

Adriana Vignazia

Kraus-Schönberg: un carteggio inedito

Tra le molte iniziative a ricordo dei 150 anni dalla nascita di Karl Kraus e Arnold Schönberg vorrei citare il catalogo¹ della mostra organizzata dal Centro Arnold Schönberg di Vienna in cui dal 1998 si custodisce il lascito del compositore. Detto catalogo, graficamente impeccabile per layout, caratteri tipografici, carta e colori, non si limita a illustrare quanto esposto, ma commenta e approfondisce la relazione intercorsa tra i due innovatori contestualizzandola nel movimento di rinnovamento culturale e artistico della *Wien Moderne* e nel periodo successivo alla guerra fino all'emigrazione di Schönberg negli USA (agosto 1933) e alla morte di Kraus (Vienna, 12 giugno 1936).

La pubblicazione della corrispondenza tra Kraus e Schönberg costituisce un capitolo importante e ancora poco conosciuto della cultura viennese, rivelatore del ruolo di modello da imitare e con cui competere svolto da Kraus. Il carteggio, incompleto per la probabile perdita di lettere di Kraus dovuta alla dispersione e parziale distruzione del suo lascito durante la seconda guerra mondiale, è 'sproporzionato' in quanto vede da una parte le lettere particolareggiate e un po' ossequiose di Schönberg, in cui il compositore p.es. si sforza di spiegare la sua diffidenza e solitudine nei confronti delle reazioni del pubblico alle sue opere (v. lettera n.15, maggio 1910), e dall'altra quelle trattenute e distanziate di Kraus. Controbilanciano l'atteggiamento delle lettere le annotazioni di Schönberg sui suoi diari, pubblicate nel capitolo 9. Pur considerando queste annotazioni una valvola di sfogo del suo autore nei confronti di una situazione esistenziale difficile, ne risulta una relazione ambigua, non priva di recriminazioni, di invidia e quasi di paranoia, che potrebbe in parte spiegare l'istintiva cautela e distacco di Kraus nei suoi confronti.-

I contatti più frequenti si ebbero a inizio Novecento quando Kraus era redattore e autore sempre più esclusivo della *Fackel*, la rivista satirica da lui fondata nel 1899 con l'intento di risanare la vita politico-culturale di Vienna dichiarando guerra alla connivenza di interessi tra artisti, stampa e politica, e alla corruzione del linguaggio e del pensiero. Una lotta titanica contro la comunicazione veloce e trascurata propria dei giornali rivolti a un pubblico sempre più esteso di lettori. Dalle pagine della sua rivista Kraus denunciando "la vasta palude delle frasi fatte" (F 1/2, aprile 1899) si era erto a giudice e istanza morale del suo tempo, rafforzando dopo il 1910 la sua presa sul pubblico tramite un canale più diretto di comunicazione: la *Vorlesung* [pubblica lettura]. In queste serate Kraus, seduto a un tavolino sul palcoscenico, con i fogli illuminati da un fascio di luce mentre il resto della sala era in ombra, leggeva *Aus eigenen Schriften* [Da scritti propri], in seguito da autori da lui amati, quali Shakespeare, Goethe, Nestroy e Offenbach chiamando questo tipo di *Vorlesung* 'Theater der Dichtung' [Teatro della poesia]. Dal 1925 durante la lettura di operette o *couplets* si faceva accompagnare da un pianista, nascosto dietro a un paravento. Dotato di una voce di grande estensione, agile nelle modulazioni timbriche che gli consentiva una differenziata e espressiva coloratura: una voce. 'che cattura tutte le voci' - secondo la definizione di Roberto Calasso - Kraus poteva recitare più personaggi restituendone la "maschera sonora". In un suo aforisma dice infatti: "Di ogni singola cosa che ho scritto potrei rendere la voce che me l'ha ispirata" (F 309/29, ottobre 1910)

¹ *Arnold Schönberg & Karl Kraus*, a cura di Therese Muxeneder, Arnold Schönberg Center, Wien 2024. Le citazioni da questo catalogo sono contrassegnate nel testo con (K + numero della pagina). Le citazioni dalla *Fackel* sono contrassegnate da F+numero della rivista/+numero della pagina, es. F 1 / 2 = Fackel n.1, p. 2.

Questo tipo di recita corrispondeva al modello di teatro propagato da Kraus: privo di decorazioni, in cui la parola e la voce avessero incontrastato dominio e il linguaggio la forza di stimolare la fantasia suscitando i pensieri. Per il suo modo di leggere, declamare e recitare glosse, aforismi, poesie, *couplets* e strofe di operette Kraus divenne un esponente di spicco dello *Sprechgesang* [canto parlato] diffuso a Vienna a fine Ottocento e praticato da grandi attori come Moissi e Girardi. Nelle loro declamazioni – secondo uno studio di F. Cerha² – le *Sprechlagen* (le particolari varietà della lingua) si alternavano rapidamente in un parlare “cantato” con varietà ritmica di glissandi, ritardandi e accelerandi. Dopo la prima Guerra Mondiale lo *Sprechgesang* uscendo dagli angusti spazi del teatro borghese fu praticato dai cori operai organizzati dal partito socialdemocratico tedesco e austriaco diventando espressione artistica di pensieri e desideri della nuova classe sociale.³

A fine Ottocento era tuttavia frequente che giovani esponenti delle avanguardie artistiche per ovviare alla censura cercassero il contatto diretto con il pubblico leggendo dalle loro opere, esponendole o eseguendo propri brani musicali, favoriti dalla fondazione di associazioni culturali che mettevano a loro disposizione le sale in cui esibirsi. Alcuni autori avevano sviluppato uno stile di lettura-declamazione proprio e inconfondibile, come appunto Kraus.⁴

Il fascino esercitato dalle *Vorlesungen* di Kraus su un pubblico giovane di lettori della *Fackel* e auditori era straordinario, come testimoniato da grandi scrittori (Kurt Tucholsky, Berthold Viertel, Elias Canetti), filosofi (Walter Benjamin) e giornalisti che all'estero - ma non a Vienna dove la sua attività era passata sotto silenzio - commentavano con entusiasmo le sue serate. La prima *Vorlesung* si tenne infatti a Berlino nel gennaio 1910 davanti a un pubblico di più di mille persone; nei 26 anni seguenti Kraus ne tenne 700 nelle maggiori città europee: 414 a Vienna, 105 a Berlino, 57 a Praga, 17 a Monaco di Baviera, 12 a Brno, 10 ad Amburgo, 4 a Zurigo, Graz e Innsbruck, 2 a Budapest, Czernowitz e Trieste, ma anche 10 a Parigi, alla Sorbona, dove i professori lo proposero per ben 4 volte dal 1925 al 1928 per il premio Nobel della Letteratura.

L'affermazione artistica di Schönberg fu invece più difficile. Violinista e compositore essenzialmente autodidatta, teorico della musica, pittore e scrittore Schönberg andava lentamente maturando la sua concezione di rinnovamento radicale del sistema musicale tonale tradizionale, a favore di un sistema musicale atonale e dodecafonico. Assiduo lettore della *Fackel* e dal 1910 altrettanto assiduo frequentatore delle *Vorlesungen*, Schönberg si sentiva attratto e legato a Kraus da “un tratto comune di inflessibilità e intransigenza” (Ernst Křenek, K 25) basato sulla ricerca della verità in tutti i campi dell'arte e sulla distinzione tra arte e mercato. Comune a entrambi era un lavoro assiduo, un agire che non cedeva a compromessi, sicurezza nello stile e un pensare logico rigoroso.

Pur non essendo mai stato preso a pugni o a schiaffi come era accaduto invece a Kraus, Schönberg conosceva le reazioni ostili del pubblico e della critica: le prime esecuzioni di sue opere brevi, p.es. il *Primo quartetto d'archi in re minore* op.7 o la prima *Sinfonia da camera* op.9, e poi il *Secondo quartetto d'archi in re minore* op.10, composte tra il 1904 e il 1908, furono sistematicamente respinte finché si arrivò allo scandalo del 13 marzo 1913 con l'esecuzione del concerto passato alla storia con il nome di *Watschenkonzert* [concerto degli schiaffi - schiaffi che detrattori e

² Friedrich Cerha: *Zur Interpretation der Sprechstimme in Schönbergs 'Pierrot Lunaire'*, in: *Musik Konzepte*, a cura di Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn, Edition text+kritik, VII, 2001, pp.62-72, 65.

³ Cfr. Piero Violante: *L'eredità della musica*, Sellerio, Palermo 2007, pp.128-146

⁴ Cfr. Jacques Le Rider: *Vorlesungen*, in: *Karl Kraus Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, a cura di Katharina Prager e Simone Ganahl, J.B.Metzler Verlag, Berlino 2022, pp.149-162, 149.

sostenitori si erano scambiati nella sala del concerto] e alle sue conseguenze giuridiche. Dopodiché Schönberg lasciò Vienna per trasferirsi definitivamente a Berlino.

Negli anni viennesi Schönberg si era più volte rivolto a Kraus in occasione di campagne ostili della stampa. Nel maggio 1907 a causa delle polemiche intentate dai giornali antisemiti contro Gustav Mahler, allora direttore della Hofoper, Schönberg⁵ cercò di convincere Kraus, che stimava Mahler e ne aveva già preso le difese nella *Fackel*, a pronunciarsi a suo favore, contro la corruzione e le lobby in campo musicale e per il rinnovamento della musica. Kraus si rifiutò esortando invece lui a prendere la parola con la promessa di pubblicare lo scritto nella *Fackel*. Non essendogli poi arrivato nulla, si limitò a riconoscere a Mahler, in partenza per la Metropolitan Oper di New York, una “integra dignità” (F 232/24, ottobre 1907)

Nell'anno successivo, in occasione della polemica a seguito dell'esecuzione del *Secondo quartetto d'archi in re minore* op.10 (21 dicembre 1908), Schönberg assunse un ruolo più attivo di difensore della propria opera redigendo anche uno scritto polemico-satirico dal titolo *Eine Rechtsfrage* [Una questione di diritto] che mandò alla *Fackel* per la pubblicazione. Kraus riconoscendo di essere “lontano dalla sua arte” (lettera n.10, 21 gennaio 1909, K 77) lo rifiutò diffondendosi in consigli che a loro volta chiariscono il metodo seguito da Kraus per le sue glosse e polemiche satiriche, p.es. la necessaria distanza dall'oggetto della polemica e il non coinvolgimento personale. Gli consigliò di scrivere invece una “lettera aperta” a difesa della propria opera, che lui avrebbe pubblicato nella *Fackel* contro il rifiuto da parte di molti giornali viennesi di pubblicare la presa di posizione di Schönberg in quanto autore dell'opera criticata (F 272/34-35, febbraio 1909). Un gesto di solidarietà contro la generale congiura del silenzio con cui la stampa viennese cercava di far tacere le voci sgradite, prima fra tutte l'attività di Kraus.

Nel febbraio 1910, per la scelta dei contributi per il numero 300 della *Fackel* (aprile 1910), Kraus e Schönberg si incontrarono di persona, probabilmente grazie all'intervento di Adolf Loos, amico di entrambi. In questo numero comparve la partitura del *Lied* di Schönberg *Sprich nicht immer von dem Laub* [Non parlar sempre delle fronde], op. 14/15, da un ciclo di 15 poesie tratte dal *Buch der hängenden Gärten* [Libro dei giardini pensili], op.15, di Stefan George.

Nell'anno successivo Schönberg, completata la sua *Harmonielehre*, ne mandò una copia a Kraus accompagnata da una lettera in cui, pur rammaricandosi del fatto che non l'avrebbe mai letta, gli assicura di aver imparato “dal suo stile a scrivere, e quasi a pensare” e che in quell'opera “cerca di rendere con idee quanto si era preso in prestito da lui come forma” (Lettera n.18, del 9 dicembre 1911).

Una frase un po' sibillina che trova però nello studio di Mathias Schmidt *Musik ohne Noten*⁶ e in quello di Friedrich Cerha una possibile spiegazione. Schmidt nella composizione della voce recitativa del *Pierrot lunaire* cerca e analizza la relazione con lo *Sprechgesang* di Kraus. Il *Pierrot*, opera commissionata a Schönberg da Albertine Zehme, insegnante di canto e recitazione, doveva infatti avere “un'illimitata libertà di tono ... affinché nessuna delle mille oscillazioni per l'espressione dei sentimenti potesse essere vietata” (K 188). Iniziata nel 1912 in Francia e terminata a Berlino, l'opera consiste di un ciclo di 21 poesie di Albert Giraud (1884), tradotte in tedesco da Otto Erich Hartleben. Il compositore vi introduce lo *Sprechgesang* della tradizione viennese, praticato da

⁵ Schönberg era grato a Mahler che aveva difeso il suo *Primo quartetto d'archi in re minore*, op. 7 nel febbraio 1907 consigliandolo a Richard Strauss pur riconoscendo a sua volta di non riuscire a leggerne lo spartito.

⁶ Mathias Schmidt *Musik ohne Noten, Arnold Schönbergs Pierrot lunaire und Karl Kraus*, in: Studien zur Musikwissenschaft, fascicolo 47, 1999, pp.365-393

Kraus, portandolo all'estremo e spiegando nel prologo che "l'esecutore deve essere scrupolosamente cosciente della differenza che corre tra "tono cantato" e "tono parlato": il tono cantato conserva immutata la sua altezza, mentre il tono parlato, con diminuenti e crescendo, abbandona subito l'altezza iniziale. L'esecutore deve però guardarsi bene dal cadere in un tipo di parlare "cantato". Non è a questo che noi tendiamo; non si ha certo di mira un modo di parlare realistico-naturale. Al contrario, deve essere ben chiara la differenza tra il linguaggio comune ed un linguaggio che operi in una forma musicale; ma esso non deve neppure richiamare alla mente il canto".⁷ Inoltre, per Schönberg, il *Pierrot* prevedeva "un tono leggermente ironico e satirico" (K 191) riprendendo in questa maniera l'atmosfera dei testi e delle serate krausiane. La voce nel *Pierrot* si muove quindi in una composizione tecnicamente molto rigorosa di passaggi tra parlato e cantato, in un ampio spettro di espressioni tra il molto tranquillo, l'eccitato e l'adirato. La complessità della partitura era a quel tempo fuori dal comune come pure il linguaggio musicale. I primi interpreti passarono tantissime ore nella preparazione dell'esecuzione e assolsero 25 prove in presenza di Schönberg, prima che questi desse il via libera per l'esecuzione avvenuta il 16 ottobre 1912, a Berlino.

L'affermazione di Schönberg "di aver appreso [da Kraus] forse più di quanto è lecito apprendere per poter restare indipendente" (v. Lettera n.18, dicembre 1911) può essere verificata nel capitolo 6 del catalogo in cui in un susseguirsi di saggi, aforismi e scritti polemico-satirici si ritrovano i punti di contatto e i temi comuni, e si ricorda come l'attività di conferenziere, di difensore e diffusore della propria opera da parte di Schönberg si fosse ispirata a Kraus. Degli scritti satirici vorrei ricordare l'opera comica in un atto *Von heute auf morgen* [Da oggi a domani], op.32, scritta nel 1928-29 da Schönberg e dalla giovane moglie, Gertrud Köllisch, che riprende alcune glosse dalla 313esima *Vorlesung* di Kraus (13.12.1924).

L'influsso di Kraus su Schönberg non si limita alla scrittura e al campo musicale: la lettura de *Die chinesische Mauer* [La muraglia cinese] gli aveva ispirato anche una serie di disegni illustrativi, esposti nel dicembre 1911 nella Galleria Heinrich Thannhauser di Monaco insieme alle opere del *Blauer Reiter*. Siccome Schönberg non voleva dare loro un titolo, Kandinsky le chiamerà *Visioni*.

Dopo la fine della Grande Guerra e il trasferimento di Schönberg a Berlino si diradarono i contatti: nonostante la lettura della *Fackel* e la corrispondenza con i suoi ex-allievi, Schönberg non intervenne più personalmente nell'attività di Kraus. Lo conferma la polemica scoppiata a fine anni Venti tra Kraus, Paul Amadeus Pisk e la redazione della *Arbeiter Zeitung*, il giornale del partito socialdemocratico austriaco, in relazione al ciclo di sette operette di Offenbach presentate nel giugno 1929 da Kraus per il 110° anniversario della nascita del compositore. La polemica ha radici più lontane: dal 1926 Kraus rimproverava alla socialdemocrazia un programma culturale che riservava "alla classe operaia ...le poltrone lasciate vuote dalla borghesia... annoiata dai prodotti del suo mercato d'arte" (F 712/5, gennaio 1926) invece di proporre una cultura alternativa, più adatta ai suoi bisogni, e il silenzio sulla sua attività di riscopritore dell'opera di Offenbach. La presenza di Pisk, critico musicale della *Arbeiter Zeitung* e allievo di Schönberg, tra il pubblico della *Vorlesung* scatenò l'ira di Kraus che lo chiamò *Schlieferl* [leccapiedi] coram publico e poi, dopo una

⁷ Luigi Rognoni, *La scuola musicale di Vienna*, Einaudi, Torino 1966, pp.63-67; Giacomo Manzoni, *Arnold Schönberg*, Feltrinelli, Milano 1975, pp.72-73: "La parte della recitante [nel *Pierrot lunaire*], che deve pertanto anche essere una buona musicista, è accuratamente notata con valori ritmici e altezze precise, solo che le note non vanno intonate come nel canto bensì la loro altezza va accennata e poi subito lasciata come se si trattasse di un parlato dalla curva di frequenza particolarmente ricca"

critica negativa da parte di Pisk sull'accompagnamento musicale e sullo *Sprechgesang*, nella *Fackel* lo definì *kümmertlicher Schönberg-Schüler* [misero allievo di Schönberg]. Mentre la vicenda seguiva il suo corso in tribunale, Eduard Steuermann, allievo di Schönberg e apprezzato pianista, pose fine alla polemica a livello pubblico con una 'lettera aperta' in cui si riconoscevano i meriti del lavoro e delle esecuzioni musicali di Kraus mettendo in chiaro che gli allievi di Schönberg e i suoi seguaci non condividevano la critica di Pisk. (F 811/91-93, agosto 1929) La lettera era necessaria perché nella polemica si mescolavano toni antisemiti, una realtà sempre presente a Vienna e che si manifestava in lettere anonime o attacchi da parte dei giornali conservatori. Le due bozze di lettere a Kraus pubblicate nel catalogo, di datazione incerta, confermano la distanza da cui Schönberg, ormai affermato compositore e teorico musicale, guardava a Vienna e a Kraus. La prima, scritta tra 1928 e il 1931, critica la poca perizia e forse il nervosismo del giovane pianista Georg Knepler⁸, lo stesso pianista criticato da Pisk; la seconda (lettera n.34, forse dell'agosto 1929) non entra direttamente nel merito della questione, ma ricorda che il critico forse non poteva esimersi dallo scrivere negativamente su di lui essendo dipendente dai suoi datori di lavoro. Un accenno indiretto al privilegio di cui godeva Kraus, la cui indipendenza economica gli permetteva di non accettare mai compromessi.

Il tema dell'indipendenza economica si ritrova anche negli estratti dei diari di Schönberg, pubblicati nel capitolo 9 con il titolo "Karl Kraus - Le contraddizioni?", contraddizioni che possono intendersi riferite a Kraus, come pure al loro estensore. Dalla loro lettura risulta un aspetto ombroso ed estremamente suscettibile del carattere di Schönberg, insieme al suo accanimento nel perseguire lo scopo prefissato, la sua volontà di eccellere in diverse arti, tra cui la scrittura e la pittura, ma anche un tratto un po' paranoico come il vedersi bersaglio di frecciate nascoste negli scritti di Kraus. Ipotesi mai dimostrate. E più avanti, la consapevolezza e l'orgoglio di aver trovato la propria strada, il proprio stile.

Le annotazioni più importanti si riferiscono agli anni 1908-1913, quando i contatti con Kraus erano più frequenti e il suo ruolo di modello più ingombrante.

Al generale e frequente rimprovero – mosso a Kraus - di non capire niente di arte e di musica e di ripetere soltanto le idee di Adolf Loos, si aggiunge l'amarezza per il rifiuto della pubblicazione dello scritto *Eine Rechtsfrage*. Schönberg, che aspirava fortemente ad essere compreso tra i pochissimi autori pubblicati nella *Fackel*, non vede i limiti del proprio scritto e riconosce a Kraus soltanto una migliore tecnica di scrittura. Questa convinzione chiarisce l'annotazione apposta al manoscritto nel 1940, in cui ancora si rammarica che Kraus allora non avesse accettato di correggerlo insieme impedendogli così di imparare molto da lui.

Le differenze maggiori, tuttavia, non consistono nel sentirsi stimato o nel sentirsi inferiore a Kraus, ma riguardano la concezione dell'arte. Se entrambi cercavano un rinnovamento, e lottavano contro le frasi fatte, il linguaggio scadente o contro la *Gebrauchsmusik* [musica di consumo], questo avveniva per vie diverse. Per Schönberg l'arte doveva essere elitaria, accessibile a pochi, la musica difficile, la forma breve e concentrata, lo stile asciutto e ciononostante espressivo, in grado di stimolare la fantasia. La scrittura di Kraus per lui era troppo prolissa, costituita da frasi estratte dai giornali, quindi di un linguaggio scadente, giornalistico, con troppi giochi di parole, e la critica esagerata. Nella sua visione dell'arte l'umorismo non era il *Witz*, che favoriva la conoscenza, ma solo il "presentimento di un piacere fisico" proprio anche agli animali, un piacere comune "ai contadini e alla plebaglia che si sentono bene quando la situazione è

⁸ Georg Knepler (Vienna, 1906-Berlino, 2003), allievo di Eduard Steuermann, fu musicista, direttore di orchestra e teorico musicale. Dal 1928 al 1931 accompagnò Kraus nel suo ciclo di operette da J. Offenbach.

divertente” [K 229]. Quanto lui chiamava ‘esagerazione’, per Kraus era invece parte essenziale della costruzione satirica che operava ‘tipizzando’ gli esseri umani, ossia isolava singoli tratti caratteriali e li personificava. L’osservazione quindi di riprendere temi krausiani per i suoi scritti, ma di “nobilitarli riportandoli alla giusta misura”, significa da una parte che Schönberg sentiva il bisogno di giustificare questa sua ‘appropriazione’ temendo che fosse indebita, dall’altra che gli sfuggiva l’arte di Kraus. Che non voleva essere elitaria, né usare una lingua preziosa, ma restituire alla lingua svuotata dall’uso e dalla trascuratezza della comunicazione quotidiana il suo contenuto semantico. Giochi di parole e *Witz* erano le armi del satirico, usate per mostrare come un errore nel linguaggio corrispondesse a un falso pensiero, per far capire e smascherare la falsa morale, per intaccare la credibilità a chi esercitava il potere. Perché la moralizzazione della sfera pubblica restava il fine precipuo di Kraus, polemista e satirico. E il contatto con il pubblico nella sala, su cui Kraus esercitava una forza quasi magnetica, rafforzava l’effetto delle sue parole. Le *Vorlesungen* del *Theater der Dichtung* dovevano offrire un esempio di arte alternativa, fuori dal mercato, le frasi dovevano mostrare tutta la vita del linguaggio al lettore che non riusciva a vedere nel testo quanti elementi di recitazione contenesse (F 583/51). Pur essendo dotato di una musicalità istintiva, Kraus non aveva avuto una formazione musicale e non sapeva leggere le note. La musica per lui era “Dienerin des Wortes” [Al servizio della parola] (K 161) e quando Franz Mittler⁹, suo accompagnatore al pianoforte dopo il 1930, gli propose di imparare a leggere le note, rispose che non voleva perché lo avrebbero distratto dal testo. Sui fogli da cui leggeva si possono vedere ancora oggi segni e annotazioni per le accentuazioni, le pause o per le parti cantate¹⁰.

Alla luce di questa differenza sostanziale è da intendersi lo scritto di Schönberg a proposito della richiesta di sovvenzioni per il *Theater der Dichtung* di Kraus. Nel 1929 durante una *Vorlesung* Kraus aveva annunciato l’intento di formare un Ensemble per il *Theater der Dichtung*, la cui istituzione richiedeva però una considerevole somma. Il progetto e la richiesta erano stati appoggiati da diverse personalità tra cui Alban Berg, Ernst Křenek, Soma Morgenstern, Eduard Steuermann, Anton Webern che ne avevano fatto una lettera circolare spedita a diverse personalità. (F 827/77 febbraio 1930)

Schönberg nel maggio del 1931, scrivendo sul bordo della lettera, recrimina la richiesta impersonale di aiuto mentre lui si era rivolto di persona a Kraus quando ne aveva avuto bisogno, e lo accusa di essere orgoglioso. Il progetto ai suoi occhi era vago e senza speranza, il tipo di teatro auspicato ‘provinciale’ e ‘retrogrado’: non avrebbe senso riproporre scrittori classici, meglio sarebbe proporre opere e musica nuova, adatte all’epoca. Secondo lui Kraus voleva istituire questo tipo di teatro perché non sapeva rinunciare ai suoi sogni giovanili e al piacere di esibirsi in pubblico, come aveva invece fatto lui rinunciando al piacere di essere direttore di orchestra. Comune ad entrambi sarebbe il fallimento dei fini perseguiti per tutta la vita: la stampa corrotta continuava ad esistere, come la musica di cattivo livello. La conclusione era amara: si può esercitare un effetto solo su chi è vicino, per il resto sarebbe necessario saper smettere.

Un consiglio che non corrispondeva al bisogno di entrambi di diffondere la propria arte. Infatti Schönberg nel marzo 1931, dopo un’esecuzione non riuscita della sua opera *Variationen für Orchester*, op. 31, (dicembre 1928) partecipò a programmi radiofonici in cui spiegava la sua musica e se ne eseguivano brani. (v. K 206). Anche Kraus aveva compreso le potenzialità dei nuovi mezzi di comunicazione e accettato che la sua *Vorlesung* su *Madame l’Archiduc* di Offenbach venisse trasmessa alla radio berlinese il 30 marzo 1930; inoltre fece registrare su dischi alcune

⁹ Franz Mittler (Vienna 1893- Monaco 1970) fu pianista e compositore musicale.

¹⁰ Cfr. Jens Malte Fischer: *Karl Kraus Der Widersprecher*. Paul Zsolnay Verlag, Wien 2020, p. 573.

Vorlesungen. Grazie a queste registrazioni – e persino a un filmato - noi oggi possiamo sentire la sua voce e vederlo declamare alcune sue glosse e *Lieder*, perché messe online dalla Biblioteca del Rathaus di Vienna al link: <https://www.kraus-vorleser.wienbibliothek.at/der-vorleser/o-ton> oppure <https://www.mediathek.at/katalogsuche/> (09.06.2024).

Purtroppo il film registrato nel 1927 con Schönberg sembra andato perduto.

Nell'ultimo capitolo, *Abschiede* [Commiati], si leggono i commenti di Schönberg alla morte di molti compagni di lotta e nella dedica di un'opera del 1950 *Style and Idea* (non pubblicata) ricorda gli amici, vivi o defunti, a lui affini nel modo di considerare arte, musica, morale borghese e artistica. Tra questi c'è Kraus e due dei suoi più importanti allievi: Anton Webern e Alban Berg, che insieme a Ernst Křenek e Eduard Steuermann, avevano sostenuto Kraus nelle sue ultime polemiche. In loro Schönberg con il suo entusiasmo aveva risvegliato l'interesse per Kraus, interesse che da Alban Berg era passato al filosofo Theodor W. Adorno.