benjamin: *Karl Kraus*, 347; trad. it. W. Benjamin: *Karl Kraus*, 341.

15 K. Kraus: *Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin*, 212–214; trad. it. K. Kraus: *Lettere d'amore*, 162–163.

16 „Was für eine Art Arbeit es ist, deren erster Abschnitt jetzt in drei Tagen und Nächten vollendet wurde [...]“ [„Che specie di lavoro sia questo, di cui ho finito di scrivere una prima sezione in tre giorni e tre notti [...]“] (K. Kraus: *Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin*, 215; trad. it. K. Kraus: *Lettere d'amore*, 186).

*Die letzten Tage der Menschheit. Ein Angsttraum. Schluß eines Aktes*“ (il sottotitolo *Ein Angsttraum*, cioè *Sogno angoscioso*, verrà poi eliminato). Kraus scrive l'epilogo due anni dopo, nel 1917, e il pubblico lo ascolterà per la prima volta solo l'11 novembre 1918, il giorno dell'armistizio di Compiègne, che segna la fine dei combattimenti. Il preludio, il suddetto monologo e l'epilogo sono dunque le uniche parti composte durante la guerra; il resto del dramma consiste di materiali raccolti e montati, oppure scritti, dopo la fine del conflitto.<sup>17</sup>

È interessante osservare che la prima edizione unitaria dei *Letzte Tage der Menschheit* è in realtà composta di quattro pubblicazioni differenti. Si tratta della cosiddetta *Akt-Ausgabe*, che esce su diversi fascicoli della *Fackel* apparsi rispettivamente nel dicembre 1918 (l'epilogo, che porta il titolo „Die letzte Nacht“), nell'aprile 1919 (preludio e primo atto), nel giugno 1919 (secondo e terzo atto) e nell'agosto del 1919 (quarto e quinto atto).<sup>18</sup> La collocazione su rivista, la cadenza irregolare dell'uscita delle diverse parti ma anche la successione non ordinata, che inizia dall'epilogo, fanno sì che l'opera si presenti materialmente disunita e implicitamente non definitiva. Tale veste editoriale non fa altro che rafforzare una caratteristica del testo stesso, dichiaratamente composito e sfacciatamente eccedente rispetto al proprio inizio e fine (si vedrà in seguito come *Die letzten Tage der Menschheit* possa addirittura essere considerato, non solo sul piano formale-strutturale bensì anche su quello del contenuto e specificamente in relazione alla rappresentazione della guerra, come una messa in questione dei concetti di ‚inizio‘ e ‚fine‘). Per l'edizione in volume bisogna aspettare il 1922, anno di pubblicazione della cosiddetta *Buchausgabe*; rispetto alla *Akt-Ausgabe* quest'ultima contiene più dialoghi tra *Optimist* e *Nörgler*, ulteriori citazioni di citazioni già apparse su *Die Fackel*, e soprattutto non pochi materiali di cui Kraus viene a conoscenza solo dopo l'abolizione delle leggi sulla censura. È significativo che prima di pubblicare in forma definitiva il suo testo teatrale l'autore attenda di poter raccogliere i documenti storici. Alla cosiddetta *Buchausgabe* (di cui escono

---

17 L'edizione definitiva del dramma contiene, come già ricordato, anche molti materiali che Kraus aveva citato e riportato sulla *Fackel* delle annate precedenti alla prima guerra mondiale. D'altra parte essi vengono, nei *Letzte Tage der Menschheit*, montati e inseriti in una cornice nuova che ne arricchisce, modifica o addirittura rovescia il significato. Posteriore alla fine del conflitto, dunque, è quello che Kraus considera il suo vero atto creativo; infatti a suo parere il più alto servizio che la satira può offrire è la sistemazione grafica, come afferma su *Die Fackel*, XIV 366–367 (1913), 30.

18 Sulla storia editoriale dei *Letzte Tage der Menschheit* si veda K. Krolop: *Genesis und Geltung eines Warnstücks*, in: K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit. Materialien und Kommentare*, 249–331.

due edizioni nel 1922 e una terza, lievemente corretta, nel 1926, sulla quale si basa anche la traduzione italiana)<sup>19</sup> segue la *Bühnenfassung* del 1930, una versione scenica abbreviata, consistente di sole sessanta scene e pensata per essere letta in due serate.

Nel 1927 Kraus tiene a Parigi una lettura pubblica di alcune parti del dramma. L'evento si apre con una conferenza introduttiva dell'autore, il cui *incipit* suona:

Bevor ich in einem Pariser Saal aus meinem Kriegsdrama *Die letzten Tage der Menschheit* vorlese, fühle ich mich zu einer Klarstellung bemüßigt. Sittlich hinreichend begründet wäre die Vorlesung als solche schon in der Erkenntnis, daß die Menschheit, von der ja das Drama handelt und die sich dem Autor doch in jeder Hörschaft vorstellt, den Krieg vergessen hat und lieber einen neuen haben möchte. Darum darf und muß man ihr vom Kriege sagen.

[Prima di leggere in una sala parigina dal mio dramma di guerra *Gli ultimi giorni dell'umanità* sento il dovere di fare un chiarimento. La conferenza sarebbe già eticamente giustificata in misura sufficiente dalla constatazione che l'umanità, di cui appunto tratta il dramma e che si presenta all'autore in ogni uditorio, si sia dimenticata della guerra e ne voglia piuttosto una nuova. Per questo motivo all'umanità si può e si deve parlare della guerra.]<sup>20</sup>

Da questo *incipit* si evincono già alcune caratteristiche fondamentali dell'opera. Si tratta di un „Kriegsdrama“, un dramma di e sulla guerra; il protagonista di tale dramma è l'umanità; l'autore intende quest'ultimo come un concetto per nulla astratto, poiché di questa „Menschheit“ ritrova le caratteristiche fondamentali in ogni singolo uditorio; l'umanità ha dimenticato la suddetta guerra e addirittura sembra volerne un'altra, ovvero sia la guerra di cui è protagonista l'umanità non è finita, né tantomeno accenna a finire. Troviamo una rappresentazione ancora più

---

19 La traduzione italiana di Ernesto Braun e Mario Carpitella del 1980 non è il primo atto della ricezione di Kraus in Italia, che inizia già dal 1913 con le traduzioni di Italo Tivolato su *Lacerba* (cfr. *infra*, cap. 6) ma che diventa degna di nota a partire dall'edizione del 1972 di *Detti e contraddetti*, uscito anch'esso per Adelphi, oltre che dopo la pubblicazione di saggi krausiani in apertura o chiusura di traduzioni italiane di opere di altri autori di lingua tedesca come Wedekind (*Lulu*, 1972) o Nestroy (*Teatro*, 1974). Negli stessi anni Cesare Cases raccoglie per Einaudi alcuni saggi di *Sittlichkeit und Kriminalität* per farne un volumetto per il quale scrive anche la prefazione: *Morale e criminalità* (1976). La prima traduzione in assoluto dei *Letzte Tage der Menschheit* è in ceco, ad opera di Jan Münzer, ed esce a Praga nel 1933. La prima traduzione inglese (New York, 1974) è in realtà una versione tagliata, ridotta a un quarto dell'originale, dalla quale mancano le scene meno *politically correct*.

20 La conferenza sarà pubblicata poi su *Die Fackel* l'anno successivo col significativo titolo *Der Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt*. Cfr. *Die Fackel*, XXX 781–786 (1928), 1–9.

plastica della Grande Guerra come ‚guerra senza fine‘ in una delle ultime scene del dramma, e segnatamente in un dialogo tra *Optimist* e *Nörgler* del quinto atto. L’Ottimista fa notare che tutte le guerre finiscono con una pace. Il *Nörgler*, cioè il Criticone, risponde: „Questa no“.

DER OPTIMIST: Aber wenn einmal der Friede kommt –

DER NÖRGLER: – so wird der Krieg beginnen!

DER OPTIMIST: Jeder Krieg wurde doch noch durch einen Frieden beendet.

DER NÖRGLER: Dieser nicht. Er hat sich nicht an der Oberfläche des Lebens abgespielt, sondern im Leben selbst gewütet. Die Front ist ins Hinterland hineingewachsen. Sie wird dort bleiben. Und dem veränderten Leben, wenns dann noch eines gibt, gesellt sich der alte Geisteszustand. Die Welt geht unter, und man wird es nicht wissen. Alles was gestern war, wird man vergessen haben; was heute ist, nicht sehen; was morgen kommt, nicht fürchten. Man wird vergessen haben, daß man den Krieg verloren, vergessen haben, daß man ihn begonnen, vergessen, daß man ihn geführt hat. Darum wird er nicht aufhören.

DER OPTIMIST: Aber wenn nur erst der Frieden da ist –

DER NÖRGLER: – so wird man vom Krieg nicht genug kriegen können!

[OTTIMISTA: Ma una volta che ci sia la pace...

CRITICONE: ...allora comincerà la guerra!

OTTIMISTA: Ma tutte le guerre sono terminate con una pace.

CRITICONE: Questa no. Questa non si è svolta alla superficie della vita... no, è imperversata dentro la vita stessa. Il fronte si è esteso a tutto il paese. E vi resterà. E alla vita mutata, se vita ancora ci sarà, si accompagnerà la vecchia condizione di spirito. Il mondo perisce e non lo si saprà. Tutto quanto era ieri, lo si sarà dimenticato; l’oggi non si vedrà e non si temerà il domani. Si sarà dimenticato che si è persa la guerra, dimenticato di averla combattuta. Ecco perché la guerra non finirà.

OTTIMISTA: Ma una volta che ci sia la pace...

CRITICONE: ...non ci si sazierà più della guerra!].<sup>21</sup>

In che modo Kraus racconta gli ultimi giorni di una guerra che non ha ultimi giorni? *Die letzten Tage der Menschheit* sembra a prima vista nient’altro che un tentativo di rendere impossibile la risposta a questa domanda, e non solo perché l’opera è sterminata bensì anche perché – come la critica letteraria ha spesso avuto modo di ribadire<sup>22</sup> – si tratta di un testo volutamente sfuggente a ogni classificazione.

---

21 K. Kraus: *Die Letzten Tage der Menschheit*, 659; trad it. K. Kraus: *Gli ultimi giorni dell’umanità*, 598.

22 Fu Canetti il primo ad affermare che „Schwerlich dürfte sich jemand herausnehmen wollen, eine Einführung in die *Letzten Tage* zu geben. Sie wäre so anmaßend wie überflüssig. Die Einführung trägt jeder in sich, der in diesem Jahrhundert geboren wurde und dazu verurteilt war, in ihm zu leben“ [„Ben difficilmente qualcuno potrebbe

D'altra parte non si può neppure affermare che *Die letzten Tage der Menschheit* non abbia caratteristiche per così dire ,positive'. Il dramma teatrale di Karl Kraus, infatti, è ben lungi dal consistere meramente in un gesto di cancellazione o distruzione dei tropi, delle strutture e delle categorie che orientano letteratura e teatro, né tantomeno esso opera soltanto un loro provocatorio rovesciamento (come invece fanno, a parere di Kraus, le contemporanee avanguardie, che egli ferocemente avversa). Più che cambiare di segno alla letteratura e al teatro esistenti – il che avrebbe significato in un certo modo riproporli, ripeterli, perpetuarli – *Die letzten Tage der Menschheit* li rende ,instabili', e proprio da qui il dramma trae il suo potenziale di innovazione.

Di seguito si tenterà di identificare alcune caratteristiche di tale instabilità, procedendo poi a un'analisi che individua contrasti irrisolti tra paradigmi immaginativi: poiché, come si diceva all'inizio, l'unico vero *fil rouge* dell'opera krausiana è il tentativo di far emergere i paradossi del reale. Prescindere da questo significherebbe omettere l'unico ,detto' su cui Kraus non si sia mai davvero contraddetto.

### **3.3 *Die letzten Tage der Menschheit*, un teatro instabile**

Possiamo pensare al più celebre dramma teatrale krausiano in termini di instabilità sia politica, sia testuale, sia autoriale, sia sul piano della temporalità che anche dello status ontologico del testo.

L'instabilità più evidente nei *Letzte Tage der Menschheit* è quella delle idee politiche di riferimento. L'opera non esprime un insieme di opinioni dell'autore; lo stesso pacifismo, di cui pure risuonano tutte le oltre duecento scene, è ben lontano dall'essere una presa di posizione. Kraus è pacifista solo nella misura in cui si dedica a smascherare gli orrori della guerra, ma non fa mai del pacifismo una

---

azzardarsi a scrivere una introduzione agli *Ultimi giorni dell'umanità*. Sarebbe non solo arrogante, ma superflua. Quell'introduzione la porta dentro di sé chiunque sia nato in questo secolo e dunque sia stato condannato a viverci. Il mostruoso secondamento della prima guerra mondiale, cioè il movimento che ha portato all'ultima guerra, nonché l'esito di questa, stanno ancora davanti agli occhi di noi tutti, che sappiamo bene con quale minaccia essa sia finita“] (E. Canetti: *Der neue Karl Kraus*, 258–259; trad. it. E. Canetti: *Il nuovo Kraus*, 353). Da lì in poi, l'impossibilità di scrivere una introduzione a *Die letzten Tage der Menschheit* è un tropo che apre ogni premessa al testo, compresa quella di Roberto Calasso (*La guerra perpetua*, in: K. Kraus: *Gli ultimi giorni dell'umanità*, 757–779).

bandiera.<sup>23</sup> Inoltre le poche opinioni politiche chiaramente espresse nel dramma vengono puntualmente contraddette nel dramma stesso, a volte addirittura nella stessa scena o nello stesso atto, il che fa pensare a un'operazione non casuale e mirante appunto a una instabilità ostentata.

Ciononostante non pochi critici hanno interpretato le contraddizioni interne al testo come una conseguenza non voluta dall'autore, derivante da un mutamento delle idee politiche di Kraus durante il processo di composizione ovvero di un suo „riorientamento“<sup>24</sup> sotto la pressione degli avvenimenti. Secondo questa ipotesi, un'opera iniziata nel 1915 da uno scrittore conservatore – il cui primo bersaglio critico è la stampa, in particolare la *Neue Freie Presse* e il suo direttore Moritz Benedikt, ma anche la giornalista Alice Schalek – sarebbe stata completata da un repubblicano con forti simpatie socialiste, alleato con la *Arbeiter Zeitung*.

Bisogna tener fermo che nei materiali che risalgono a prima o durante il conflitto c'è, rispetto a quelli successivi, una più ampia presenza di strali contro il giornalismo. Sembra però davvero problematico individuare in Kraus posizioni politiche anche solo temporaneamente stabili, non in ultimo a causa del complesso processo di composizione: Kraus ha corretto, ampliato o addirittura massicciamente riscritto molte pagine, nessuna delle quali può essere messa in relazione a una singola data di composizione (per di più la lacunosità del suo archivio rende impossibile seguire tutti i passaggi di tale rielaborazione).<sup>25</sup> C'è, dunque, una instabilità politica che ha a che vedere con l'instabilità delle coordinate cronologiche dei singoli lacerti testuali.

Parimenti ostentata è l'instabilità sul piano testuale. Kraus si confronta con l'impossibilità di utilizzare le forme letterarie convenzionali ma anche con l'impossibilità di rinunciarvi del tutto. Da ciò nasce un'opera costruita per mezzo del processo di citazione – un'opera dunque palesemente frammentaria – la quale viene però inserita in una struttura chiusa, definita, canonica, quella costituita da prologo, atti, epilogo. Per converso si potrebbe affermare che Kraus crea una cornice classica, convenzionale, facendo in modo però che l'anarchia degli avvenimenti e dei

---

23 Come ha osservato giustamente Calasso: „Se Kraus avesse riempito 792 pagine per dichiarare che la guerra è una brutta cosa – come molti hanno creduto e insistono a credere –, sarebbe stato uno dei personaggi scorticati dal suo dramma, di cui non sarebbe stato l'autore“ (R. Calasso: *La guerra perpetua*, 767).

24 E. Timms: *La Vienna di Karl Kraus*, 500.

25 Cfr. la riproduzione di una pagina del V atto contenuta nella già citata edizione del Volk und Welt Verlag alle pagine 236–237: la quantità di correzioni e aggiunte è notevolissima. Dai materiali (incompleti) conservati presso la *Alte Rathaus Bibliothek* di Vienna ciò sembra valere per molte scene dell'opera.

materiali arrivi a forzarla. In entrambi i casi la conseguenza è l'emergere di una marcata tensione tra l'unitarietà della cornice e la frammentarietà dell'opera; tensione che porta a una continua negoziazione tra *pièce* e singole scene, ovvero sia a un'instabilità del rapporto tra l'intero e le sue parti (un aspetto, questo, che viene perfettamente reso anche in una delle più celebri messe in scena del dramma, quella di Ronconi del 1990: rappresentare più scene contemporaneamente significa proprio partire dal presupposto che in *Die letzten Tage der Menschheit* la cornice sia un modo di mettere in tensione le singole parti, e non di comporle in un intero).<sup>26</sup>

Alla tensione tra cornice chiusa e contenuto frammentario corrisponde l'instabilità della figura dell'autore, o per meglio dire della „voce del testo“:<sup>27</sup> non solo perché, in quanto mosaico di citazioni di testi altrui, questo è un dramma che risulta avere mille autori, ma anche perché la singola scena o la singola pagina ne hanno contemporaneamente più d'uno. Le parole dei personaggi, essendo spesso citazioni, devono ascrivere ad almeno tre istanze: l'autore del testo originale, il personaggio a cui vengono ascritte (che spesso è un personaggio storico) e infine Kraus, che rimane sempre in controluce in quanto autore e spesso anche come alter-ego (in positivo o in negativo) del personaggio che sta sul palcoscenico.

Ci sono poi casi ancora più complessi. L'autore della scena 30 del II atto è indubbiamente Kraus, ma chi potrebbe affermare che Alice Schalek – la giornalista effettivamente esistita che Kraus mette in scena e trasforma in un personaggio condannato a recitare i suoi stessi *reportages* di guerra – non abbia scritto i suoi stessi articoli? Costruita in modo simile è la maggior parte delle scene del dramma. Tra le altre anche la scena 9 del III atto, dove Kraus punta il dito contro la remissività servile e adulatoria dei letterati nei confronti del potere politico facendo pronunciare al regista e impresario teatrale Hans Müller le seguenti parole sul *Kaiser* Guglielmo II:

HANS MÜLLER: Ich bin noch so erschüttert, daß ich nicht imstande wäre, die zauber-  
volle Macht der Persönlichkeit, diese ganze selbstverständliche Würde, die Leuchtkraft  
dieser Augen, die einen nicht loslassen und wie der Spiegel einer klaren, im tiefsten  
Sinne sittlichen Natur.

---

26 Sulla messa in scena di Ronconi cfr. Claudio Longhi: *La guerra di Karl Kraus. Gli ultimi giorni dell'umanità: cronache marziane dal tramonto dell'Occidente per progettare il teatro di domani*, in: *Comunicare Letteratura*, n. 7/8 (2015), 91–102.

27 Cfr. il concetto di ‚textual voice‘ discusso da Claude Maisonnat, Josiane Paccaud-Huguet, Annie Ramel nell'introduzione a *Rewriting/reprising in literature: the paradoxes of intertextuality*. A cura di Claude Maisonnat, Josiane Paccaud-Huguet, Annie Ramel. Newcastle: Cambridge Scholars 2009, VII–XXIV.



[HANS MÜLLER: Sono ancora talmente commosso che non riuscirei a dire la forza magnetica della personalità, questa naturale dignità, la vivacità degli occhi, che non ti lasciano un istante e sono lo specchio di una natura solare, morale nel senso più profondo.]<sup>28</sup>

Kraus in realtà ha riportato quasi letteralmente le parole impiegate dallo stesso Hans Müller nel suo articolo pubblicato sulla *Neue Freie Presse* il 13 febbraio 1917, in cui descrive la visita che egli ha effettivamente reso all'imperatore:

Diese Augen lassen einen nicht los. Sie sind der erste Eindruck seiner Persönlichkeit, und wie sie mit ihrem offenen, männlichen Blich jeden seiner Sätze begleiten und erhel-  
len, leuchten sie einem noch am Ende nach als der Spiegel einer klaren, im tiefsten Sinne  
sittlichen Natur.<sup>29</sup>

Chi è dunque l'autore della frase contenuta nei *Letzte Tage der Menschheit*? Essa è stata scritta da Hans Müller e pubblicata sulla *Neue Freie Presse*, ripubblicata sulla *Fackel* krausiana nell'aprile del 1917 all'interno della riproduzione fac-simile del suddetto articolo (dunque a firma Hans Müller) e poi inserita nel dramma krausiano. Paradossalmente, è proprio nel momento in cui sentiamo pronunciata da un personaggio che si chiama Hans Müller che tale frase risulta essere *anche* di Karl Kraus. La tragedia dell'umanità non ha un autore vero e proprio; la prospettiva da cui viene condotta la narrazione vacilla costantemente.

Un'autorialità instabile caratterizza dunque i *Letzte Tage der Menschheit*, e strettamente relata è l'instabile temporalità del dramma: lo spettatore e il lettore devono continuamente confrontarsi con una commistione di passato prossimo, di presente e di possibile (o impossibile) futuro.<sup>30</sup> Tale commistione – strumentale alla tesi della guerra permanente, rispetto alla quale la guerra in corso vale come episodio al contempo presente e passato e futuro – è rafforzata dalla mancanza di uno sviluppo drammatico nell'opera. La divisione in cinque atti, che in teoria corrisponderebbero a cinque fasi della guerra, serve solo a mettere ancora più in rilievo come l'azione sia assurdamente ripetitiva: nella prima scena di ogni atto personaggi interscambiabili declamano gli stessi *cliché* senza senso, indipendentemente dal fatto che l'atto stesso sia ambientato nell'agosto del 1914

---

28 K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, 345; trad. it. K. Kraus: *Gli ultimi giorni dell'umanità*, 312.

29 Cfr. K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit. Materialien und Kommentare*, 69. L'articolo fu pubblicato sulla *Neue Freie Presse* il 14 febbraio 1917 e riedito in: *Die Fackel* XIX 454–456 (1917).

30 Anche questo intreccio di piani temporali ritorna – e addirittura viene posto in evidenza – nella già citata messa in scena di Ronconi: alla giustapposizione di più piani scenici corrisponde la giustapposizione di più piani temporali.

(il primo), nel maggio del 1915 (il secondo, nel quale si menziona la dichiarazione di guerra dell'Italia), o alla fine del settembre 1918 (il quinto atto, che si apre con la resa della Bulgaria).

Evidente, inoltre, è la continua oscillazione dello status ontologico del testo. Quello di Kraus è un teatro che fluttua tra realtà e rappresentazione, tra documento e figura. Definiti un „dramma documentario“<sup>31</sup> per la possibilità, ampiamente sfruttata da Kraus stesso, di citare fonti storiche ogni volta che veniva posta in dubbio la veridicità di una scena apparentemente irreali, *Die letzten Tage der Menschheit* culmina nondimeno in una allegoria apocalittica tutt'altro che verosimile: l'epilogo racconta la distruzione del pianeta Terra per mezzo di un bombardamento di meteore provenienti da Marte. A pronunciare il verdetto finale è una Voce dall'alto dall'esistenza indimostrabile.

L'instabilità dello status ontologico del testo viene continuamente esplicitata: fin dalla prefazione Kraus annuncia che i fatti più inverosimili sono accaduti veramente e che le più crude invenzioni sono citazioni. „Ich habe gemalt, was sie nur taten“, scrive, invertendo il verso schilleriano „Ich habe gethan, was du—nur maltest“:<sup>32</sup>

Die unwahrscheinlichsten Taten, die hier gemeldet werden, sind wirklich geschehen; ich habe gemalt, was sie nur taten. Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden; die grellsten Erfindungen sind Zitate.

[I fatti più inverosimili qui riportati sono accaduti veramente; ho dipinto ciò che altri si sono limitati a fare. I più inverosimili discorsi qui tenuti sono stati pronunciati parola per parola; le più crude invenzioni sono citazioni.]<sup>33</sup>

Eppure proprio alla fine della medesima prefazione Kraus opera un rovesciamento, apponendo a suggello delle proprie parole (le parole di un autore reale che introducono un dramma su una guerra realmente accaduta) non un riferimento alla realtà storica, bensì l'emblema *par excellence* della letterarietà, ovvero alcuni versi di Shakespeare tratti da *Hamlet*:

---

31 E. Timms: *La Vienna di Karl Kraus*, 499–519. „Dramma documentario“ è una definizione che deve però essere considerata non tanto un genere letterario bensì un ossimoro: nell'opera krausiana dramma e documento non trovano una armonica composizione bensì sono entità che si mettono reciprocamente in questione.

32 Friedrich Schiller: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel*, in: *Gedichte. Dramen*. Vol. I. A cura di Gerhard Fricke, Herbert Göpfert. München: Hanser 1960, 693.

33 K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, 9; trad. it. K. Kraus: *Gli ultimi giorni dell'umanità*, 9.

Und laßt der Welt, die noch nicht weiß, mich sagen,  
Wie alles dies geschah; so sollt ihr hören  
Von Taten, fleischlich, blutig, unnatürlich,  
Zufälligen Gerichten, blindem Mord;  
Von Toden, durch Gewalt und List bewirkt,  
Und Planen, die verfehlt, zurückgefallen  
Auf der Erfinder Haupt: dies alles kann ich  
Mit Wahrheit melden.

[Fate che al mondo ancora ignaro io dica  
tutto ciò come accadde: e così udrete  
azioni sanguinose e innaturali,  
e casuali giudizi e un cieco uccidere:  
morti da forza e astuzia provocate  
e piani che, falliti, poi ricaddero  
su chi li escogitò: io tutto questo  
in verità posso narrare.]<sup>34</sup>

D'altra parte si tratta di un discorso di Orazio che, letto alla luce degli avvenimenti in corso, acquisisce una sorprendente quanto inquietante attualità:<sup>35</sup> le azioni sanguinose, il cieco uccidere, i piani che ricadono su chi li ha escogitati sono il *fil rouge* della trama non solo di *Hamlet* bensì anche degli anni Dieci del ventesimo secolo. Si assiste dunque a un ulteriore rovesciamento: il testo letterario è realtà, anzi addirittura la realtà non sembra essere altro che un inveramento del testo letterario. Non a caso Kraus cita volentieri la frase di Amleto „Dies war ehedem paradox, aber nun bestätigt es die Zeit“:<sup>36</sup> una volta questo era un paradosso, ma ora il tempo lo conferma.

---

34 K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, 11; trad. it. K. Kraus: *Gli ultimi giorni dell'umanità*, 11.

35 È quella stessa inquietante attualità che Kraus rilevava, ad esempio, nei testi di Nestroy. Pensando ad autori come Nestroy e Shakespeare, che hanno saputo prender nota dei difetti dell'umanità in modo tanto preciso da far sentire osservata anche la posterità, Kraus scriveva: „Es gibt keine Nachlebenden mehr [...] es gibt nur noch Lebende“: non esistono più posteri (*Nachlebenden*: letteralmente coloro che „vivono dopo“), esistono solo coloro che „vivono ancora“. Cfr. K. Kraus: *Nestroy und die Nachwelt*, in: *Die Fackel*, XIV 349–350 (1912), 18. Il saggio *Nestroy und die Nachwelt* è stato tradotto in italiano da Furio Jesi (*Nestroy e la posterità*, pubblicato come prefazione al volume: Johann Nestroy: *Teatro*. A cura di Italo Alighiero Chiusano. Milano: Adelphi 1974, 541–566).

36 K. Kraus: *Postillen*, in: *Die Fackel*, VIII 221 (1907), 17. È la traduzione della frase di Amleto a Ofelia „This was sometime a paradox, but now the time gives it proof“ (*Hamlet*, scena 1, atto III).

L'inquietante inscindibilità di realtà e finzione culmina nel verso finale („dies alles kann ich / mit Wahrheit melden“). Ma chi e cosa può essere, secondo Kraus, narrato „in verità“? La guerra e la letteratura, la realtà e la finzione, oltre all'inscindibilità delle stesse. Le ultime parole prima dell'inizio del dramma sono sia una citazione letteraria sia anche l'espressione di una pretesa di verità documentaria. La letteratura pretende di dire la verità sia sulla realtà storica (col racconto della guerra) sia sulla letteratura stessa (Kraus intende la citazione come lo strumento atto a costringere un testo a dire la verità, poiché il cambio di contesto mette a nudo il reale significato del testo).

Non è dunque un caso che gli stessi versi di Shakespeare compaiano di nuovo alla fine del dramma, nella scena 54 del V atto, ovvero sia all'interno dell'ultima invettiva del *Nörgler*, forse quella in cui è più evidente la corrispondenza tra il personaggio e l'autore in carne ed ossa. Dopo oltre duecento scene Kraus-*Nörgler* cita di nuovo lo Shakespeare della prefazione, quasi a voler ribadire di aver tenuto fede alla propria promessa:

Hätte man die Stimme dieses Zeitalters in einem Phonographen aufbewahrt, so hätte die äußere Wahrheit die innere Lügen gestraft und das Ohr diese und jene nicht wiedererkannt. So macht die Zeit das Wesen unkenntlich, und würde dem größten Verbrechen, das je unter der Sonne, unter den Sternen begangen war, Amnestie gewähren. Ich habe das Wesen gerettet und mein Ohr hat den Schall der Taten, mein Auge die Gebärde der Reden entdeckt und meine Stimme hat, wo sie nur wiederholte, so zitiert, daß der Grundton festgehalten blieb für alle Zeiten.

Und laßt der Welt, die noch nicht weiß, mich sagen,  
Wie alles dies geschah; so sollt ihr hören  
Von Taten, fleischlich, blutig, unnatürlich,  
Zufälligen Gerichten, blindem Mord;  
Von Toden, durch Gewalt und List bewirkt,  
Und Planen, die verfehlt, zurückgefallen  
Auf der Erfinder Haupt: dies alles kann ich  
Mit Wahrheit melden.

Und hörten die Zeiten nicht mehr, so hörte doch ein Wesen über ihnen! Ich habe nichts getan, als diese tödliche Quantität verkürzt, die sich in ihrer Unermeßlichkeit auf den Unbestand von Zeit und Zeitung beriefe. All ihr Blut war doch nur Tinte – nun wird mit Blut geschrieben sein! Dieses ist der Weltkrieg. Dies ist mein Manifest.

[Se si fosse registrata in un fonografo la voce di quest'epoca, la verità esterna avrebbe smentito quella interna, e l'orecchio non avrebbe riconosciuto né questa né quella. È così che il tempo rende l'essenza irriconoscibile, e sarebbe disposto ad amnistiare il più grande delitto che sia mai stato commesso sotto il sole, sotto le stelle. Io ho salvato l'essenza, il mio orecchio ha scoperto il suono delle azioni, il mio occhio il gesto dei discorsi

e la mia voce, là dove si limitava a ripetere, ha citato in modo che la nota fondamentale venisse fissata per tutti i tempi.

Fate che al mondo ancora ignaro io dica  
tutto ciò come accadde: e così udrete  
azioni sanguinose e innaturali,  
e casuali giudizi e un cieco uccidere:  
morti da forza e astuzia provocate,  
e piani che, falliti, poi ricaddero  
su chi li escogitò: io tutto questo  
in verità posso narrare.

E se i tempi non ascoltassero più, ascolterebbe un Essere al di sopra di loro! Non ho fatto altro che abbreviare questa mortale quantità, che nella sua dismisura si affiderebbe all'instabilità del giorno e del giornale. Tutto il suo sangue non era che inchiostro – ora si scriverà col sangue! Questa è la guerra mondiale. E questo è il mio manifesto].<sup>37</sup>

Raccontare la guerra e la letteratura attraverso la letteratura è possibile attraverso l'uso della citazione, una ripetizione che non è mera „registrazione“, come quella di un fonografo, bensì un atto che „salva l'essenza“ e che attraverso l'ascolto (l'„orecchio“) e la visione (l'„occhio“) individua e fissa per tutti i tempi la nota fondamentale di un tempo singolo. Da questo passaggio, che è Kraus stesso a definire il „mio manifesto“, emerge chiaramente che *Die letzten Tage der Menschheit* non è soltanto un narrare la verità: è anche discorso *sulla* verità, compiuto da un autore perfettamente „esposto“. Come Kraus aveva già scritto nel 1910: „Ich spreche von mir und meine die Sache. Sie sprechen von der Sache und meinen sich“ [„Io parlo di me e intendo la cosa. Loro parlano della cosa e intendono se stessi“].<sup>38</sup>

### 3.4 I „paradossi che il tempo conferma“: contrasti tra paradigmi immaginativi

L'avvicinarsi caotico di figure ed eventi possibili e impossibili che contraddistingue *Die letzten Tage der Menschheit* rimanda continuamente al decadere del concetto tradizionale di causalità. Kraus decostruisce il legame tra causa ed effetto. Nei suoi testi i contrasti sono più significativi delle cause. Tali contrasti possono sussistere sul piano del contenuto ma anche su quello più strettamente linguistico. Vengono contrapposti registri diversi dal punto di vista diastratico, ad esempio

---

37 K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, 681; trad. it. K. Kraus: *Gli ultimi giorni dell'umanità*, 618.

38 K. Kraus: *Pro domo et mundo*, in: *Die Fackel*, XII 309–310 (1910), 40.

popolare e aristocratico, come nelle conversazioni ‚origliate‘ sul *Ring* nel primo atto; oppure diverse *Fachsprachen*, come quella giuridica e medica, o come quella religiosa e militare nella grandiosa scena della cena dei generali che chiude il V atto. Lo stesso accade a livello dei generi letterari: in quasi ogni pagina, infatti, tropi della commedia vengono mischiati a caratteristiche del genere tragico.

Kraus costruisce spesso una provocatoria contraddizione tra scene: ad esempio tra la scena 27 del I atto (in cui si sente la voce del papa Benedetto XV recitare le parole dell’„Esortazione Apostolica“ effettivamente pronunciata dal Pontefice il 28 luglio 1915 ovvero nel primo anniversario dello scoppio della guerra, nella quale scongiurava in nome di Dio i capi delle nazioni di porre fine al massacro)<sup>39</sup> e la scena immediatamente successiva, dove il giornalista Benedikt descrive con una prosa tronfia e compiaciuta i lautissimi pasti dei pesci italiani che si abbuffano dei cadaveri dei soldati finiti sul fondo dell’Adriatico (anche questo testo è una citazione: si tratta di un editoriale che il giornalista stese per la medesima occasione, ovvero ad un anno dall’inizio del conflitto).<sup>40</sup> *Ça va sans dire*: l’assonanza tra il nome del papa e quello del giornalista non è una coincidenza e rende il contrasto ancora più bruciante. Oltre che tra scene diverse, Kraus crea provocatorie contrapposizioni anche all’interno di una singola scena, come in quella che apre il primo atto dove la calca angosciata nelle strade di Vienna è sovrapposta alla prosa fiorita dei giornalisti che la descrivono. Il contrasto può essere imperniato persino su un’unica parola che viene usata con inquietante ambiguità: il successo di un’operetta di Victor Leon viene definito „una bomba“ e nello stesso momento si sente uno strillone annunciare il bombardamento di Belgrado.<sup>41</sup>

Più in generale i *Letzte Tage der Menschheit* si articolano attorno a una serie di contrasti tra paradigmi immaginativi, i quali, pur essendo a prima vista reciprocamente incompatibili, si intersecano, si sovrappongono, allacciano un rapporto paradossalmente osmotico. È possibile, prendendo le mosse dal testo della *Premessa* krausiana, tentare di individuarne alcuni (fermo restando che tale operazione non vuole compilare alcun elenco esaustivo ed è meramente funzionale ad

---

39 Il brano è tratto dalla „Esortazione apostolica ai popoli belligeranti e ai loro governanti“ dal titolo *Allorché fummo chiamati*, che il papa pronunciò il 28 luglio 1915 in occasione del primo anniversario della guerra. Cfr. K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, 190; trad. it. K. Kraus: *Gli ultimi giorni dell’umanità*, 176–177.

40 K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, 191; trad. it. K. Kraus: *Gli ultimi giorni dell’umanità*, 176–178.

41 „DER ZWEITE: Bombenerfolg! EIN ZEITUNGS AUSTRUFER: Belgraad bombadiert –!“ [„SECONDO: Una bomba! STRILLONE: Belgrado bombardata!“] (K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, 83; trad. it. K. Kraus: *Gli ultimi giorni dell’umanità*, 82).

illuminare alcune caratteristiche del dramma): rappresentabilità vs. irrepresentabilità; documento vs. raffigurazione; persona vs. personaggio.

### 3.5 Rappresentabilità vs. irrepresentabilità; documento vs. raffigurazione; persona vs. personaggio

*Rappresentabilità / irrepresentabilità.* L'impossibilità di rappresentare il dramma, che „secondo misure terrestri occuperebbe dieci serate“, corrisponde all'impossibilità di rappresentare la guerra, „irreale, inconcepibile, inaccessibile a qualsiasi ricordo“. In particolare Kraus esplicita il chiasmo tra l'irrepresentabilità del dramma teatrale nel mondo reale e l'irrepresentabilità del mondo reale a teatro:

Die Aufführung des Dramas, dessen Umfang nach irdischem Zeitmaß etwa zehn Abende umfassen würde, ist einem Marstheater zugeordnet. Theatergänger dieser Welt vermöchten ihm nicht standzuhalten. Denn es ist Blut von ihrem Blute und der Inhalt ist von dem Inhalt der unwirklichen, undenkbaren, keinem wachen Sinn erreichbaren, keiner Erinnerung zugänglichen und nur in blutigem Traum verwahrten Jahre, da Operettenfiguren die Tragödie der Menschheit spielten. Die Handlung, in hundert Szenen und Höllen führend, ist unmöglich, zerklüftet, heldenlos wie jene.

[La messa in scena di questo dramma, la cui mole occuperebbe, secondo misure terrestri, circa dieci serate, è concepita per un teatro di Marte. I frequentatori dei teatri di questo mondo non saprebbero reggerci. Perché è sangue del loro sangue e sostanza della sostanza di quegli anni irreali, inconcepibili, irraggiungibili, da qualsiasi vigile intelletto, inaccessibili a qualsiasi ricordo e conservati soltanto in un sogno cruento, di quegli anni in cui personaggi da operetta recitarono la tragedia dell'umanità. La vicenda, che trascorre per cento scene e cento inferni, è impossibile, frastagliata, priva di eroi come quella.]<sup>42</sup>

È necessario fare una precisazione. Se in quanto opera teatrale *Die letzten Tage der Menschheit* è in se stessa la prova che contraddice il dogma che vorrebbe dimostrare, cioè quello dell'irrepresentabilità della guerra (e più in generale della realtà) a teatro, dall'altra, a fronte delle dichiarazioni di Kraus che bollano il dramma come irrepresentabile, vi sono non poche tracce dei suoi tentativi di farlo invece rappresentare davvero. Dopo aver rifiutato il testo a registi celeberrimi come Reinhardt e Piscator che non concordavano con la sua idea di teatro come *Worttheater*,<sup>43</sup> infatti, Kraus nel 1930 lancia un appello per la costituzione di

---

42 K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, 9; trad. it. K. Kraus: *Gli ultimi giorni dell'umanità*, 9.

43 Il teatro basato sull'immagine, secondo Elisabeth Brock-Sulzer, per Kraus è la profanazione del pensiero poetico non mediato; cfr. E. Brock-Sulzer, *Karl Kraus und das Theater*, in: *Akzente*, II (1955), 503–509. L'apparato scenografico non aggiunge nulla

un teatro stabile idoneo alla messa in scena. Ma l'intrinseca difficoltà del progetto, il precipitare degli eventi politici e il progressivo isolamento di Kraus (conseguente a prese di posizione ampiamente criticate da quasi tutti, come il sostegno espresso nel 1934 a Dollfuss il quale aveva represso nel sangue l'insurrezione di operai austriaci) fanno cadere la proposta nell'oblio. Per la prima rappresentazione bisognerà attendere il 1964; avverrà a Vienna, al *Theater an der Wien*, sotto la direzione di Heinrich Fischer. Quindi, *de facto*, l'irrappresentabilità della guerra a teatro e l'irrappresentabilità del dramma teatrale nel mondo che ha reso possibile la guerra sono inscindibili non solo l'una dall'altra bensì anche rispettivamente dai loro opposti, ovverosia dalla possibilità della loro rappresentazione.

*Documento vs. raffigurazione.* Già si è accennato alla sovrapposizione di realtà e finzione. Nella suddetta *Premessa* Kraus insiste su questo tema sottolineando il rapporto di paradossale inscindibilità tra documento e raffigurazione: „Das Dokument ist Figur“,<sup>44</sup> „Il documento è raffigurazione“, scrive. Il *topos* dell'inscindibilità tra teatro e vita reale ricorre spesso nella letteratura della Vienna *fin de siècle* ma Kraus lo interpreta in maniera assai più radicale, mettendone in luce l'aspetto inquietante. Per questo, ad esempio, proprio negli anni della guerra Kraus si scaglia contro le messe in scena shakespeariane di Reinhardt, che utilizzavano alberi o sangue vero sul palcoscenico, definendo „unheimliche Identität“<sup>45</sup> la perturbante coincidenza tra ciò che sta sulla scena e quanto accade nelle trincee. Anche nella stampa si ricrea, a parere dello scrittore, la medesima stretta quanto malsana

---

al testo drammatico, anzi lo danneggia poiché ne mina la centralità; Kraus si spinge ad affermare addirittura che l'allestimento di un dramma dovrebbe limitarsi a stimolare il desiderio di vederlo rappresentato. La migliore rappresentazione possibile del dramma è infatti quella immaginata dal lettore. Ma la crociata di Kraus non si rivolge contro l'illusione in sé. La parola ha un positivo, sano potere di illusione, che si ritrova in forma genuina e originaria nei testi di alcuni grandi drammaturghi come Shakespeare, Nestroy, Wedekind o il primo Hauptmann. Anche la recitazione di Kraus tende ad esaltare il potere illusorio della lingua. La declamazione krausiana – lontana dalla mimesi del parlato, costellata di *fortissimo* e di tonalità caricate, dunque esplicitamente innaturale – è tesa a far riflettere il linguaggio in tutte le sue potenzialità e a risvegliare la fantasia dello spettatore.

44 K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, 9; trad. it. K. Kraus: *Gli ultimi giorni dell'umanità*, 9.

45 „Die unheimliche Identität der Aufmachung eines Reinhardt mit der Regie des jetzt wirklich vergossenen Blutes ist keineswegs zu übersehen“ [„La perturbante coincidenza tra la rappresentazione di un Reinhardt e la regia del sangue che adesso viene realmente versato non può in nessun caso essere ignorata“] (K. Kraus: *Shakespeare und die Berliner*, in: *Die Fackel*, XVIII 418–422 (1916), 97).



correlazione tra realtà e rappresentazione. Nello scenario apocalittico della guerra mondiale il sangue non sembra essere altro che inchiostro – e ora „si scriverà col sangue!“.<sup>46</sup> Muovendo dall’idea che nell’epoca presente sussista tra realtà e finzione una innaturale identità, Kraus può affermare – come aveva fatto nella già citata conferenza parigina che introduceva una lettura del suo dramma – che il problema centrale affrontato nei *Letzte Tage der Menschheit* è che l’umanità venga spinta verso la morte dalla povertà d’immaginazione: „Warum sollte ich die Tragik der von der Vorstellungsarmut in den Tod gepeitschten Menschheit — und dies ist das Problem des Dramas — warum sollte ich es nicht dieser Menschheit vorstellen [...]?“ [„Perché non dovrei far immaginare a questa umanità la tragicità dell’umanità che viene spinta a frustate verso la morte dalla povertà dell’immaginazione – e questo è il problema del dramma - [...]?“].<sup>47</sup>

*Persona vs. personaggio.* Scrive Kraus nella già citata *Premessa*: „Berichte entstehen als Gestalten, Gestalten werden als Leitartikel; das Feuilleton bekam einen Mund, der es monologisch von sich gibt; Phrasen stehen auf zwei Beinen – Menschen behielten nur eines“ [„Le cronache si levano come figure, le figure finiscono come articoli di fondo; all’elzeviro è stata data una bocca che lo recita come un monologo; le frasi fatte stanno su due gambe – mentre agli uomini magari ne rimaneva soltanto una“].<sup>48</sup> Kraus antropomorfizza i prodotti dell’asservimento della lingua alla tecnica e al potere politico: le cronache giornalistiche si levano come figure, al *feuilleton* viene data una bocca, le frasi fatte stanno su due gambe. L’articolo di fondo diventa un corpo mostruoso, composto da elementi discordanti, umani e non umani; così come di elementi discordanti, umani e non umani, sono composti i corpi di coloro che tornano dalle trincee. Di corpi mostruosi è pieno *Die letzten Tage der Menschheit*: i soldati sciancati, i corpi mutilati dei morti sono continuamente sulla scena, spesso messi in risalto per mezzo, ancora una volta, di contrasti. Il soldato monco parla o scrive alla donna incinta; il corpo maschile e il corpo femminile si parlano attraverso maschere antigas, il discorso amoroso avviene tra corpi deumanizzati.

---

46 Cfr. il già citato passaggio da K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, 681; trad. it. K. Kraus: *Gli ultimi giorni dell’umanità*, 618. Cfr. anche espressioni come „Druckerschwärze floß wie Blut“ [„l’inchiostro da stampa scorreva come il sangue“] in: *Die Fackel*, XVII 406–412 (1915), 168. Si tratta del *Monolog des Nörglers* che sarà poi ricompreso in *Die letzten Tage der Menschheit*, diventando il finale del quinto atto.

47 K. Kraus: *Der Vogel, der ein eigenes Nest beschmutzt*, in: *Die Fackel*, XXX 781–786 (1928), 3.

48 K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, 9; trad. it. K. Kraus: *Gli ultimi giorni dell’umanità*, 9.

Questi corpi non umani appartengono a persone che non sono altro che ombre e marionette, persone che non sono altro che „maschere del carnevale tragico“: „Leute, die unter der Menschheit gelebt und sie überlebt haben, sind als Täter und Sprecher einer Gegenwart, die nicht Fleisch, doch Blut, nicht Blut, doch Tinte hat, zu Schatten und Marionetten abgezogen und auf die Formel ihrer tätigen Wesenlosigkeit gebracht. Larven und Lemuren, Masken des tragischen Karnevals, haben lebende Namen“ [„Persone vissute al di sotto dell’umanità e ad essa sopravvissute vengono riprodotte in ombre e marionette, quali protagoniste e portavoce di un presente che non possiede carne ma sangue, non sangue ma inchiostro, e ridotte alla formula del loro attivo non essere. Larve e lemuri, maschere del tragico carnevale, portano nomi viventi“].<sup>49</sup> Nei *Letzte Tage der Menschheit* non esistono personaggi che possiamo considerare individualmente responsabili delle loro azioni: la colpa della guerra è collettiva. Le maschere krausiane portano spesso il nome e il cognome di persone realmente esistite, ma non rappresentano delle vere individualità bensì dei tratti della collettività. Come nota giustamente Timms, Alice Schalek è l’incarnazione sovraperonale di quella perversa esultanza per i massacri diffusa tra la popolazione civile.<sup>50</sup> A volte questi personaggi si rivelano essere stereotipi, come Oppenheimer, l’ebreo rapace del folklore tedesco; gli speculatori di guerra tedeschi in Svizzera assumono i nomi apocalittici dei giganti Gog e Magog. Nell’epilogo Kraus trascende del tutto il piano della rappresentazione realistica e crea delle figure puramente allegoriche, come il soldato morente che sfida i superiori, l’ingegnere Abendrot che rappresenta il potere della tecnologia militare, o il Signore delle Iene che celebra il trionfo dei mezzi di comunicazione sull’umanità; e Dio, infine, a cui spetta la celebre, ultima battuta del dramma: „Ich habe es nicht gewollt“, „Io non l’ho voluto“,<sup>51</sup> la frase pronunciata dall’imperatore Guglielmo II in visita nel 1915 a un campo di battaglia.

Scriva Walter Benjamin, nel suo celebre saggio su Kraus del 1931, che tutto ciò che egli ha scritto ha questo di particolare: che è un silenzio rovesciato. „Diese Bewandnis hat es mit allem, was Kraus schrieb: es ist ein gewendetes Schweigen, ein Schweigen, dem der Sturm der Ereignisse in seinen schwarzen Umhang fährt, ihn aufwirft und das grelle Futter nach außen kehrt“ [„Tutto ciò che Kraus ha scritto ha questo di particolare: che è un silenzio rovesciato, un silenzio che la bufera degli avvenimenti investe nella sua nera cappa, agitandola e scoprendo

---

49 K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, 9; trad. it. K. Kraus: *Gli ultimi giorni dell’umanità*, 9–10.

50 Cfr. E. Timms: *La Vienna di Karl Kraus*, 508.

51 K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, 631; trad. it. K. Kraus: *Gli ultimi giorni dell’umanità*, 692.

verso l'esterno la sua fodera dal colore stridente“].<sup>52</sup> Come si è visto, Kraus rovescia il silenzio nel senso che, con un atto di estrema ‚esposizione‘ autoriale, ribalta l'impossibilità di parlare della guerra e la trasforma in una *pièce* (che è un ‚teatro instabile‘ sul piano politico, testuale, oltre che sul piano della temporalità e dello status ontologico dell'opera letteraria). L'espressione di Benjamin è calzante però anche sotto un altro punto di vista, relativo alla forma dell'espressione stessa. Quando Benjamin parla scrittura come „silenzio rovesciato“, il punto cardine dell'espressione è anche, se non soprattutto, la sua natura ossimorica. Il „silenzio rovesciato“ è davvero la cifra dei *Letzte Tage der Menschheit*, nella misura in cui è un paradosso; un paradosso che, per usare le parole di Amleto, era tale, e che adesso il tempo conferma.

---

52 W. Benjamin: *Karl Kraus*, 338; trad. it. W. Benjamin, *Karl Kraus*, 333.