

Labirinti

96

Direttori

Paolo Gatti e Maurizio Giangiulio

Segreteria di redazione

Lia Coen

Università degli Studi di Trento

© Editrice Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Filosofia, Storia e Beni culturali
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici
Via S. Croce, 65 - 38100 TRENTO
Tel. 0461-881777-881753 Fax 0461 881751

<http://www.lett.unitn.it/editoria/>
e-mail: editoria@lett.unitn.it

A MEZZANOTTE DORMONO
I BORGHESI

Anarchia e cabaret nella Germania
del primo Novecento

a cura di Alessandro Fambrini e Nino Muzzi



Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici
Trento 2006

In copertina: E. Mühsam al centro della Repubblica dei Consigli, Monaco 1919

SOMMARIO

<i>Introduzione</i> di Alessandro Fambrini	7
--	---

I LUOGHI

Erich Mühsam, <i>La decima musa</i>	19
Joachim Ringelnatz, da <i>La mia vita fino alla guerra</i>	27
Erich Mühsam, dai <i>Diari</i>	39
Emmy Hennings, <i>Il 'Cabaret Voltaire' e la 'Galerie Dada'</i>	43
Richard Huelsenbeck, <i>Sulle tracce del Dada</i>	49

LA TEORIA

Frank Wedekind, <i>Pensieri circensi</i>	57
Frank Wedekind, <i>Nel circo</i>	67
Erich Mühsam, <i>Il Cabaret</i>	73
Richard Huelsenbeck, <i>Che cos'è il dadaismo e cosa vuole in Germania?</i>	79
Dichiarazione proclamata al Cabaret Voltaire nella primavera del 1916	89

LA PRATICA

1) AFORISMI E PROSA VARIA

Peter Hille, da <i>Enciclopedia delle minuzie</i>	91
Peter Hille, <i>Bambini e adulti</i>	95
Erich Mühsam, da <i>Considerazioni sullo Stato</i>	97
Paul Scheerbart, <i>Il rivoluzionario</i>	99
Paul Scheerbart, <i>Proibito ridere...</i>	101
Paul Scheerbart, <i>Ostinazione. Racconto morale</i>	103
Joachim Ringelnatz, <i>Kuttel Daddeldu racconta ai suoi figli la favola di Cappuccetto Rosso</i>	105
Klabund, <i>Inizia l'era dell'Assolutismo</i>	109
Hugo Ball, <i>La preghiera di Bulbo e il poeta arrosto</i>	111
Hugo Ball, <i>Il cane che prega</i>	115
Hugo Ball, <i>Il tramonto di Fabbricadanze</i>	119
Hugo Ball, <i>Johann cavallo da giostra</i>	123

2) VERSI, BALLATE, CHANSONS	
Frank Wedekind, <i>Der Zoologe von Berlin</i>	126
Frank Wedekind, <i>Der Lehrer von Mezzodur</i>	130
Frank Wedekind, <i>Der Tantenmörder</i>	132
Frank Wedekind, <i>Der Anarchist</i>	134
Frank Wedekind, <i>Brigitte B.</i>	136
Peter Hille, <i>Hymnus an die Dummheit</i>	140
Peter Hille, <i>Peter Hille a proposito di se stesso</i>	142
Erich Mühsam, <i>Der Revoluzzer</i>	144
Joachim Ringelnatz, <i>Die Ameisen</i>	146
Joachim Ringelnatz, <i>Der Briefmark</i>	147
Joachim Ringelnatz, <i>Der Bumerang</i>	148
Klabund, <i>Ironische Landschaft</i>	149
Klabund, <i>Ich baumle mit de Beene</i>	150
Klabund, <i>Fieber</i>	152
Klabund, <i>Es hat ein Gott</i>	153
Hugo Ball, <i>Cabaret</i>	154
Peter Huelsenbeck, <i>Baum</i>	156
Emmy Hennings, <i>Nach dem Cabaret</i>	158
Emmy Hennings, <i>Cabaret Royal-Orpheum</i>	160
3) SULLA SCENA	
Erich Mühsam, <i>La rivoluzione</i>	161
Paul Scheerbart, <i>Il cambio di regime. Un dramma politico</i>	163
Paul Scheerbart, <i>Viva l'Europa! Una tragedia capitalistica in cinque atti</i>	171
Richard Huelsenbeck, <i>Liquidato dal Dada</i>	179
<i>Postfazione di Nino Muzzi</i>	185
<i>Note biografiche</i>	197
<i>Bibliografia</i>	201

ALESSANDRO FAMBRINI

INTRODUZIONE

I - *Criteri di una scelta*

Questo che avete tra le mani non è un libro sul cabaret: sulla sua evoluzione, sulla sua storia, sulle sue concrezioni, sui suoi autori. Sarebbe questa un'operazione troppo vasta e inutile rispetto alla prospettiva che ci siamo ritagliati.¹ Il nostro spazio – all'interno di una forma spettacolare così praticata e diffusa nella Germania del primo Novecento – è quello molto speciale in cui s'incontrano cabaret e anarchia. Siamo partiti da una domanda – c'è una linea anarchica nel cabaret tedesco? – e ci siamo accorti che non solo la risposta era positiva, ma che già l'aveva data Erich Mühsam, grande sperimentatore e inesausto esploratore di forme artistiche tese a riconfigurare in modo diverso e rivoluzionario i rapporti sociali, la distribuzione delle risorse, la gestione del potere. Nel 1906 nel suo breve saggio *Cabaret*,² nel diagnosticare una crisi irreversibile del cabaret in Germania – istituzione recente, ma già segnata dal decadimento³ – Mühsam descriveva il fenomeno come un ade-

¹ E ci sono inoltre ottimi lavori in tal senso: ci limitiamo a citare i due volumi, ricchi di storia e di testi, di Heinz Greul, *Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarets*, dtv, München 1971 [2].

² Lo scritto – che qui ripresentiamo – è già contenuto in Erich Mühsam, *Dal cabaret alle barricate*, a cura di Alessandro Fambrini e Nino Muzzi, Eleuthera, Milano 1999, al quale si rimanda per ogni informazione dettagliata sull'autore.

³ La data ufficiale che segna la nascita del cabaret in Germania è quella del 18 gennaio 1901, quando Ernst von Wolzogen inaugurò il suo «Buntes Theater», più noto come «Überbrettl». Per una sintetica storia delle origini del cabaret tedesco cfr. David Chisholm, *Die Anfänge des literarischen Kabarets in Berlin*, in *Die freche Muse - The Impudent Muse. Literarisches und*

guamento del gusto borghese all'onda della moda che ad esso doveva necessariamente piegarsi, annacquando le istanze della propria «piccola arte» con concessioni al gusto 'culinario' del pubblico più grossolano. A tale linea, prevalente e destinata con l'andare del tempo – ma in fondo fin dal principio, per intrinseca contraddizione – ad affermarsi come pressoché l'unica, Mühsam contrappone quella, per lui tipica, di una cabaret minoritario e tendenzioso, che scardina le regole, le scavalca, si rifiuta di offrire ciò che il pubblico chiede e si aspetta, ma propone modelli sgraditi e magari sgradevoli perché difformi, ma che proprio per questo recano il marchio scomodo e irresistibile insieme dell'utopia. In effetti, nel suo affermarsi come espressione di una trasgressività regolata e codificata, il cabaret tedesco finisce per ammorbidire le istanze da cui è scaturito, scade nel *Kitsch*, finisce, secondo le parole di Mühsam, per «far concessioni alla timorosa pesantezza del filisteo tedesco»⁴ e rinnega con ciò la propria natura di «allegra espressione di una socievolezza improntata all'arte».⁵ Mühsam stesso, riandando in seguito con la memoria a quegli anni, scrive di aver finito per considerare «il cabaret, divenuto un'istituzione mercantile, nient'altro che una fonte di provvigioni»;⁶ e ancora:

Nei molti anni in cui mi sono esibito più o meno a lungo come cabarettista, non ho portato in scena nient'altro che giochi di parole e banalità del genere.⁷

Il contributo di Mühsam al cabaret anarchico va semmai cercato altrove: in testi destinati ad altri contesti e che ne trattengono lo spirito, come in molte delle sue liriche o nei suoi brevi *sketch* o nella prosa breve di cui in questa antologia riportiamo qualche esempio, o nelle memorie di *Unpolitische Erinnerungen*, dove è tracciata una mappa del cabaret berlinese prima e di quello monacense poi. Una mappa che si finge esaustiva e in realtà è tendenziosa: riproduce i confini del territorio così come Mühsam pretende che siano, non necessariamente dando risalto, con tipico astigmatismo, a ciò che è più evidente o importante. Una mappa che è poi la mappa del nostro libro altrettanto tendenzioso: i nomi

politisches Kabarett von 1901 bis 1999, hrsg. von Sigrid Bauschinger, Francke, Tübingen und Basel 2000, pp. 21-38.

⁴ Cfr. in questo volume il testo *Cabaret*.

⁵ Cfr. nota 4.

⁶ Cfr. in questo volume il testo *La decima musa*.

⁷ Cfr. nota 6.

evocati da Mühsam prima e più tardi da Ringelnatz – altro grande serissimo giullare – nelle loro memorie, rincorrendosi e citandosi l'uno con l'altro in una interessante fuga prospettica,⁸ sono gli stessi che abbiamo scelto a rappresentare il nostro percorso di cabaret e anarchia. Con una coda, quella del dada, che fu sì fenomeno effimero, ma rappresentò forse il limite estremo al quale poteva approdare la traduzione in linguaggio di quelle istanze di ricerca di una realizzazione libera e individuale, oltre le limitazioni imposte dalle rigide convenzioni sociali, culturali, sessuali e così via – istanze che furono alla base della ricerca delle numerose avanguardie dell'epoca.

La nostra scelta ricade praticamente tutta negli spazi che Mühsam e Ringelnatz rievocano e consegnano alla geografia della storia. Per il cabaret del primo Novecento passano quelli che furono gli attori di una rivoluzione mimata e solo qualche volta tentata al di fuori della scena: da Wedekind a Hille a Scheerbart allo «Überbrettl» di Berlino, con Mühsam che fa da ponte e da tramite per i fermenti che a Monaco si coagularono intorno al «Simplicissimus», dove fu di casa Ringelnatz (il «poeta della ditta»⁹), ma circolarono anche Klabund, Emmy Hennings e Hugo Ball, che proprio lì si incontrarono¹⁰ prima di prendere il largo per la Svizzera dove divennero, con il loro Cabaret Voltaire, protagonisti della breve stagione del dada insieme a Huelsenbeck che ritrasbordò il movimento in Germania. Un pugno di autori e di testi che scavarono, all'interno della scena cabarettistica per sua natura incline alla difformità e all'irriverenza, uno spazio che, attraverso lo sberleffo, cercava di risalire al cuore ardente di un'utopia altrove negata – autori che, indipendenti l'uno dall'altro, si strinsero tuttavia come le maglie di una stessa rete intorno a un'idea: la ribellione contro l'oppressione dell'autorità costituita, il sovvertimento dello *status quo*. Restano fuori altri autori e altri percorsi, non meno importanti, talvolta non meno corrosivi, cui

⁸ Per evitare sia pur piacevoli ripetizioni, abbiamo preferito non includere nella nostra scelta il cap. *Die Gäste der Kathi Kobus* da *Unpolitische Erinnerungen*, affidando i ricordi del «Simplicissimus» e del cabaret monacense alla sola memoria di Ringelnatz, oltre che ad alcune pagine dei *Diari* dello stesso Mühsam.

⁹ Cfr. in questo volume il cap. *Poeta della ditta al Simplicissimus* all'interno del testo *La mia vita fino alla guerra*.

¹⁰ Cfr. Volker Kühn, *Das Kabarett der frühen Jahre. Ein freches Musekind macht erste Schritte*, Quadriga, Berlin 1988, p. 116.

tuttavia manca il senso di quello spodestamento del centro e dell'annullamento – non del ribaltamento – di ogni gerarchia che è la vera misura del cabaret anarchico. Un nome per tutti: Kurt Tucholsky, che tra il finire degli anni Dieci e l'inizio dei Trenta fu protagonista della scena berlinese con i suoi corsivi e le sue *chanson*, la sua *verve* di fustigatore dei costumi e della morale che metteva la propria vena di fine intellettuale al servizio di una incisività che non si vergognava di essere talvolta bassa e materiale.

II - *Il circo e il mondo: Frank Wedekind*

Un percorso, si diceva. Le pagine di Wedekind sul circo risalgono a molti anni prima che il primo cabaret, lo «Überbrett!», fosse fondato nel 1901 da Ernst von Wolzogen a Berlino: all'epoca in cui, nel 1887-1888, a Zurigo, Wedekind frequentava una cerchia di letterati e intellettuali, da Peter Hille a John Henry Mackay a Karl Henckell, che oscillavano su varie lunghezze della scala progressista dell'epoca. *Pensieri circensi* e *Nel circo*, riflessioni teoriche che prendono spunto da una forma spettacolare delegata all'epoca a rappresentare vari gradi dell'istanza eversiva, ribollono di fermenti destabilizzanti, indicano con già nitida percezione quello che del cabaret anarchico sarà un modulo costitutivo: la vertigine come principio edificante, sancita nel circo come luogo in cui la parola si lega con il corpo e diventa indistinguibile da esso. Il circo come spazio di una totalità continuamente sfuggente e inattingibile al moderno, di un'unità altrimenti perduta in cui viene meno, spegnendosi nell'averbalità comunque *comunicativa*, il dissidio tra corpo e parola, è la dimensione sottesa di molta della produzione drammatica di Wedekind, da *Fritz Schwitterling* (1891-92) a *Der Marquis von Keith* (*Il marchese di Keith*, 1900) al ciclo di *Lulu*, con il celebre *Prologo* pronunciato dal domatore nell'arena, i cui panni lo stesso Wedekind amava indossare.¹¹ Di esso il cabaret rappresenta una dimensione più dimessa, minore per impatto e portata, ma anche tanto più praticabile. All'interno del suo spazio intimo, domestico quasi, il binomio azione/parola si ricompone in unità e ha la possibilità di riproporre la sua sfida, di far mancare il

¹¹ Per una trattazione diffusa di tale argomento si rimanda al ns. *La vita è un ottovolante. Il circo nella letteratura tedesca tra Ottocento e Novecento*, Campanotto, Udine 1998.

terreno sotto i piedi ai suoi spettatori attraverso numeri fatti non di spericolate evoluzioni, ma di una verbalità che si sottrae alle insidie della sclerotizzazione, della serializzazione e della musealizzazione della pagina scritta attraverso la puntualità dell'evento irripetibile. Nei *Moritäten* – testi poetici sotto forma di ballata di strada cantati e recitati, di contenuto satirico-sociale, spesso pungenti come sberleffi – dello stesso Wedekind si ha la traduzione di tale principio, con la raffigurazione di una società in cui l'ingiustizia spinge i miserabili a ulteriori umiliazioni (*Il maestro di Mezzodur*, dove forse è da rinvenire una parodia del *Padre* di Strindberg), in cui i poteri costituiti tappano la bocca a chi ne minaccia l'autorità (*Lo zoologo di Berlino*), in cui il ceto borghese è tale, nel suo stuporoso squallore, da suscitare giuste (ma punite) brame di rivalse in chi da esso è sfruttato (*Brigitte B.*), e in cui, tuttavia, gli stessi delitti efferati, lo sgretolarsi dell'apparenza ingannevolmente salda e confortevole, sono presagi di una rivalse che è già più che latente, proiezione di forze che serpeggiano nella società e, talvolta dichiarandosi spavalamente (*L'anarchico*), la fanno paurosamente vacillare.

III - *Sognatori*

Dall'altra parte del ristretto palcoscenico del cabaret, Peter Hille e Paul Scheerbart rappresentano il lato ingenuo, non speculativo, della *bohème* di primo Novecento, lunare e stralunato il primo, cosmico il secondo, ma senza le pretese di grandiosità spesso ridicola dei «cosmici» di quegli anni.¹² Hille fu un'icona ancor prima che un autore di testi capaci ancor oggi di suscitare il nostro interesse (celebre è il ritratto che di lui diede Lovis Corinth: la lunga barba, gli occhi perduti verso la distanza, una specie di Tolstoj più giovane e reso più urbano dal giornale che tiene accartocciato tra le mani), un vagabondo dalla voce infantile e profetica insieme che viveva nella pratica dell'essere senza fissa dimora, senza tetto né legge, quello che molti altri teorizzavano. Scheerbart visse invece praticamente tutto nella scrittura, alla quale affidava la propria ine-

¹² La corrente «cosmica», rappresentata da autori come Carl Spitteler o Alfred Mombert, si propose sulla scena tedesca del primo Novecento con una poetica tesa a rappresentare con un linguaggio altisonante e spesso pervaso da toni misticheggianti la coscienza in espansione di un mondo cui il sapere e le conoscenze conferivano confini sempre più vasti.

sauribile energia visionaria, i propri progetti impossibili, come quello di una macchina del moto perpetuo, che gli avrebbe garantito fama, onori e, finalmente, il sollievo da ogni preoccupazione economica. Scheerbart morì, come Hille, in estrema miseria, inadatto a commisurare i propri sogni alle esigenze pratiche di una vita che non stava certo ad aspettarlo. Uno dei suoi ricordi più vivi resta affidato a un memorabile capitolo di *Unpolitische Erinnerungen*, i *Ricordi apolitici* di Erich Mühsam:

Non sarà necessario – si spera! – presentare Scheerbart come scrittore. Benché i suoi libri, che pure l'avrebbero immensamente meritato, non abbiano mai raggiunto alte tirature e, a quanto pare, siano oggi del tutto scomparsi dal mercato, c'è stato tuttavia un tempo in cui almeno il riconoscimento platonico non mancò al fantasticatore¹³ più pieno di umorismo e all'umorista più pieno di fantasia della letteratura tedesca moderna. Il tempo, tuttavia, che accoglierà come proprio questo beffeggiatore cosmico – un tale tempo, io non ne dubito, deve ancora venire. Sarà quello un tempo che conoscerà la libertà dell'uomo e del suo universo di pensieri e sentimenti e che, dietro la tonante risata del poeta che ambienta i suoi romanzi filosofici sulla Luna e su Giove, saprà riconoscere la massima serietà dell'impegno sociale.¹⁴

Il tempo di cui parla Mühsam è un tempo al di là della storia e in questo senso difficile da attualizzare: ma la recente riscoperta di Scheerbart (la cui opera, a partire dagli anni Ottanta, è stata riproposta in Germania con una certa assiduità) è un dato di fatto. Spinge in questa direzione soprattutto la compresenza di livelli e di toni – dall'alto al basso e al bassissimo – nella sua scrittura, che finisce per diventare fiume anche tematico e soprattutto iconico che porta con sé detriti di ogni sorta e si allinea alla lontana con la vena livellante del postmoderno.

¹³ «Phantast», ossia «sognatore» veniva definito – e si autodefiniva – Scheerbart, con un termine di precisa pregnanza.

¹⁴ Erich Mühsam, *Scheerbartiana*, in *Namen und Menschen. Unpolitische Erinnerungen*, Klaus Kuhl, Berlin 1977, p. 72.

IV - *Un marinaio*

Ringelnatz, come già si ricordava, fu tra i protagonisti della stagione monacense, di cui ci offre un ricordo memorabile nelle pagine del suo volume di memorie *Mein Leben bis zum Kriege (La mia vita fino alla guerra, 1931)*, e in seguito anche della seconda stagione berlinese, quella del cabaret politico degli anni Venti quando, ingaggiato da Hans von Wolzogen per lo «Schall und Rauch», presentò la sua più recente produzione – attaccato dai giornali reazionari, osannato da quelli di sinistra – a partire dal settembre del 1920, al fianco di personaggi come Kurt Tucholsky, Georg Grosz, Walter Mehring. La produzione di Ringelnatz, simile in questo alla vena più felice di un altro grande scrittore libertario di quell'estrazione e di quegli anni, il B. Traven della *Nave morta*, non è ideologica, ma pervasa dalla stessa insofferenza per le costrizioni e i limiti imposti dalla società, dallo stesso senso dell'assurdo burocratico e della risibilità di ogni pretesa di dominio e potere esercitata dall'uomo sull'uomo e sulle cose. Franz Blei, nel suo *Grande Bestiario della letteratura* (1924), ne coglie bene i tratti portanti quando scrive:

È arrivato nuotando sotto gli oceani rosso-bordeaux, tra bottle e battle, Dio solo sa da dove, e ha deposto immediatamente, nel più profondo del mare, l'apice di una barzelletta. Trae forse la sua origine dai lombi del viandante Rimbaud, in qualche luogo tra l'Abissinia, il Basso Reno e il mondo.¹⁵

La breve nota di Blei, che dà ragione dello spirito surreale e della natura aliena della poesia di Ringelnatz, ne stabilisce al medesimo tempo le ascendenze più nobili, la specificità tedesca che si frammischia a una spontaneità primitiva, 'africana', e dà luogo a una poesia universale: nato «dai lombi del viandante Rimbaud» Ringelnatz lo è in virtù delle sue capacità associative che procedono da sole una volta avviato il gioco poetico, prive di ogni mediazione (prive anche, non occorre dirlo, della mediazione di Rimbaud), e concorrono a creare atmosfere di straniata assurdità. C'è tuttavia qualcosaltro in Ringelnatz. Tutto in lui – il nome che si era dato per arte, i mille mestieri che aveva affrontato, gli oggetti delle sue poesie che si trasformano incessantemente come cera fluida di

¹⁵ Franz Blei, *Il bestiario della letteratura*, trad. di Lorenza Rega, Il Saggiatore, Milano 1980, p. 88.

parole – tradisce la profonda insoddisfazione dell'esistente. Il ribaltamento in assurdo che è il suo distintivo segno poetico costituisce il tentativo di riportare tutto a una dimensione di gioco, l'unico spazio dell'utopia:

Io appaio e scompaio,
 Io, Ringelnatz il marinaio.
 Su e giù l'onda del mare
 Trascina me e il mio cantare
 Di porto in porto.

Conoscete il mio naso lungo,
 Il mio viso segnato dalla bufera.

Che io abbia voglia di giocare
 Dopo tanto duro lavoro,
 Lo capite?
 Oppure no?¹⁶

La poesia di Ringelnatz non nega la realtà, ma la rivela: spesso le cose corrispondono più ai loro nomi che alla loro apparenza, oppure non corrispondono affatto né ai nomi né all'apparenza, corrispondono ad altri nomi e ad altre apparenze, ed è così che costruiscono storie, attraverso associazioni, combinazioni, contrasti che hanno la loro unica giustificazione nel libero sfogo della fantasia. L'assurdo di Ringelnatz va storicamente di pari passo con quello delle avanguardie che sovvertono la logica, dadaisti, surrealisti, ma a loro differenza i ribaltamenti dell'autore tedesco non infrangono la sequenzialità, piuttosto la sostituiscono, sono di tipo lineare-narrativo anziché puntiforme, esplosivo come quelli del dada, pur servendosi come quelli dei luoghi del palcoscenico: ma per raccontare storie. La logica capovolta, allora, non è quella che passa attraverso il linguaggio per sovvertire il senso, ma attacca direttamente il senso delle cose, lasciando apparentemente inalterato il linguaggio, che finisce tuttavia per riscoprirsi qualcosa d'altro: una sorta di agente destabilizzante per uno straniamento che punta tuttavia non sulla lucida e inesorabile analisi, sull'astrazione che, sia pur

¹⁶ Cit. da Helga Bemman, *Daddeldu, ahoi! Leben und Werk des Dichters, Malers und Artisten Joachim Ringelnatz*, Fischer, Frankfurt a. M. 1982, pp. 198-99.

divertendosi, passa attraverso il concetto, ma sulla capacità fantastica e affabulatoria che si fissa su un oggetto e da esso risale divagando verso l'assurdo miracolosamente coerente che anima il mondo.

V - *Ultime avanguardie*

Klabund, considerato generalmente esponente dell'espressionismo, di cui fu uno dei pochi prosatori di alto livello, è evocato esplicitamente in uno dei testi di Emmy Hennings raccolti in questo volume (*Il Cabaret Voltaire e la Galerie Dada*) in una costellazione del firmamento dada – e lo si può ben capire: già il nome, platealmente fasullo e misteriosamente esotico, è una sfida al senso condotta nell'apparente mancanza di senso, mentre la sua attività di poeta e *chansonnier* ne fanno uno dei personaggi di spicco della scena letteraria del suo tempo, a mezzo tra Wedekind, di cui fu uno degli eredi più riconoscenti e più estremi,¹⁷ e la nuova generazione delle avanguardie che nella seconda metà degli anni Dieci al fenomeno dada dà vita.

Sul dada, su cosa sia, su come si affermi, si codifichi e si spenga nel volgere di brevissimi anni, molto è stato scritto, e molto anche da coloro che furono i protagonisti della rivoluzione mossa dalla «parola che violenta il codice sociale».¹⁸ Le prime prove di Ball, Huelsenbeck, Hemmings, sono tutte tese a comporre un fronte che da una parte risponda alla crisi della parola – specchio dello sfacelo dell'intera cultura umanistico-borghese – tipica di tanta avanguardia di inizio Novecento, dall'altra a offrire una soluzione a tale crisi che si differenzi da quella dell'espressionismo, troppo astratto e irrelato con i suoi slanci misticheggianti e il suo furore privo di un disegno: un'arte che procede per scomposizione e tende a demolire continuamente gli eventuali piani simbolici che crea, un'arte che rinuncia al senso e quindi anche a se stessa, in quanto il senso si lega comunque, in positivo o in negativo, ai valori di una cultura dominante – per usare l'efficace sintesi di Luigi Forte: «Ne

¹⁷ Sulla linea di derivazione Wedekind - Ball si vedano i contributi e le ripetute attestazioni di ammirazione e di stima da parte di Ball in Hugo Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Hans Burkhard Schlichting, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1984.

¹⁸ Luigi Forte, *La poesia dadaista tedesca*, Einaudi, Torino 1976, p. 32.

va dell'arte, certo; solo il suicidio poteva denunciare l'efferatezza dei tempi».¹⁹

Dada è opposizione e rinuncia al linguaggio codificato, e se nel perseguire tale rinuncia il movimento approda a un'astrattezza in apparenza persino superiore a quella degli espressionisti (quali furono peraltro, nel corso della loro evoluzione, gran parte dei dadaisti), ciò avviene perché lo sforzo creativo del dada nasce dal tentativo di portare l'espressione letteraria e linguistica a livello di concretezza, di 'corpo'. È il principio del circo, che nella fisicità ha il proprio paradigma e nel dada trova una formulazione estrema: applicando tale principio alla materia verbale, il dada costringe il linguaggio a farsi letteralmente carne e muscoli. Il sogno irrealizzato di Wedekind – fusione della parola (*logos* privo di corpo) e dell'acrobazia del funambolo (corpo privo di *logos*) – si compie sulle arene del dada al prezzo della distruzione probabile del teatro, della letteratura e dell'arte, e della loro trasformazione in *performance*: nell'apoteosi del cabaret.

Una rivoluzione certo effimera, ma epocale, quella del dada, che si connota attraverso l'urlo scomposto di un'anarchia militante, almeno all'inizio diverso da quello carico di pathos, ma anche di irrisolutezza, se non di vaghezza, dell'avversato espressionismo, e anche dall'«urlo dell'anarchia integrata»²⁰ in cui si areneranno molti reduci del movimento. Non è un caso che Ball in questi anni, come testimonia Huelsenbeck in un passo dell'autobiografia di *Mit Witz, Licht und Grütze* (1957) incluso nella nostra raccolta, intendesse «scrivere un libro su Bakunin» (anzi, continua Huelsenbeck, «lo scrisse, ma non fu dato mai alle stampe»). L'interesse attivo per Bakunin, dopo gli inizi nietzscheani²¹ e prima di un clamoroso (e lacrimoso) ritorno al grembo del cattolicesimo, è il segnale di una fase in cui le spinte irrazionalistiche e gli estremismi ideologici sempre in agguato nel pensiero di Ball convergono su una linea che – anche di fronte alla miseria degli stati nazionalistici che la prima guerra mondiale mette clamorosamente a nudo – si alimenta delle istanze dell'anarchismo primo-novecentesco. Tutto ciò si riflette puntualmente nella produzione letteraria di questo periodo e

¹⁹ Ivi, pp. 14-15.

²⁰ Ivi, p. 23.

²¹ A Nietzsche, Ball aveva dedicato lo studio giovanile, rimasto incompiuto, *Nietzsche in Basel* (1909-1910), e tratti nietzscheani non mancheranno di ricomparire anche nella produzione successiva.

nella teorizzazione che a essa sta a monte. In un'annotazione tratta da *Die Flucht aus der Zeit* del 15 marzo 1916, Ball descrive l'effetto dell'impegno appena intrapreso con il «Cabaret Voltaire» secondo una sintomatologia che spinge alla radicalizzazione i principi circensi così come Wedekind li aveva espressi. La vertigine, lo straniamento dal reale colpiscono non solo lo spettatore, ma anche il soggetto agente:

Il cabaret ha bisogno di una pausa. L'impegno quotidiano e la tanta tensione non solo sfiniscono, ma fanno a pezzi. In mezzo alla baraonda mi afferra un tremore in tutto il corpo. Non ce la faccio più a continuare, lascio perdere tutto e scappo via.²²

E ugualmente, in *Johann cavallo da giostra*, nella descrizione dei saltimbanchi ne *Il cane che prega*, si ha una programmatica riduzione ad assurdo delle pagine wedekindiane sul circo, in cui la parola come il corpo si autonomizza, si assolutizza e si sgancia dalla dipendenza dalla logica, costruita, come la morale che le corrisponde, intorno a principi fasulli, specchio della società borghese, e come tali da rifiutare in blocco: il corpo e la parola-corpo sono agiti in nome della distruzione della psicologia ottocentesca «da palcoscenico» (Wedekind contro Ibsen, appunto), che a sua volta avviene in nome di un'auspicata distruzione dei rapporti sociali che quella psicologia rispecchia. Ecco che viene così indicata chiaramente una linea che da Wedekind muove non tanto, come ci si potrebbe aspettare, verso Brecht (che ebbe a definire il drammaturgo tedesco «uno dei più grandi educatori della nuova Europa»²³) e il suo teatro di straniamento, ma piuttosto verso le altre avanguardie degli anni Venti che, intrecciando nel loro linguaggio astrazione e fisicità (magari sul terreno appena scoperto e tutto da conquistare dell'inconscio, come i surrealisti), del cabaret anarchico rappresentarono un'ultima voce.

²² Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, cit. da *Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente*, hrsg. von Karl Riha und Waltraud Wende-Hohenberger, Reclam, Stuttgart 1995, p. 11.

²³ Bertolt Brecht, *Frank Wedekind*, in *Gesammelte Werke*, hrsg. in Zusammenarb. mit Elisabeth Hauptmann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1967, Bd. 15, p. 4.

I LUOGHI

ERICH MÜHSAM

LA DECIMA MUSA

(*Die zehnte Muse*, da *Unpolitische Erinnerungen*, 1927-31)

Non mi sono mai esibito allo «Überbrettl», con il quale Ernst von Wolzogen consacrò la prima pubblica tribuna tedesca alla decima musa.¹ Ma spesso e volentieri mi trovai a frequentare la cerchia di artisti che aveva il suo centro presso il teatro di Wolzogen nella Köpenicker Straße, a ogni nuovo spettacolo sedevo in platea e per la prima volta, nell'edificio ornato dall'architetto Endell di graziose decorazioni cineseggianti a forma di dragone, vidi anche dietro le quinte di un teatro. Le personalità che, in abiti *Biedermeier*, ogni sera dilettavano il pubblico fino alle undici con danze, canti e recite, spesso continuavano la loro notte fino alle tre o alle quattro sedute ai tavoli del Café des Westens con gli abituali ospiti notturni, e là si dibatteva di arte e cultura, di direttori di teatro ed editori, di pettegolezzi personali e politici. Lo scultore Max Kruse, sempre riservato e dignitoso, predicava la cultura estetica invece di quella etica; il suo simpatico fratello, il pittore Oskar Kruse, rideva alle battute dell'architetto Ernst Rossius-Rhyn, che abbreviava il proprio nome in «Roß»² e chiamava Elsa Laura Seemann, la futura moglie di Wolzogen che allietava tutti noi con le sue canzoni al liuto, «la Lehmann sottaceto».³ Lo Überbrettl era rappresentato dallo stesso Ernst von Wolzogen, da Hanns Heinz Ewers, Robert Koppel, Bozena Bradsky, dal compositore Oskar Straus e altri ancora. Qualche volta veniva al tavolo anche Arthur Pserhofer e allora, nel modo più atroce, si «pserhoferava», vale a dire che si metteva in atto la sua specialità, quella che ci vedeva trastullarci

¹ Ernst Ludwig Freiherr von Wolzogen (1855-1934) fu il fondatore e direttore fino al 1902 del «Buntes Theater» che, inaugurato il 18 gennaio 1901 e passato alla storia con il nome di Überbrettl.

² «Il cavallo».

³ Intraducibile gioco di parole tra il nome della donna e il soprannome coniato da Rossius-Rhyn, «die essigsäure Lehmann».

con la decima musa; perché era diventata un'epidemia vera e propria, quella di scimmiettare i noti esempi di Pserhofer: «entra più gente in teatro di quanta non c'entri col teatro», oppure «ci sono certi momenti nella vita umana, in cui in certi momenti ci sono vite umane», e così via. Tra i convitati abituali voglio citare ancora il critico d'arte Fritz Stahl, il traduttore di Turgeniev, Theodor Comichau, Wilhelm Meyer-Förster, la cui *Vecchia Heidelberg* godeva allora a teatro di uno dei più enormi successi che avesse mai riscosso un'opera teatrale tedesca. Meyer-Förster veniva perlopiù con la sua giovane, amabile moglie, una donna molto intelligente e graziosa, e quando giunse la notizia inattesa che Elsbeth Meyer-Förster era morta dopo una breve malattia, anche il marito non si fece più vedere, e sul tavolo del Caféhaus si proiettò a lungo l'ombra dolorosa della perdita; l'immiserimento che subimmo con la scomparsa di Elsbeth Meyer-Förster restò senza pari.

Da quando lo «Überbrettl» era diventato di moda, si percepiva dappertutto l'esigenza di organizzare riunioni in cui esercitare l'arte dell'intrattenimento. In circoli privati, nella cosiddetta *bohème*, negli *atelier*, venivano tenute conferenze buffonesche, erano divenute pratica consueta le produzioni di pittura istantanea, le canzoni di cabaret per chitarra e le danze grottesche. Cittadini facoltosi dispensavano inviti serali non più soltanto ai noti tenori eroici dell'opera, ma anche ai giovani artisti e letterati che con le loro prestazioni non costringevano gli ascoltatori a elevare alle stelle per motivi di convenienza le loro pretese, che si presentavano con gli abiti trasandati di tutti i giorni ed erano contenti se, con il buon cibo e il vino abbondante, ricevevano in mancia un pezzo da dieci o da venti marchi. In particolare il pittore Paul Haase s'impegnava molto a procurarsi simili inviti dalle famiglie ben disposte, a organizzare l'esercito d'invasione degli artisti e a spiegarci con dovizia di particolari come ci saremmo dovuti comportare, vale a dire, nel modo meno sociale possibile. Mi sembra di sentirlo ancora, dopo una serata, come mi ripassava: «Accidenti, non sei abbastanza ordinario; non ti si può portare da nessuna parte!» Il buon Paul Haase! Era un ragazzo fantastico, un autentico proletario berlinese che era divenuto un artista importante, un compagno fidato e solidale in caso di bisogno – ma che fosse ordinario abbastanza da potersi mostrare in qualsivoglia società a Berlino, questo bisogna riconoscerglielo.

Il gagà della musa leggera, all'interno della nostra cerchia, era senz'altro Donald Wedekind. Lo frequentavo molto, ancor prima

di conoscere il suo fratello maggiore, Frank. Più di una notte l'ho trascorsa con lui, andando in giro in compagnie molto eterogenee. Ora sedevamo con Peter Hille nel «Vierzehntel-Topp», una distilleria in Potsdamer Platz, o al Café Austria, ora trascorrevamo da un locale all'altro in Friedrichstadt insieme al poeta Franz Evers, allo scultore polacco Franz Flaum, un amico di Przybyszewski, o al grande pittore norvegese Edvard Munch, ora c'incontravamo nell'*atelier* presso la Möckernbrücke, dove Flaum creava le sue sculture demonico-erotiche, imparentate con Rodin, e dove solitamente si trovavano il redattore del *Magazin für Literatur*, Carl Philipps, e il mio vecchio amico, lo stirneriano Johannes Gaulke. Alle serate che si svolgevano sotto il patrocinio di Haase nelle case borghesi, Donald Wedekind era uno degli ospiti preferiti. Cantava le canzoni di suo fratello con il risuonante, suadente tono baritonale della sua voce e la pronuncia dura, quasi priva di modulazione della sua parlata svizzera, accompagnandosi magnificamente con la chitarra. Le donne erano oltremodo affascinate dalla magia della sua prestazione, impreziosita non poco dalla sua figura imponente e slanciata, dalla fronte alta, gli occhi d'acciaio e la bocca arcuata con i biondi baffi spioventi. Quando cantava, godeva a far arrossire le sue ascoltatrici una a una. Faceva così: fissava intensamente una o l'altra delle giovani donne, si piegava sempre di più sul suo strumento verso di lei e sembrava ipnotizzarla con i passaggi più audaci delle sue canzoni. La povera vittima si contorceva letteralmente sotto il suo sguardo penetrante e alla fine diventava rossa come un tacchino. Quando aveva raggiunto il suo scopo, Wedekind si rivolgeva a un'altra, con la stessa assoluta certezza del successo. Donald Wedekind scrisse delle novelle di raccapricciante, grossolana lascività che raccolse in volumetti intitolati *Bèbè Rose* e *Das interessante Buch (Il libro interessante)*. Quando vide che titoli come questi non tiravano più, la terza raccolta la battezzò in modo inoffensivo *O, du mein Schweizerland! (O, tu Svizzera mia!)* I suoi conterranei, che acquistavano il libro probabilmente convinti di trovare tessute le lodi delle montagne patrie, devono essersi sentiti davvero feriti nel leggere i racconti parecchio scurrili che non affrontavano soltanto le bellezze svizzere, ma tutti i possibili giochetti erotici. Donald Wedekind, per inciso, non era solo di fede cattolica, ma addirittura un fanatico praticante della sua religione. La sua unica opera di valore letterario è il romanzo confessionale *Ultra montes*. Quando, nel 1909, si sparò una pallottola in testa, nominò Ferdinand Hardekopf come esecutore del suo testamento

letterario, colmo di una sola preoccupazione: che al suo romanzo fosse data la risonanza che l'autore attribuiva al suo valore letterario e alla sua capacità di proselitismo. Il fanatismo religioso di Donald Wedekind si mostrava nelle occasioni più improbabili e spesso nella maniera più bizzarra. Una sera stavamo al «Vierzehntel-Topp», ciascuno di noi con una ragazza vicina, e l'alcol scorreva a fiumi. D'un tratto lui interruppe il convegno e si rivolse direttamente a me: «Te lo volevo dire già da un bel pezzo, noi due non abbiamo proprio niente in comune: tu non credi neppure in Dio!» Gli risposi prontamente con la più breve delle citazioni goethiane e ricevetti in risposta: «Questo si può anche fare, ma non è così che la tua mancanza di fede sarà cancellata dal mondo». Dopodiché, le bevute e il divertimento andarono avanti come prima. Capitò di trovarci di nuovo insieme in molte altre occasioni, senza che questo intermezzo venisse rammentato. Una volta che ero a Zurigo con Hardekopf, tuttavia, e volevo far visita a Donald Wedekind, questi si fece negare. Lasciai la città senza averlo incontrato, ma qualche giorno più tardi ricevetti una cartolina gioviale dai due amici. Hardekopf mi raccontò in seguito che Donald gli aveva riferito di non volermi vedere. I motivi me li aveva spiegati qualche anno prima al «Vierzehntel-Topp». Ho visto i fratelli Wedekind una sola volta insieme, sarà stato il 1906, a Monaco. Anche in quell'occasione ci si stava divertendo, senonché Donald Wedekind pensò bene anche qui di interrompere la tranquillità generale con un'osservazione priva di ogni relazione con il contesto: «E comunque non vogliamo dimenticarci che c'è un Dio nel cielo che sorveglia le nostre azioni...» Il fratello lo guardò dal basso in alto con una seria aria di disapprovazione e poi disse: «Donald, non ti capisco; tutti seguono la moda, tutti i sarti seguono la moda – solo tu non segui la moda!» Dopodiché riprendemmo a cantare e a bere.

Una sera Paul Haase mi trascinò nel retrobottega della vineria italiana di Dalbelli, presso la Potsdamer Brücke. Era là che il pittore Max Tilke aveva inaugurato il primo cabaret berlinese; se ben mi ricordo, si chiamava *Zum hungrigen Pegasus* («Al Pegaso affamato»).⁴ Là incontrai un gran numero di giovani artisti che già in parte conoscevo. La stanza era decorata con disegni comici, i

⁴ Il primo cabaret berlinese, storicamente, è lo Überbrettel di Wolzogen. Il «Kabarett zum hungreigen Pegasus» di Tilke fu inaugurato nell'ottobre 1901. Gran parte degli artisti che ne imposero la fama si trasferirono di lì a poco al «Settimo cielo».

cabarettisti sedevano a tavola con gli ospiti che dal ristorante si erano affrettati a prendere posto sul retro, non c'era un programma né un presentatore. Chi voleva presentare un numero, saliva sul podio, e alla fine si faceva una colletta, il cui importo – a meno che non lo si scialacquasse immediatamente – veniva diviso tra tutti coloro che si erano esibiti. Questo modo disinvolto di condurre gli affari fu presto rimpiazzato da metodi più mercantili. I visitatori dovevano pagarsi l'ingresso al prezzo d'un marco, però l'onorario degli artisti rimase il medesimo: la divisione cameratesca. Di lì a poco si venne a sapere dei grandi guadagni del locale «Die elf Scharfrichter» di Monaco, sorsero differenze di opinione tra i principali personaggi coinvolti, e poiché tali differenze non si limitavano all'ambito dell'arte, ma coinvolgevano questioni amorose, una separazione si rivelò inevitabile. Georg David Schultz istituì nella vineria del «Theater des Westens» il cabaret *Im siebenten Himmel* («Al settimo cielo»)⁵ e ingaggiò anche me tra i molti altri, con un onorario fisso di cinque marchi alla settimana. Lo stesso Schulz eccelleva in ogni arte, scriveva poesie, musica e cantava le sue composizioni accompagnandosi da solo, faceva il presentatore e conduceva l'impresa come un uomo d'affari. La *star* del cabaret era la danzatrice spagnola Marietta de Rigardo, anche lei transfuga del «Cavallo affamato», Marietta Schulz de Rigardo dopo il matrimonio con il direttore, in seguito moglie di Ludwig Thoma, i cui balli al suono delle nacchere erano all'epoca qualcosa di nuovo per Berlino. Al «Settimo cielo» conobbi anche Roda Roda, poi lo scrittore umoristico Johannes Cotta e molti altri che, non diversamente da me, consideravano il cabaret, divenuto un'istituzione mercantile, nient'altro che una fonte di provvigioni. Nei molti anni in cui mi sono esibito più o meno a lungo come cabarettista, non ho portato in scena nient'altro che giochi di parole e banalità del genere. Mi sono sempre rifiutato di recitare lavori più seri di fronte a un pubblico che pagava per divertirsi, anche quando mi è stato espressamente richiesto.

All'inizio del 1903 Peter Hille mi chiese se volevo aiutarlo a fondare un cabaret in cui lui potesse recitare regolarmente le sue opere e ad altri fosse data la stessa opportunità. Andai con lui da Dalbelli e nella stanza in cui Tilke aveva cavalcato il suo cavallo

⁵ Il cabaret fu inaugurato nella primavera del 1902 e fu fin dall'inizio animato dalla «banda della *bohème*» con in prima fila Peter Hille e lo stesso Mühsam.

affamato cominciò a prodursi ogni settimana il «Cabaret zum Peter Hille».⁶ In realtà non era un luogo consacrato alla decima musa. Spesso era grande arte quella cui capitava lì di assistere. Sulle opere di Peter Hille stesso, la cui lettura era capace di suscitare grande commozione nonostante la toccante ignoranza di ogni tecnica recitativa, non è necessario qui aggiungere nulla. Tutti noi che vi contribuivamo consideravamo questo cabaret come un luogo di alta ambizione artistica, e Peter Hille tenne duro affinché il suo tempio alle muse non fosse profanato da produzioni empie e miserabili. Una volta cacciò via malamente dal teatro il cabarettista Danny Gürtler,⁷ che era allora parecchio popolare. Gürtler era entrato con grande clamore, rombando con il suo vocione: «Su con l'umore!», e voleva, con cordiale condiscendenza nei confronti del poeta interrotto nel bel mezzo della sua recitazione, assumere la regia della serata. Allora Peter Hille, gracile com'era, si piazzò davanti a quel colosso e tuonò: «Tornatevene alla vostra spelonca! Qui non c'è niente che possa interessarvi!» Gürtler voleva incassare con una risata, ma Peter restò di fronte a lui con il dito proteso e continuò a ripetere: «Fuori!», finché l'altro, imbarazzato e sconfitto, non tolse le tende. In fondo il «Cabaret zum Peter Hille» non era un cabaret; era soltanto il piedistallo di una grande personalità di scrittore che a tutti i costi voleva crearsi un'udienza e con ingenuità fanciullesca, con la voce più delicata e melodiosa, soffiava in un rozzo trombone. Nella primavera del 1904 ritornai da un lungo viaggio a piedi che avevo intrapreso sulla spinta di idee tutt'altro che letterarie.⁸ Andai da Dalbelli per salutare Peter Hille nel suo cabaret prima della mia partenza per la Svizzera. Là mi dissero che era ammalato e che per questa volta gli spettacoli erano sospesi. Il giorno dopo gli scrivevo i miei auguri di pronta guarigione e gli annunciavo il mio ritorno per il prossimo autunno. Alcuni giorni

⁶ Mühsam stesso raccoglieva con un piattino le offerte degli avventori. Con i soldi guadagnati (circa ottanta marchi al mese) Hille vide alleviate per breve tempo le proprie condizioni di vita, fino alla morte che avvenne circa un anno dopo l'inaugurazione.

⁷ Gürtler era il fondatore e il protagonista del cabaret *Schminkschatulle* (cfr. più avanti *Cabaret* dello stesso Mühsam) in Unter den Linden; il successo travolgente dell'esuberante attore-autore lo vide affrontare rutilanti *tournées* attraverso l'Europa, prima di finire tragicamente la sua parabola nella follia.

⁸ Con l'amico e compagno Johannes Nohl, Mühsam intraprese in quell'anno diversi viaggi che lo videro in Svizzera, sulle piste della comunità anarchico-artistica di Monte Verità, poi in Francia e in Italia.

più tardi ricevetti a Losanna una cartolina da Paul Scheerbart che mi comunicava la morte di Peter Hille.⁹ Poco meno di sei mesi dopo avrebbe compiuto cinquant'anni. La raccolta completa delle sue poesie sarebbe dovuta uscire con il titolo *Blätter vom fünfzigjährigen Baum* (*Foglie di un albero cinquantenne*¹⁰). È una consolazione il sapere che il suo cabaret così speciale ha arricchito il suo ultimo anno di vita con una certa conferma del suo esatto valore. Peter Hille era un beniamino di tutte e nove le muse, questo è certo, esse lo avevano equipaggiato con ogni dono dell'intelletto e dello spirito. Ma quando il suo genio desiderò vero cibo, lo trovò solo presso la loro sorella misconosciuta, la decima musa.

⁹ Dopo un'ultima serata trascorsa al suo cabaret, il tre maggio Hille fu ritrovato esanime su una panchina della stazione di Zehlendorf, solo con il suo sacco pieno di appunti e poesie, e morì quattro giorni più tardi.

¹⁰ Il titolo gioca con il doppio significato di «Blätter»: «foglie» e «fogli».

JOACHIM RINGELNATZ

da LA MIA VITA FINO ALLA GUERRA
(*Mein Leben bis zum Kriege*, 1931)

Monaco e contabile

Un pomeriggio ci trovavamo a passeggiare sulla Türkenstrasse. Leggemmo su un manifesto giallo appeso alla porta di un ristorante, illustrato con un cane rosso che cerca di stappare una bottiglia di spumante: «Simplicissimus - Taverna di artisti».

Una taverna di artisti! Una vita da artisti! Era quello che sognavamo. Ci facemmo coraggio ed entrammo. Nella stanza illuminata a malapena le sedie erano ancora ripiegate sui tavoli. Una cameriera ci spiegò la situazione. Gli artisti e gli avventori arrivavano soltanto la sera verso le dieci.

La sera ci ritrovammo là. Il locale era pieno da scoppiare, tanto che dovemmo fermarci nella sala d'ingresso. Le pareti erano fitte di quadri e i tavoli di clienti, l'uno appiccicato all'altro, perlopiù studenti. La padrona, vestita da contadina, salutava i nuovi arrivati e dava a tutti del tu, anche a noi. Veniva chiamata Kathi. Era una donna imponente e sembrava molto amabile.

Un complesso a tre eseguiva canti viennesi. Poi Kathi distribuì il testo di una canzone del Simplicissimus composta dal barone di Osten-Sacken. Bevemmo *bowle* e presto fummo sopraffatti dalla voluttà.

La sera successiva, alla chiusura del negozio, mi precipitai di nuovo al locale. Seducente e piena di promesse risplendeva la luce rossa all'ingresso di fronte al quale era parcheggiata una lunga fila di auto private. Il locale era di nuovo strapieno. Un corridoio stretto portava alla sala sul retro. Riuscii a spingermi abbastanza avanti da vederla. Artisti, studenti, giovani donne, signori eleganti. Sedevano gomito gomito a tavoli coperti di bianco. Su uno di questi tavoli stava in piedi un uomo smilzo con un barbone incolto, gli occhi penetranti e le mani delicate. Recitava una poesia: «Ci fu un dì un rivoluzzaio».¹¹ Chiesi a uno studente al mio fianco chi fosse colui che dava spettacolo.

«Non lo sapete? Dovreste vergognarvi!»

¹¹ Si tratta dell'inizio della celebre poesia *Der Revoluzzer* («Il rivoluzzaio»), contenuta in questa raccolta.

E difatti mi vergognai. Una fioraia vecchiotta che girava lì intorno mi ragguagliò. L'uomo sul tavolo era il super-anarchico Erich Mühsam.

[...]

Il «Simpl» era il punto d'incontro della *bohème* e aveva acquisito fama mondiale. Chi viveva o studiava a Monaco lo frequentava. Chi passava da Monaco, faceva un salto da Kathi. Eh sì, veniva gente dall'America e da altri paesi remoti solo per conoscere lei e la sua taverna di artisti.

I giovani artisti cantavano al liuto o al pianoforte, altri danzavano, eseguivano scene teatrali, giochi di prestigio, veniva offerto ogni genere di intrattenimento artistico. All'inizio si trattava di improvvisazioni, in seguito, quando Kathi iniziò a guadagnare parecchi soldi, su programma e a pagamento, sempre comunque un pagamento modesto. Anche Wedekind si è esibito nel locale.

Alle pareti fino al soffitto erano appese immagini fitte e colorate dei grandi del cabaret. La bella Otero, Maria Delvar, Danny Gürtler, Sylvester Schäffer. E poi fotografie, dipinti a olio, acquarelli, disegni, incisioni di Uhde, O. Seidel, Kaulbach, Segantini, Harburger, Vautier, Weißgerber, Futterer, Acbè e altri. Tutte queste immagini avevano dietro di sé storie umoristiche o serie. Acbè, detto «Professor Infatti» era stato il più fedele ospite fisso tra i primi clienti. Si raccontava che al «Simpl» si fosse ubriacato fino a morirne.

Nella sala sul retro si trovava il palcoscenico, un podio stretto con un pianoforte a sinistra e un armonium a destra. Al pianoforte operava un factotum dai capelli lunghi di nome Klieber. Il vecchio Klieber canticchiava tra sé quando suonava. Gli piaceva anche bere e il suo tema preferito era la chimica.

Il «Simplicissimus» era stracolmo di gente ogni giorno. Se le sedie erano tutte occupate, Kathi riusciva sempre a trovare un posto per i nuovi avventori. C'erano degli sgabelli disposti nei corridoi. «Per favore, stringetevi un po'», diceva Kathi nel suo dialetto. A quelle parole giungeva le mani e lasciava partire un'occhiata madonesca. Un minuto dopo insultava una apprendista di cucina con le più pesanti imprecazioni bavaresi. Tra le sue capacità organizzative vi era un'energia senza fine. Si raccontava che una volta il principe ereditario fosse venuto in visita al «Simpl» in incognito e Kathi, dopo l'ora di chiusura, si fosse rivolta a lui e a un paio di altri sbevazzoni dicendo: «È ora che andiate a casa, maledetti porci». Spesso gli studenti che si sbronzavano e cominciavano a

far confusione venivano sbattuti fuori personalmente e con violenza dalla stessa Kathi.

Ero dunque capitato in questo ambiente e fui preso nell'incantesimo della novità. Il mio amico Telschow non si trovava più a Monaco. Me ne sedevo solo, piccoletto, in un angolo appartato, ascoltavo ciò che veniva rappresentato e guardavo il tavolo d'angolo dove gli artisti si raggruppavano intorno al loro leone, l'affascinante poeta Ludwig Scharf. La cosa che più desideravo in segreto era di unirmi a quella cerchia e poter un giorno esibirmi a mia volta sul palcoscenico.

Imparai i nomi. Luis Staller eseguiva brillanti canzoni mondane accompagnandosi da solo. «Prima vennero le vesti di seta e poi le sottane a *plissé*...». Erich Mühsam, che allora teneva talvolta in sale prese in affitto riunioni politiche «per tutti gli scontenti». La signora Scharf, una donna amabile e intelligente. Kubasch, il comico. Heinz Lebrun, un signore molto grasso che mangiava in modo incredibile, parlava incessantemente, ma sul palco cantava divinamente. *Ich hatte einst ein schönes Vaterland*.¹² A volte cantava in duetto con la corpulenta e popolare Muki Berger. Anche lei aveva una voce molto simpatica ed eseguiva le sue canzoni con seducente naturalezza. Poiché era anche una brava persona, tutti l'avevano cara. *Ich gehe meinen Schlendrian*¹³ oppure *In meiner Heimat*.¹⁴ Per una carriera più importante le mancava l'energia. Anche Mary Irber ha cantato lì qualche volta. *Das Bettelprinzesschen*.¹⁵ Le autorità all'epoca le davano dei problemi, perché appariva in scena troppo liberamente abbigliata. Julius Beck recitava. Anche Jenny Hummel recitava e portava un cappello grande come una ruota di bicicletta. Dunajec, un violinista ungherese, che suonava la sua musica languida alle orecchie delle ricche signore. Mary Wacker, sempre di buon umore, che faceva ridere molto con la sua comicità involontaria. Hugo Koppel, un uomo con una testa da Liszt, improvvisava all'armonium, musicando ad esempio il menu. Bobby Weiss e il solare Pollinger-Max ballavano la *machiche* e il *cake-walk*, il che, data la mancanza di spazio, era già un pezzo di bravura.

¹² «Un tempo avevo una patria tanto bella».

¹³ «Vado nel mio tran-tran».

¹⁴ «Nella mia patria».

¹⁵ «La principessina dei mendicanti».

Kathi Kobus eseguiva le presentazioni e imponeva il silenzio. «Silenzio per Anni Trautner!» «E state zitti!» Si esibiva anche lei, recitando poesie in dialetto di Julius Beck, e interrompeva disinvoltamente le sue recite con osservazioni di carattere imprenditoriale. «Anni, fai un po' attenzione! Il signore vuole pagare». Oppure, quando vedeva nuovi avventori sulla soglia: «Venite pure avanti, c'è posto». Erich Mühsam contribuiva con satire pungenti. Alla fine, tra l'attenzione generale, si alzava Ludwig Scharf. Dal suo posto, in piedi, appoggiato alla spalliera di una sedia, recitava le sue poesie. «Io sono un proletario, cosa ci posso fare».¹⁶

Circolava una battuta: qual è la differenza tra Mühsam e Scharf? Scharf scrive poesie prudenti, Mühsam scrive poesie pungenti.¹⁷ «Prudente» in questo contesto significava solo che Ludwig Scharf, con una forma consapevole e saggia di autocensura, pubblicava molto poco.

Venivano gli attori dal teatro. Davano spettacolo gli artisti di compagnie di passaggio. Anche signore o signori del pubblico calcavano il palcoscenico su dolce invocazione di Kathi oppure per proprio impulso e si guadagnavano applausi, grida di bis o risate. Erano sempre presenti ospiti illustri e vestiti con eleganza. Sparsi qua e là se ne stavano accoccolati sui loro sgabelli letterati e pittrici che facevano schizzi di tutto e di più. La fioraia eternamente giovane offriva le rose e andandosene con un sorriso amabile diceva sempre le stesse parole: «Alla prossima volta». Il cioccolataio ambulante sembrava uno schiavo nero australiano fuggiasco.

Quando era per giunta carnevale e le maschere e i costumi sciamavano dal «Deutsches Theater» e dai balli. Era un quadro variegato e un'atmosfera folle.

Poeta della ditta al Simplicissimus

Una sera trovai il coraggio di chiedere a Kathi se potevo recitare una poesia. Lei acconsentì volentieri. «Silenzio, un ospite è così gentile da recitarci le sue poesie».

Non so più dire se avessi la febbre del palcoscenico quando salii sul palco e recitai qualche poesia. Comunque sia, fu un fiasco cla-

¹⁶ La poesia *Ich Bin ein Prolet...* è una delle più celebri di Scharf.

¹⁷ Gioco di parole intraducibile; 'scharf' significa 'acuminato', 'pungente', 'piccante', mentre 'mühsam' significa 'disagevole', 'faticoso'.

moroso. Solo per compassione risuonò qualche applauso. Mi ritirai tutto mogio.

Continuai però ad andare al «Simpl» ogni sera. Dopo qualche giorno mi riazzardai a salire sul palcoscenico, anche stavolta tuttavia non incontrai grande favore. La cosa mi seccò parecchio. Scrisi una lunga poesia umoristica che prendeva spunto dalle vicende del locale e ripeteva la frase fissa di Kathi «Avanti, c'è ancora posto». Imparai a memoria questo poema e lo recitai. L'applauso fu travolgente. Kathi mi ringraziò entusiasta. Julius Beck e Hugo Koppel mi fecero i complimenti.

Il «Sogno del Semplicissimus» – questo il titolo della poesia – divenne un'attrazione quotidiana. Veniva richiesto a furor di popolo. Aggiunsi nuovi versi sul locale. Kathi mi presentò il signor Scharf, sua moglie e gli altri artisti e finii per sedere al sospirato tavolo degli artisti. Ogni sera fino alle tre di notte. Hugo Koppel riuscì a imporre che non pagassi più i due bicchieri di Maddalena che bevevo e in seguito addirittura che ricevessi un onorario di un marco al giorno. Per guadagnarmelo, dovevo esibirmi per due volte con quattro o cinque poesie.

Nel frattempo venivo invitato dagli avventori. Accadeva a tutti noi artisti. A volte nuotavamo nello champagne. Venne un direttore o un rappresentante della ditta Deutz e Geldermann. Aveva un interesse commerciale a pagare un conto salato nel settore della sua marca di *Sekt*. Fece offrire lo champagne a noi artisti non a bicchieri, ma a bottiglie intere. E anche Kathi beveva con noi. E Klieber beveva con noi. E le cassiere bevevano con noi. E l'australiano beveva con noi. Finché non ne potemmo più. Allora portai due bottiglie ancora piene in cucina. Ma la cuoca e la sua aiutante mi cacciarono via, anche loro erano piene di Deutz e Geldermann. Koppel ed io ci muovemmo assieme. Volevamo offrire un ringraziamento al benefattore. Composi in tutta fretta un versuccio e Koppel intonò delle variazioni all'armonium.

Se porti croci e fardelli grevi
Allora Geldermann e Deutz bevi
E quando vedi che tutto migliora
Bevi Deutz e Geldermann allora.

Tre signori svizzeri mi chiamarono al loro tavolo. E il discorso cadde sul tema «regali». Un tizio di Basilea mi disse: «Quando

avevo la sua età, giovanotto, ero contento quando qualcuno mi regalava cinquanta Pfennig».

«Certamente, perché no?», risposi io.

«Allora», proseguì piano il basilese mentre mi spingeva qualcosa tra le mani senza farsi notare, «può accettare anche questo tallero». Io ringraziai confuso e feci scivolare il tallero nella tasca dei miei pantaloni. Quando i signori lasciarono il «Simpl» andai alla toilette e rimirai quel dono assai gradito. Che gioia: era un pezzo d'oro da cento franchi. Ne fui molto commosso e decisi che non avrei mai speso quella magnifica moneta. Mantenni il proposito fino al giorno dopo.

Cominciai a guadagnare scrivendo poesie d'occasione. Scrissi canzoni per *soubrette* e cabarettisti. Un mecenate comprò da me dei testi di prosa che pubblicò a suo nome. Kathi Kobus mi pagò dieci marchi per la commemorazione funebre alle esequie del principe Carnevale. Questa festa ebbe luogo nella sua villa di Wolf-*ratshausen*, dove portava spesso noialtri artisti.

Kathi partecipò al grande corteo carnevalesco aperto al pubblico con il suo seguito di artisti, ospiti fissi e derelitti in numerose carrozze addobbate. Lei stessa pomposamente vestita da Sua Altezza Serenissima in un tiro a quattro davanti a tutti. Io, come poeta della ditta – tutti mi chiamavano così – portavo un vestito di velluto nero e una corona d'alloro sulla fronte. E sedevo alla cassetta. In ogni strada Kathi veniva «festeggiata dal popolo», e io con lei. Su uno dei quattro destrieri cavalcava Lygia Romero in costume spagnolo.

Era questa una ragazza di *Nymphenburg*, ma preferiva dare a credere di essere spagnola, anche quando le venivano presentati spagnoli autentici. Eppure non era mai stata in Spagna e non parlava una parola di spagnolo. Era comunque una bellezza bruna e di grande temperamento. Per una piccola discussione spaccò una chitarra in testa al suo fidanzato. Un'altra volta mi accompagnò all'organetto mentre improvvisavo una *Moritat* sul palcoscenico del «Simpl». A Lygia scappò così tanto da ridere che all'improvviso non la poté più trattenere.¹⁸ Un'altra volta andai a farle visita a casa del suo fidanzato. Chiesi alla cameriera: «C'è la signorina Romero?» La cameriera rispose: «Sì, ma è in fiamme». Era vero.

¹⁸ Intraducibile gioco di parole tra 'lachen' ('ridere') e 'Lache' ('pozza' d'acqua o simili); alla lettera la frase suona «Lygia rise così tanto che all'improvviso si trovò in una pozza».

Infuriata con il suo fidanzato, Lygia si era versata addosso dello spirito e si era data fuoco. Il fidanzato la spense.

Dopo numerosi traslochi mi ero infine trasferito nella Arcistrasse da una amica, la vedova del rinomato pittore Julius Kleinmichell. Una signora con molto *charme* che mi accolse benevolmente e fece di tutto per aiutarmi, benché dovesse assistere una vecchia madre malata ed estremamente egoista. Aveva, costei, un enfisema polmonare e sputava di continuo, in un modo che non stuzzicava certo l'appetito, in una scodella, e soffriva di continui attacchi di soffocamento. Poiché doveva avere sempre qualcuno con sé, ma non tollerava il minimo rumore, neppure quello che si faceva sfogliando le pagine di un libro, starle vicino era una tortura. Di giorno, però, potevo dare il cambio alla signora Kleinmichel e dimostrare così la mia riconoscenza per il vitto e l'alloggio gratuiti, per le sue mille gentilezze.

Le differenze tra la madre e la figlia erano enormi. La madre era una donna seria, di grande esperienza, le cui sagge parole in altre circostanze avrei ascoltato volentieri. Ma aveva pretese severe nei confronti di chi la circondava ed era di una rigidità inesorabile. «Seelchen» – così veniva chiamata sua figlia – era invece una natura allegra dall'animo tenero, sempre intenta a rallegrare il prossimo. Quando la prendevo in giro per la sua abitudine di usare a vanvera parole straniere – «Honnymalypangs», «o contrario» – o scherzavo della sua fissazione per la medicina, lei rideva di cuore.

Gli abiti, le scarpe e i guanti di Seelchen mi stavano a meraviglia. Qualche volta affittavo una parrucca da donna e mi vestivo da signora. Così mascherato visitavo un caffè dopo l'altro in pieno giorno e trovavo estremamente interessante osservare il mondo dalla prospettiva femminile. Spesso mi facevano la corte e una volta portai a casa quattordici mazzi di violette. Che gli omosessuali amano vestirsi da donna a quell'epoca non lo sapevo. C'era un pittore famoso a Monaco che si vestiva spesso anche lui da donna e la prima volta che lo vidi abbigliato con un magnifico abito di carnevale dall'ampia scollatura ci cascai in pieno, lo invitai perfino a bere un bicchiere di vino.

Vestito da donna andavo anche qualche volta la sera al «Simpli-cissimus» e dopo continuavo con balli o feste in qualche atelier.

Seelchen mi aiutava solerte e divertita a indossare i suoi abiti e la sua biancheria, e quando uscivo mi porgeva anche qualche soldino. Quando però tornavo al mattino con i capelli sconvolti e i ve-

stati sottosopra, si allontanava con una comica espressione di disgusto.

[...]

Tre esperienze simboleggiano bene il tumulto che regnava al «Simpl».

Per attenuare il frastuono alle orecchie dei vicini che dormivano, le finestre restavano chiuse sia in estate che in inverno, ed erano imbottite di feltro. Una volta vidi il feltro prendere fuoco alla fiamma di un fiammifero che qualcuno aveva gettato via. Una sottile lingua incandescente bruciò dal basso verso l'alto e poi si estinse, per fortuna. Nessuno tranne me, tuttavia, l'aveva notato. Un'altra volta partì un colpo da un revolver che un signore portava nella tasca posteriore e rimbalzò sul pavimento. Ma solo chi sedeva lì vicino se ne accorse.

Il terzo esempio è più crudo. A notte fonda veniva sempre servita una zuppa di canederli molto ambita. Una volta, come capitava spesso, scoppiò una rissa a un tavolo e gli altri avventori si alzarono, accalcandosi tutto intorno o prendendo partito rispetto al dramma. Fu allora che notai un ubriaco che, sfruttando la situazione, raccattava la zuppa con il mestolo dalla zuppiera di Kathi. Non per sé. No, in perfetto silenzio versava cucchiariate di zuppa nei pantaloni e nelle gonne della gente lì intorno.

Per raggiungere il guardaroba, dovevo passare dalla cucina. Mi premuravo sempre di rallegrare con uno scherzo o una battuta la cuoca e le sue aiutanti, protagoniste malpagate di un lavoro così pesante. Una delle ragazze doveva aver frainteso il mio comportamento. Comunque sia, era innamorata di me senza che io lo sapessi. Lo scoprii un mattino quando, tornando a casa, trovai nella tasca del mio cappotto un grumo di burro e fette di *Wurst*. Poiché la donatrice non aveva avvolto quelle cose in un pezzo di carta, il mio cappotto fu segnato da allora in poi da una macchia di burro che veniva dal cuore.

Iniziai a conoscere sempre più gente, oppure venivo loro presentato. Wedekind, la Duncan, Roda Roda, Max Dauthendey, i fratelli Reinhardt, il pittore Reznicek, Ludwig Thoma, Ganghofer e così via, tra gli altri che non avevano un nome noto o non l'avevano ancora. A parte i numerosissimi studenti.

Con molti di questi ospiti trascorsi ore indimenticabili, splendide, interessanti o divertenti, come quelle con lo scrittore polacco dal cuore tenero Stanislaw Prybyszewski. Qualcuno mi regalò la sua foto con dedica. Io la incorniciai. Cominciai a diventare cac-

ciatore di autografi, non mi vergognavo a cercare Ernst von Possart nel suo camerino un minuto prima dell'ingresso in scena e a chiedergli un autografo.

Quando fu dato un banchetto in onore di Gerhart Hauptmann, mi feci coraggiosamente largo tra gli ospiti e chiesi un autografo al maestro in parole rimate che pronunciai con grande agitazione. Nel mio album scrisse «L'arte è religione». Roda Roda di seguito scrisse «L'arte è prostituzione». Sulla pagina seguente Wedekind scrisse «Il peccato è un concetto mitologico per cattivi affari». Seguiva poi un verso sconcio o cinico di Erich Mühsam e al di sotto mio padre, evidentemente irritato, scrisse: «Con tanta sincerità brutale il pittore non potrà che passarsela male».

Mio padre una volta, di passaggio a Monaco, capitò al «Simplissimus». Poiché era di udito debole faticava a seguire i miei interventi, ma fu contento di vedere come venivo applaudito e di sentirsi tributare dagli artisti e da Kathi un riconoscimento come poeta e come «Tenente di Burlaverso».¹⁹ Fece amicizia in particolare con Ludwig Scharf.

Ludwig Scharf era un uomo ragionevole, allegro. Io lo stimavo e amavo le sue poesie. Kathi era orgogliosa di lui e lui le era molto affezionato. Una volta, tuttavia, Kathi sgridò - come accadeva spesso - una delle piccole artiste malpagate poiché le sembrava che il suo numero non fosse durato abbastanza, e Schlaf si inalberò: «Kathi, come puoi trattarli così i tuoi artisti! Versano il sangue per te». Koppel rise a questa osservazione, benché fosse anch'egli uno di quelli che versavano il loro sangue. Koppel prendeva anche in giro il vecchio Klieber, il pianista del locale, senza sospettare che un giorno sarebbe stato lieto di diventare il suo successore. Ma quando era dell'umore giusto sprizzava spiritosaggini ed era capace di calcare i toni in modo comico raccontando storie autentiche, un po' impacciato da un difetto di pronuncia che superava pienamente solo quando cantava sul palcoscenico. Soprattutto, questo ebreo era un uomo onestissimo. Viveva molto poveramente, benché suo zio fosse un noto ricco industriale. Ma non voleva saperne del nipote, e il nipote non voleva niente dallo zio.

Capitava spesso che gli artisti prendessero confidenza con gli ospiti e si facessero poi prestare del denaro da loro. Koppel lo faceva solo quando ne aveva assoluto bisogno. E comunque chiedeva sempre e solo un marco. Faceva un inchino profondo di

¹⁹ «Versewitz»: alla lettera «ironia del verso».

fronte alla sua vittima e, penosamente, con estremo doloroso imbarazzo, combatteva con il suo difetto di pronuncia. «S... s... scu... scu... scusate...» Poi all'improvviso esplodeva: «Il solito, solo un marco!»

[...]

Al «Simpl» Koppel conobbe un signore che si chiamava Tschernowitz e balbettava a sua volta. La presentazione tra i due fu come lo sbuffare di una locomotiva. Ma furono loro i primi a riderne. C'erano grandi genii del prestito estorto, al «Simpl». Per quanto riguarda l'arte e il denaro erano numerosi gli episodi divertenti, qualche volta anche penosi. Un membro della famiglia di miliardari Astor entrò nel locale e venne riconosciuto. Una grande agitazione corse tra i giovani artisti e le ragazze. Ma quando ordinò un sigaro con lo *champagne* e subito innumerevoli mani si tuffarono nella cesta dei tabacchi, il giovane Astor si alzò con fiera dignità, pagò e andò via.

A marzo lasciai il lavoro da Bierschenk²⁰, il proprietario mi consegnò una gentile lettera di referenze.

Al «Simpl» ero diventato una stella, a Monaco una celebrità. Sui giornali i critici mi definivano «l'unico autentico bohémien» oppure «*poète attiré de M.me Kathi Kobus, rimeur amusant et alerte*».

«È il poeta della ditta!» si bisbigliava la gente quando, alle dieci di sera, facevo il mio ingresso al «Simpl». Io intanto avevo scritto poesie sul famigerato *bowle* di Kathi, sulla marca del suo *champagne* della casa e su tutto e il contrario di tutto, e avevo anche messo insieme un opuscolo che veniva venduto sul posto. Prendevo una percentuale sui ricavi. Il testo avevo dovuto scriverlo secondo le direttive di Kathi. Ne era venuto fuori un pasticcio piuttosto mediocre. Max Halbe lo giudicò con grande severità, una volta al «Simpl», quando gli capitò di sfogliarlo.

[...]

²⁰ Come racconta poco prima lo stesso Ringelnatz, nell'agosto del 1908 aveva assunto la cricca di «contabile e corrispondente presso l'agenzia di viaggi di C. Bierschenk in Karlsplatz».

Monaco prima della guerra

Alla fine dell'estate, mi recai dapprima ancora per qualche tempo a Eisenach, quindi proseguii per Monaco.

Questa volta non potevo abitare presso Seelchen perché le sue stanze libere erano già affittate. Così me ne andai dal mio caro amico Oskar Dolch che nel suo appartamento arredato con tanto gusto, per metà in modo semplice, per metà raffinato, aveva una stanza e un letto disponibili per me.

Disfeci i pacchi dei miei libri, che mi ero procurato nella biblioteca del circolo di Klein-Oels e ora volevo rivendere. Per metterli in ordine e catalogarli erano necessari giorni e settimane. Alla sera andavo al «Simpl», dove venivo accolto con calore e godevo ancora dell'antica fama.

[...]

Venne di nuovo il carnevale e, quando finì, continuammo a festeggiarlo nello Schwabing in modo non ufficiale. Conoscevo gente sempre nuova. C'era un altro locale di artisti oltre al «Simpl», chiamato «Der Bunte Vogel». Il manifesto l'aveva dipinto Weißgerber. Aveva anche intagliato delle simpatiche marionette con le quali Unold, Fotzick ed io ci davamo da fare su un teatrino improvvisato. La proprietaria, Hedy König, era una signora benivolenta, piena di temperamento. Aveva una relazione amichevole con un intelligentissimo studente di nome Cortüm, un tipo minuscolo, molto energico, che faceva la sua parte affinché in «Der Bunte Vogel» regnasse la confusione più sfrenata.

[...]

Poi c'era Erich Mühsam che continuava a tenere le sue riunioni politiche alle quali andavamo come a uno spettacolo. Una volta Mühsam aveva convinto un paio di ragazzotti a far esplodere di fronte al municipio una latta piena di polvere e chiodi. Risultato: da una pietra del municipio era stata grattata via un po' di malta. Il giornale «Münchner neueste Nachrichten» riportò nell'articolo di fondo: «L'attentato dinamitardo di Erich Mühsam». Questi erano i problemi, allora.

ERICH MÜHSAM

dai DIARI (*Tagebücher 1910-1927*)

Monaco, martedì, 9 maggio 1911

... Dopo cena ho incontrato al «Bauer» Emmy con Morax e Ida, Keller e Engert. Emmy era allarmatissima in quanto nel locale stava seduta la Else Lasker-Schüler in un angolo con la Ichenhaeuser. La povera ragazza impaurita temeva revolver e vetriolo. È toccato di nuovo a me il grato compito di fungere da parlamentare. Così mi sono seduto accanto alla Lasker-Schüler e gira e rigira ho fatto cadere il discorso su Emmy. Ho ottenuto la promesse che per tutto il suo soggiorno a Monaco lei non metterà più piede nel «Simpl» né si accosterà ad Emmy per nessuna ragione. Tornato al tavolo di Emmy mi è quasi preso un attacco. L'ho accompagnata a casa assieme a Keller mentre lei pronunciava terribili minacce all'indirizzo di Else. Ci mancava anche questa storia!...

Monaco, mercoledì, 10 maggio 1911

L'affare Else Lasker-Schüler-Emmy assume contorni sempre più drammatici. Ho ricevuto una lunga lettera da Else dove lei accusa Emmy di essere una «libidinosa sartina», che non deve osar pronunciare il suo «onorato» nome (in un altro passo dice:»la Maestà del mio nome» – tutto sottolineato massicciamente). Nella lettera dichiara di non accettare la proibizione di frequentare pubblici locali. Ho creduto saggio rispondere con una lunga lettera diplomatica di cui ho fatto anche una copia, e così ho sottratto di nuovo tempo prezioso al mio lavoro. Ho pregato la Lasker di farmi il favore personale di evitare il «Simpl». La sera al caffè ho ricevuto ancora una lettera sconclusionata in cui fra l'altro c'era scritto che lei (Tino di Bagdad) avrebbe voluto allontanare Emmy dal Caffè di Berlino per risparmiare piattezza e contaminazione puttanesca al solo locale in cui ci si può trattenere. Tra l'altro «Ci rivedremo a Filippi». Mi sono quindi recato al «Simpl» per prendere posizione in favore di Emmy, nel caso fosse scoppiata una lite. Ma Else non si è fatta viva. In ogni caso io sospetto che la sua isteria non le darà pace finché non arriva alla rottura. Anche se non fosse lei a provo-

carla, c'è Emmy che dal canto suo non è neppure lei un agnelino...

Il pomeriggio è arrivato Rößler al caffè e mi ha tenuto compagnia a cena. È arrivata anche Emmy. I due si sono lanciati occhiate concupiscenti e dopo cena si sono abbandonati ad un *Piacere*²¹ su cui io pudicamente ho smorzato la luce. Siccome notavo che Emmy si era denudata completamente e stava come su carboni ardenti e siccome il gruppo Tat mi aspettava, ho lasciato i due soli soli. È strano come io non provi neppure un briciolo di gelosia nei confronti del vecchio Rößler. Tutta la storia di ieri sera mi ha divertito un sacco. Non posso far a meno di ridere di cuore della naturalezza di Emmy. Lei è certamente un genio di erotismo: è sempre pronta e con qualsiasi uomo e qualsiasi momento le va bene...

Monaco, giovedì, 11 maggio 1911

Ieri sera dopo il bowling quando sono entrato con Halbe e compagni nel locale di Kathi Kobus, Else Lasker stava seduta di tutto punto nel locale assieme alla Ichenhaeuser. Emmy non l'aveva notata prima, ma appena l'ha vista ha cominciato a provare stati d'angoscia con pensieri di morte, sicché siamo dovuti andare via, trasferendoci in gran compagnia nel Café Stephanie. Ho scritto di là alla Lasker una lettera in cui ho spiegato che per me il suo comportamento rappresenta un atto di disprezzo nei miei stessi confronti e che per ciò considero finita la nostra amicizia....

Monaco, domenica, 14 maggio 1911

... La storia della Lasker sta assumendo i contorni del grottesco. La mia lettera, in cui rompevo la nostra amicizia, me l'ha rimandata indietro strappata in mille pezzi con un messaggio sulla busta in cui diceva di proibirmi nel modo più categorico (sottolineato con forza) di importunarla ulteriormente. Morax ha consegnato la lettera stracciata dicendo che la signora fa sapere che non era esattamente quella la sua intenzione. E adesso s'introduce anche la Ichehaeuser nella corrispondenza – a proposito, Emmy la chiama la Signorina Siechenhaeuser²².

²¹ In italiano nel testo.

²² Gioco di parole, dove la radice *siech-* sta a significare «moribondo». Si potrebbe tradurre con «la Signorina Obitori».

Ieri ho ricevuto da lei una lettera tutta sopra le righe. Se il suo servitore, Geova, annuncia che io sono una bestia di puttaniere, allora io devo allontanarmi mille miglia dalla sua terra. Tamburo di cacca!

Nel frattempo Emmy ha intrapreso autonomamente delle iniziative per liberarsi della poetessa Tino. Ha fatto sì che arrivasse da Berlino un telegramma qui al Café Bauer, un telegramma che la richiamava urgentemente a casa. Lei naturalmente non c'è cascata e sembra che si sia rivolta alla polizia con tutto il materiale. Se questo è vero, allora la ragazza verrebbe smascherata. Il tempo del suo soggiorno a Monaco può comunque portare nuovi intermezzi veramente spassosi.

Monaco, sabato, 27 maggio 1911

C'è qualcosa da appuntare riguardo all'altro ieri, soprattutto un peccato grave. Emmy mi ha traviato inducendomi al coito.²³ L'ho avvertita, mi sono difeso, lottando contro me stesso, ma sono stato troppo debole. Ora certamente l'avrò contagiata e la gonorrea farà il giro di Monaco. Ieri mi sembra che Emmy sia rincasata assieme a Bolz e mi pare che abbia buttato un occhio su Oppenheimer.

Monaco, martedì, 18 luglio 1911

... Domenica ho incontrato Emmy al caffè. Ha superato bene il battesimo e adesso parla di convento, seriamente. Io le ho detto che è più facile entrare in convento che uscirne e quando le ho chiesto chi coltiverà il suo giardinetto in convento, allora si è indispettita ed è andata via. Stamattina volevo salutarla al Café Stephanie, e lei mi ha tagliato la strada. Troppo stupido! Non troverà un amico che si prende a cuore di lei così disinteressatamente come ho fatto io...

Monaco, giovedì, 20 luglio 1911

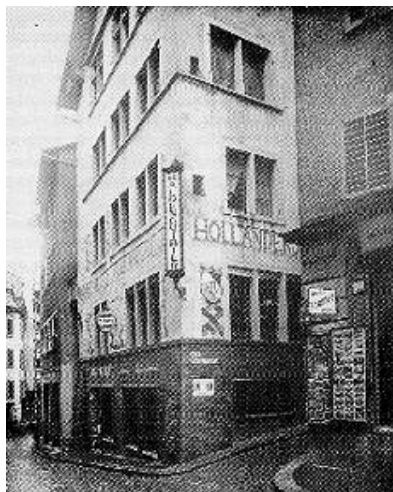
... Con Emmy sembra proprio che ci siamo guastati definitivamente. Stamattina l'ho incontrata con Bolz al Café Stephanie. L'ho salutata, le ho teso la mano e le ho detto: «Allora Emmy, ci vogliamo riconciliare?» Prima ha sorriso e poi mi ha rifiutato la mano dicendo: «Staccati da me!». Io ho risposto la prima cosa che mi è

²³ Da notare che Mühsam aveva la gonorrea.

venuta alla mente: «Ma se ancora non mi sono attaccato» e voce dal sen fuggita, più ritener non vale. Troppo tardi. Profonda indignazione. Dopo un po' via tutti di scatto dal tavolo di Bolz che poi mi ha raccontato come Emmy se ne sia avuta a male del fatto che lui non mi si sia avventato subito alla gola. Ora mi devo anche guardare dagli attacchi di Hardy. Peggio di così...

Monaco, venerdì, 21 luglio 1911

Bolz continua a raccontare. Narra storie raccapriccianti sulle condizioni di Emmy che sembra proprio sprofondata in una totale follia mistica. Mi maledice come quasi tutti gli altri amici come fossimo eretici, allucinati dal diavolo, che ci tira per i piedi, e nella sua piccola povera psiche sembra che si sia scatenata tutta una tempesta. E poi è libidinosa come mai, e Bolz dopo ogni coito che lei stessa pretende deve sorbirsi tutte le maledizioni e le accuse a lui e a se stessa. Il caso è disperato. Il peggio è che non si può escludere che la ragazza diventi violenta. Ha già attaccato fisicamente Bolz per strada, perché passeggiava con un'altra donna. Devo attendermi che mi venga incontro con revolver e rasoi. Il convento sarebbe davvero la miglior soluzione. Farebbe meglio alla sua anima confusa di quanto possa fare il manicomio, dove viene costretta con la forza. Povera ragazza! e tre volte maledetti tutti quei pretacci che la tormentano con la paura dell'Inferno!-



(La Spiegelgasse a Zurigo, sede del Cabaret Voltaire)

EMMY HENNINGS

*IL CABARET VOLTAIRE E LA GALERIE DADA
(Das Cabaret Voltaire und die Galerie Dada)*

Molte famiglie svizzere avevano invitato durante le vacanze scolastiche alcuni bambini dei Paesi belligeranti. I piccoli ospiti arrivavano magri, pallidi, con le occhiaie, per rifiorire qui come bocci di rosa. Quanti, adesso che sono adulti, si ricorderanno con riconoscenza di quegli anni! Come fossero trattati questi bambini lo esprime il motto cristiano: «Chi accoglie un bambino in mio nome, accoglie anche me». Inoltre era arrivata un'innumerabile schiera di stranieri volontari, per i quali Zurigo rappresentava l'alta vedetta da cui poter giudicare la Storia del Mondo con distacco o con raccapriccio. La città a quell'epoca era la più internazionale che si potesse immaginare. Sul molo si sentivano parlare tutte le lingue. Io passeggiavo spesso in su e giù sul lungolago con il mio futuro marito, il poeta Hugo Ball, che all'epoca aveva un aspetto grigio come la cenere ed era magro come se fosse stato intrecciato di radici. Guardavamo non senza invidia i gabbiani e i cigni cui veniva lanciato del cibo. Mi vergogno a raccontare come noi ci

nutrissimo. In quei giorni portavamo con noi una scatola di cartone con dentro un frac e una camicia col colletto inamidato. Ball sognava di trovare un posto da cameriere. Quando gli chiedevo perché volesse diventare assolutamente quella cosa lì, lui mi rispondeva: «Voglio servire l'Uomo!»

Si presentò anche all'Hotel «Baur au lac» in cui certamente già tanti camerieri avevano trovato il loro pane, ma venne respinto. Finalmente facemmo la conoscenza di un circolo di artisti internazionali cui venne l'idea di fondare nella *fattoria* olandese della Spiegelgasse il *Cabaret Voltaire* che doveva diventare la culla del dadaismo, assunto successivamente in gran fama.

Se questa sia stata una buona azione agli occhi degli svizzeri, non oso indagare. All'inizio si trattò di un intrattenimento fra giovani artisti che ogni giorno scoprivano in loro nuove possibilità.

Un poeta tedesco piange in francese

Il rumeno riecheggia in siamese

L'Arte fiorisce trallallerallà

E c'era anche uno svizzero per là.

Così cantava Klabund, descrivendo il cabaret. E forse quando parlava dello svizzero intendeva J. C. Heer che era fra l'altro un nostro ospite fisso. Quasi ogni sera, voltandosi a destra e a manca, rovesciava per terra una gran quantità di bicchieri con l'orlo del suo cappotto, e li ripagava tutti.

L'ingresso non era a pagamento e quindi il piccolo spazio era sempre affollato e colorito. Secondo il principio di Hans Arp per cui «non si deve sottovalutare il proprio vincitore», qualcuno del pubblico saliva anche sul podio e recitava un po' d'accozzaglia senza troppo senso. Eppure bisognava applaudirlo. Si doveva, sulle tracce di Ball, affermare: «Un cavallo, se è stanco, si accomoda anche in un nido d'uccello».

Invece di :

riempi di nuovo valle e boschetto

o silente lucore della nebbia

si doveva recitare come Richard Huelsenbeck:

riempi di nuovo valli e castella

fischia il cervo, il cavallo saltella

Certo la cosa non convinceva tutti, e qualcuno scuoteva la testa o lasciava il locale protestando. Anche fra intimi si riscontravano opinioni divergenti e si formava sempre un partito di chi voleva essere accettato fideisticamente come se portasse con sé la rivelazione.

Sale e scende, sale e scende
Finchè il cigno al cappio pende
 (forse una reminiscenza della *Glocke* di Schiller)

Si ballava racchiusi in larve e corazze che facevano un effetto impressionante perché ricordavano i carrarmati e le maschere anti-gas, l'orribile armamentario della guerra. Facevano venire in mente come le epoche feroci abbiano anche un loro riflesso nell'Arte. Costretta nella camicia di forza del tempo, si agitava la pura e semplice tumultuosità dei suoi discepoli, anche se io vedo l'Arte come un mezzo per far chiarezza e non per confondere. Non avveniva nessuna trasfigurazione: la simultaneità veniva riprodotta immediatamente in tutto il suo intreccio. Eppure da questo coinvolgimento nel momento storico stava nascendo qualcosa che assomigliava a una corrente artistica: il *dadaismo*, che cominciò proprio a fiorire quando le motivazioni di base per la sua nascita erano già superate e gli autentici fondatori – Huelsenbeck e Ball – stavano ritrovando una estrema semplicità di stile.

(Vicinissimo a noi nella Spiegelgasse viveva Lenin, che naturalmente non aveva tempo per frequentare i nostri spettacoli. Certo deve aver sentito i chiassosi concerti rumoristi che facevamo, ma evidentemente non lo disturbavano. Di giorno lo si vedeva qualche volta con il volto immobile, di pietra, una cartella sotto braccio, scendere giù per la via assorto nei suoi pensieri e di notte, quando rincasavamo, si vedeva ancora brillare la luce dietro le sue finestre).

Un po' più elitarie e per questo meno popolari erano le offerte culturali della *Galerie Dada*.

Mi stupisco ancor oggi all'idea che la Sprünglihaus ci abbia affittato il suo bell'appartamento di otto stanze nella Bahnhofstrasse senza esigere garanzie di sorta. Certo non poteva sapere cosa l'aspettava. I dadaisti in genere avevano più idee che franchi in tasca. Il rumeno Tzara possedeva, oltre alla raccolta delle proprie poesie a cui teneva con tutta la sua anima infantile e gioiosa, anche

una bella scultura negra che era salita di valore in maniera incredibile. In caso di difficoltà economiche la bella negra avrebbe dovuto essere traslocata, perché separarsi per sempre da lei per lui avrebbe rappresentato un sacrificio troppo grosso. D'altronde non ci fu mai costretto e credo che ancor oggi sia molto fiero di quella proprietà. Naturalmente la statua venne esposta con grande solennità, ma, siccome non bastava come pezzo unico, fu fatta venire da Berlino l'intera collezione *Sturm*: tutti i quadri astratti di Kandinsky, di Feininger, di Klee, di Campendonc, e con questi furono coperte le pareti. I mobili furono presi in prestito dall'antiquario Coray. Io personalmente mi feci colorare di tutti i colori una serie di sgabelli da cucina, come si fa con le uova di Pasqua, per la nostra clientela scelta. Ma questa lodevole azione si rivelò un disastro, in quanto nelle prime serate i delicati vestiti delle signore su quegli sgabelli si sporcarono tutti di vernice. Così acquistarono anch'essi un aspetto piuttosto astratto: composizioni in blu, verde, giallo, rosso. Involontarie sinfonie di colori. Oh, quelle tavolozze ambulanti di cui ero stata io l'autrice, proprio io che volevo solo sfuggire alla notorietà.

Durante il giorno non accadeva gran che. Si tenevano piccole conferenze sul tema dell'*es-* o dell'*impressionismo* e su altri *-ismi* ancora. Una volta vennero anche due agenti della polizia criminale, tutt'occhi e tutt'orecchi, anche se un po' interdetti. Sollevarono alcuni grossi quadri di Kandinsky per vedere se erano dipinti anche sul retro. Forse anche per vedere se dietro i quadri si nascondessero cassetti segreti o credenze piene di liquori. Non avevamo il permesso di gestire attività economiche né d'altronde ne avremmo avuto le capacità.

Talvolta si recitavano liriche medievali misticheggianti, talvolta alcune allieve di Laban ballavano, e molto bene, e ogni tanto si faceva qualcosa di cinese o di dada con relativi manifesti. Una sola volta vendemmo un quadretto di seta a colori per 150 franchi. Lo avremmo venduto anche per trenta franchi o anche meno, ma la signora voleva pagare proprio 150 franchi, un piacere che quasi mi dette le vertigini dalla gioia, in quanto era una piccola opera delle mie dita giocherellone, si trattava di un albero escogitato per una tombola. Eccomi a un tratto in possesso di una somma strabiliante. Fu un momento straordinario, indimenticabile!

Appena la signora fu uscita, io mi precipitai in cucina, dove tutti i dadaisti aspettavano, seduti, il caffè. Dissi loro cosa mi era capitato. Mio marito, in genere, non disdegnava di concedermi un po'

di fiducia, ma non nelle questioni di denaro. Perciò mi confiscò tutto, salvo venti franchi che comunque mi fecero sentire abbastanza ricca. Trovai subito il modo di spenderli.

Allora nella vetrina di Jelmoli stava esposto uno scialle di seta color rosso-vivo che mi aveva conquistata già da un pezzo. Fino a quel momento non mi ero mai immaginata che lo avrei indossato io stessa. I colori sono magicamente cangianti, a seconda della luce, ancor oggi sono rimasti gli stessi. Pensavo che con questo scialle avrei mandato il pubblico in visibilio, cantando canzoni popolari.

Stava lì, davanti ai miei occhi, come un indumento da indossare per tutta la vita, quasi fosse una concezione del mondo che dovevo a ogni costo far mia. L'ho conservato fino a oggi come ricordo di quei tempi turbinosi.

RICHARD HUELSENBECK

SULLE TRACCE DEL DADA
(*Auf den Spuren von Dada*, data incerta)

Mi ricordo molto bene della sera in cui tutto eccitato varcai la soglia del Cabaret Voltaire. Entrai nel ristorante che apparteneva al signor Ephraim, il marinaio olandese, che all'epoca aveva l'aspetto abbronzato e poi invece morì d'itterizia. Mi raccontava di aver viaggiato attraverso l'oceano e quando mi misi a recitare le poesie negre di mia invenzione lui mi fece un cenno con la mano come per chiamarmi fuori.

«Suona tutto bene», mi disse, «però, purtroppo, non hanno niente a che vedere con la poesia negra, quella vera. Io ho vissuto a lungo fra la gente di colore e quello che loro cantano è molto diverso da quello che Lei recita.»

Lui era uno di quegli uomini che prendono le cose alla lettera e alla lettera le conservano nella loro memoria.

Tutte le mie poesie negre si chiudevano col ritornello:

«Umba, umba»,

che io continuavo a ripetere al pubblico con grande passione. Ma quando ci trovammo infine seduti su una di quelle panche di legno appoggiate ai lati della sala principale io notai con stupore le maniere bonarie di quell'uomo e gli chiesi delle sue esperienze. Lui cominciò a dipanare tutto un gomitolo che ora non mi rammento più. Ne parlai con Ball che conosceva le mie poesie dall'epoca della serata espressionista di Berlino, quando con quelle poesie avevo suscitato grande scalpore.

«Forse», commentò lui, «non è privo d'interesse per una volta rappresentare qualcosa di autentico».

E così tornai di nuovo dall'olandese pregandolo di darmi un consiglio e lui tornò una settimana più tardi con un pezzo di carta. Ecco cosa c'era scritto:

«*Trabadja. La Modschere
Magamore Magagere
Trabadscha Bono*».

Io lessi lentamente quelle righe mentre Ephraim sedeva accanto a me e sorrideva, e alla fine mi piacque.

Andai da Hugo al Cabaret. Appena aperta la porta ne uscirono zaffate di fumo come quelle che si vedono alitare nei campi dove vengono bruciate le stoppie, mentre un odore olioso e pungente era diffuso per tutto il corridoio.

Gli studenti di Zurigo, che erano tornati dai loro schiamazzi, avevano portato con sé le pipe lunghe. Era un modo come un altro per provocare i borghesi. Stavano seduti intorno a tavolini rotondi con i piedi appoggiati sopra.

Così cominciai a recitare le mie nuove «autentiche» poesie negre e gli ascoltatori le trovarono favolose.

Naturalmente nessuna forza della natura avrebbe potuto convincermi a lasciar perdere quell'«Umba umba» che ripetevo dopo ogni verso, anche se l'olandese scuoteva il capo con disappunto. Lui voleva che tutto fosse autentico, alla lettera, reale, esattamente come lui l'aveva sentito con le proprie orecchie in Africa e nei Mari del Sud.

La prima sera che ero capitato in quel cabaret, dopo il mio omi-noso abbandono della Germania, c'era Hugo seduto al piano e suonava musica classica, Brahms e Bach, poi passò alla musica da ballo; gli studenti ubriachi misero da parte le sedie e cominciarono a dimenarsi. Le donne erano poche nel cabaret, era un ambiente troppo selvaggio, troppo fumoso e strano.

Hugo aveva scritto una poesia contro la guerra e la follia omicida. Emmy la recitava, Hugo l'accompagnava al piano e gli ascoltatori l'accompagnavano gridando.

A quell'epoca vidi per la prima volta Tzara, un omino con il monocolo, il suo amico Janco e i fratelli di quest'ultimo. Al cabaret, inoltre, si potevano incontrare René Schickele, Werfel e I. C. Heer, un poeta regionale svizzero cui le montagne avevano appesantito il cuore.

L'arredamento del cabaret era di una semplicità inimmaginabile. Emmy, dal cui successo o insuccesso come cantante dipendeva l'intera esistenza dell'impresa, non aveva nemmeno un camerino. Si cambiava dietro un paravento rivestito di tela da schermo e con dei buchi grossi come pugni. Emmy aveva poco o niente del comportamento di una primadonna in sé e per sé, ma mi mostrava volentieri i diversi vestiti che si addicevano alle varie *chanson*.

Queste *chanson* che conosciamo solo noi della Mitteleuropa sono delle canzoni che irridono alla Politica, alla Letteratura, al comportamento umano o a qualsiasi altra cosa che tutti sono in grado di capire. Le *chanson* sono sfrontate, ma non offendono.

Non vogliono far del male a nessuno, vogliono solo esprimere un punto di vista. Talvolta sono erotiche, trattano di tradizionali argomenti popolari come il marito cornuto o l'insipienza della sposa la prima notte di nozze. Il loro livello culturale è basso, ma non è sgradevole. Vivono di ritornelli e di musica popolare. Ball trovava la melodia adatta a ogni *chanson*. Le *chanson* creavano un'atmosfera intima nel cabaret. Si ascoltavano volentieri, la distanza fra noi e i nostri avversari si accorciava e alla fine tutti si univano al coro. Gli studenti si dondolavano sulle loro sedie e l'olandese, il nostro oste, ondeggiava sulle anche nello svano della porta.

Quando uscimmo all'una di notte sulla Spiegelgasse, Ball mi chiese se avevo una casa. Io non avevo pensato né alla casa né al cibo. La necessità di mettere in funzione le mandibole per la mia filosofia a quell'epoca non aveva nessuna importanza. Avrei dormito sulle panchine. Avrei vissuto di pane duro. Mi sentivo forte, giovane e sano. Ci vuole una certa cecità per raggiungere traguardi inusitati. Si devono attraversare le pareti del mondo, non ci si può soffermare sui dettagli. Quello di cui uno ha bisogno è la solidarietà di amici che la pensano come lui. E questo c'era a Zurigo e così il dadaismo poté svilupparsi. Non ci furono liti fra noi, noi tutti avevamo lasciato le nostre patrie, noi tutti odiavamo la guerra, noi tutti volevamo produrre qualcosa in campo artistico.

Dada secondo me è nato per amicizia, per amore verso le stesse cose e per odio contro le stesse cose.

Fin dai primi inizi dada fu qualcosa di diverso rispetto alla filosofia propugnata da Brecht, Becher e altri politici-poeti. Il tempo ha mostrato come l'idea per cui «Solo chi vive nell'agiatazza vive piacevolmente» si sia rivelata vantaggiosa per gli autori che la condividevano, ma meno vantaggiosa per coloro ai quali l'agiatazza veniva solo promessa. Noi non abbiamo promesso mai niente a nessuno; noi cercavamo qualcosa d'indefinibile, l'essenza, il senso, la struttura di una vita nuova. E così diventammo dadaisti.

.....

A parte Emmy Hennings fra noi non c'era nessun «cabarettista di mestiere». La sua vocina era così sottile e fanciullesca che talvolta si aveva l'impressione che potesse spezzarsi. Cantava le canzoni aggressive di Hugo Ball con una rabbia tale che non si poteva fare a meno di considerarla autentica, anche se non ce la saremmo mai aspettata da lei. Era un bambino che si metteva a fare propa-

ganda antibellica! Hugo suonava senza garbo, ma con ostinazione ed era quello che il pubblico ubriaco voleva da lui. E il proprietario olandese scuoteva il capo.

Si giunse in seguito alla famosa crisi, quando quell'uomo ci chiese di offrire un intrattenimento più adatto a attirare un maggior numero di ascoltatori ed evitare di chiudere i battenti.

Hugo Ball era disposto a chiudere. Parlai con lui, ne aveva abbastanza, voleva trasferirsi nel sud della Svizzera e scrivere un libro su Bakunin (lo scrisse, ma non fu dato mai alle stampe). Si circondava di libri di ogni genere, i suoi interessi erano sconfinati: la psicoanalisi gli appariva tanto importante quanto Lutero o Calvino. Lutero divenne col tempo sempre più il centro delle sue ricerche. Ball odiava in lui una certa somma di qualità tedesche: qualcosa di grezzo, di concreto, il suo realismo sociale, una certa pesantezza spirituale contro la quale Nietzsche aveva cercato di ribellarsi. L'ostilità nei confronti della Religione, che Ball aveva mostrato in precedenza, giunse a concentrarsi su di una sola persona. Lutero divenne l'anticristo ed Emmy e il cattolicesimo gli rimasero in dote.

Quanto sia stata grande l'influenza di questa fragile ragazza su Hugo Ball non si può nemmeno immaginare: lo aiutava a raggiungere qualità per lui affascinanti. Emmy era una delle poche donne che non prendono il mondo alla lettera. Sotto il suo influsso tutto si trasformava in rapporto, attesa e spiritualità. Era un vero e proprio angelo, sebbene le mancasse il ben che minimo accenno di ali. Ma in questo mondo pareva perduta. Era a-terrena nel senso migliore del termine. Non c'è dubbio che ella trasmise a Hugo queste caratteristiche, evocandogli una sorta di paradiso. Hugo ed Emmy vivevano in un mondo in cui gl'imperativi del quotidiano erano ridotti al minimo. Quanto tutto ciò giovasse a Hugo e al suo lavoro è una questione che non saprei risolvere. Certo è che Hugo si trovava sotto l'influenza di questa donna in una misura tale che non si possono amare le sue opere se non si capisce completamente e profondamente la natura di quest'influsso.

.....

Il momento della crisi del cabaret era giunto. Sembrava accompagnare segretamente la crisi della politica mondiale. Nella misera cameretta di Hugo Ball, Emmy aveva sistemato un grande altare coperto di lino bianco; lei vi s'inginocchiava davanti e pregava,

mentre il suo mormorio si mischiava ai colpi di martello giù nella corte, dove un impresario di pompe funebri inchiodava le sue bare.

Ball, come dicevo, era sempre più preso dallo spirito di Emmy. Lei era la sua amata, la sua mamma, il suo angelo e il suo sommo sacerdote. Spesso leggevo l'ammirazione negli occhi di lui, nell'atto di volgere dal pianoforte lo sguardo su di lei. Emmy aveva i capelli tagliati corti, sapeva scuotere la testa e i capelli come se stesse nel vento d'estate. La luce delle nostre fioche lampade da cabaret cadeva sul suo vestitino trasparente e mostrava la sua figura di ragazzo. Non era solo un fanciullo, sapeva anche fare il fanciullo, e Ball aveva un amore mistico per tutto ciò che era ingenuo – autenticamente ingenuo o meno che fosse.

Ball leggeva molto Léon Bloy, ma cominciò anche a studiare le storie dei martiri. Affondava con masochistico godimento nelle autoflagellazioni dei personaggi medievali, che si coricavano su letti di spine e di cardi, cercavano di conquistare Dio a modo loro, nelle caverne e nelle segrete. Sotto i nostri occhi Ball si trasformò in mistico.

L'olandese, che guardava il mondo con gli occhi dell'uomo normale, dichiarò che il cabaret lo avrebbe portato alla bancarotta se non fosse intervenuto subito qualcosa a risollevarne le sorti.

.....

Non è necessario ripetere qui la storia dei nostri tentativi di risollevarne il cabaret, tentativi che portarono all'invenzione del termine «dada». Successe nella cameretta di Ball, accanto all'altare di Emmy, in presenza della vergine Maria, in un periodo in cui era diventato sempre più evidente il desiderio di Ball di avere una madre severa. La madre severa che lo doveva accogliere, la Chiesa, stava lì pronta e se ne sentivano già le zaffate d'incenso: un alito sospeso sopra la distesa dei secoli.

.....

Ball racconta nel suo libro «Fuga dal tempo»²⁴ che il Cabaret Voltaire fu fondato da lui e da Emmy nel 1916 a Zurigo come una specie di «comunità di artisti». Doveva rappresentare un punto

²⁴ *Die Flucht aus der Zeit*, libro-diario uscito nel 1927, anno della morte di Hugo Ball.

d'incontro di tutte le correnti artistiche, non solo di quelle moderne. Noi pensavamo però soprattutto ad artisti contemporanei, non solo a quelli che collaboravano al nostro cabaret, ma anche a quelli dispersi un po' per tutta l'Europa. Lì a Zurigo, in campo neutro, non esistevano i tagli della censura e poi avevamo la possibilità di procurarci tutti i libri di cui avevamo bisogno. La Poesia aveva una parte importante al pari della Pittura e della Musica. Già allora recitavamo versi di Kandinsky. Else Laser-Schüler, van Hoddis, Georg Heym, per citare solo alcuni poeti tedeschi, erano per noi pane quotidiano.

.....

Il dadaismo è un'esperienza del nostro tempo, una protesta, ma anche una sottomissione. La sua proiezione artistica rappresenta una dissoluzione e una ricomposizione dell'idea dell'uomo nuovo. Ball dichiara in «Fuga dal tempo»:

Il dadaista confida più nella giustezza degli eventi che nello spirito delle persone. Le persone sono per lui facili da conquistare, compresa la nostra persona. Egli non crede più a una visione delle cose da un unico punto di vista, eppure è sempre talmente convinto del legame fra tutti gli esseri, della loro comune appartenenza, che soffre delle dissonanze fino alla autodistruzione...

E più oltre, nella stessa pagina:

Il dadaista combatte contro l'agonizzante vacillare del tempo. Contrario a ogni saggia cautela, sollecita la curiosità di colui che trova un gioioso appagamento in ogni forma di frondismo, anche la più dubbia. Egli sa che il mondo dei sistemi è andato in frantumi e che l'epoca orientata sul denaro ha aperto una svendita a prezzi stracciati delle filosofie svuotate del senso di Dio. Dove inizia per il bottegaio la paura e la coscienza sporca, per il dadaista comincia una sonora risata e una dolce pacificazione...

Un uomo, per giunta scrittore, che può parlare in tal modo del dadaismo, dicendo in poche parole tutto quello in cui consiste: aggressività e risate, ma anche umiliazione derivante dal senso di smarrimento – un tale uomo non poteva fare a meno di attaccare quella stessa esperienza.

«Il rifiuto» agli amici era concepito ironicamente solo a metà. Ed era pensato solo seriamente in quanto Emmy aveva scoperto

per lui l'ulteriore sentiero della vita. Fu lei a prendere la direzione nelle mani, lei infantile, calcolatrice, innocente, ma anche piena di profonda conoscenza dell'immutabile.

LA TEORIA



FRANK WEDEKIND

PENSIERI CIRCENSI
(*Zirkusgedanken*, 1887)

No, no, signor pastore, stia tranquillo! I suoi timori sono fuori posto come pompe antiincendio durante un'alluvione. Davvero, guardi la nostra anima umana esposta a così tanti pericoli! La vita non è un eterno carnevale, né un addio al celibato senza l'alba a seguire. Nessuna preoccupazione, dunque. Se lo fosse, saremmo noi stessi i primi a rimpiangere il sudore agro dei giorni di lavoro, noi, danzatori tristi, privi di energia! Siamo invece ben presto sfiniti e scoraggiati lasciamo penzolare le ali al sole, così come con

un tempo da lupi diamo prova di noi, siamo perseveranti, tenaci, addirittura indistruttibili. Lo sapeva già il vecchio maestro Goethe quando parlava della «serie di giorni buoni» e delle «quattro settimane felici» nella sua intera, multiforme vita, e qualcosa di simile afferma Malperthuis, il geniale pessimista, quando, a base del suo pessimismo adduceva l'originale osservazione che il corpo umano è capace di provare piacere solo in pochi punti, dolore terribile invece in tutta la sua superficie e persino all'interno. No, no, a parte i bollettini delle tasse, le grida dei bambini, le notti di angoscia e lo strimpellio dei pianoforti, la nostra è una vita già troppo piena di spine per salvare più di un Don Giovanni dal fuoco eterno; chi vorrà rimproverarci, se anche noi qualche volta porgiamo placidi la mano al piacere fuggevole, visto che poi è impossibile girare un angolo senza che un didietro rigoglioso e ben pasciuto su sfondo abbagliante ti faccia sbavare.

Ci sono a ogni modo anche delle città, se non sbaglio, da qualche parte in Cina, dove tra tutte le prestazioni artistiche quelle circensi sono quasi le più compiute nel loro genere. Ciò sia detto per inciso. Ma mi si vorrà concedere che date queste circostanze il cinese abituato ad andare, ad esempio, a teatro, a ben vedere si rende responsabile di un'incoerenza, se sotto l'influsso del suo iperspiritualismo peraltro autenticamente cinese lascia che il circo cresca indisturbato come un fiore per strada.

E ora ancora una cosa. È un segno davvero fatale dei tempi che noi uomini moderni crediamo sempre di doverci giustificare, scusare addirittura, prima che osiamo sciogliere le briglie al nostro entusiasmo. Ma ora è abbastanza; se le dighe sono piene, si alzano le chiuse. Ora mi tuffo a testa in giù nel mare tempestoso e scintillante, o meglio, in questo caso, nella corrente, nella corrente schiumante dei ricordi, e lo faccio con la stessa disinvoltura e sfrenatezza del giovane morello delicato che con i suoi scuri occhi di fanciullo all'improvviso viene catapultato a tutta velocità nel maneggio. Con aria trionfale, come se non ci fossero ostacoli sul suo cammino, galoppa diritto; i suoi occhi luccicano, la criniera nera svolazza libera sul collo esile, flessuoso. Migliaia di occhi, armati di occhialini, *pince-nez*, *lorgnette*, monocoli e lenti, seguono col fiato sospeso ciascuno dei suoi movimenti naturali e tuttavia così armonici. Ancora un tratto prima della barriera... ma, delusione! Egli esita, si ferma, riflette un istante e infine si volta come se niente fosse, come uno straniero che ha sbagliato numero di porta. E con lo stesso passo aggraziato, senza chinare il capo come uno

scolaretto bocciato, se ne torna alle sue stalle. E i mille occhi si disarmano, si accasciano sfiniti, danno ancora un'occhiata indifferente al programma spiegazzato e con gran meraviglia leggono: «Emerald, straordinario cavallo saltatore». Per uno straordinario saltatore senza dubbio una prestazione davvero straordinaria.

Nella nostra vita – poiché, arciegoisti come siamo, non c'è nulla di quanto vediamo accadere che non mettiamo in rapporto con la nostra stimata persona – nella nostra vita momenti come questo racchiudono la tragedia più toccante e al tempo stesso più gravida di conseguenze. Essa possiede comunque maggior valore pedagogico di tutti gli insegnanti, i genitori, i tutori, gli educatori, i governanti e i maestri di ballo messi insieme. Non senza un segreto brivido, non senza tirare un sospiro di sollievo, la memoria vi si sofferma. Una, due, tre volte il più nobile e onesto ardore giovanile viene respinto in se stesso in maniera brutale. Sempre torna a spumeggiare; le stelle nel cielo non vogliono impallidire, le forze nelle membra non vogliono arrendersi. Ma ciò che si arrende, che diminuisce di volta in volta e ci abbandona, irrecuperabile per tutta la vita, è la solare, aurea letizia della giovinezza, il piacere innocente, il gioco ridente e i sogni più splendidi, in breve, la felicità, che d'ora innanzi cercheremo galoppando instancabilmente e di gran carriera sopra fossi, siepi e muretti, per terra e per mare, finché, dopo averci ingannato attraverso gli anni e i giorni, salta con balzo ardito oltre la nostra tomba e raggiunge un territorio neutro, e ci rivolge l'ultimo marameo con un sorriso indifferente, a noi che stiamo tirando le cuoia privati ormai di ogni forza e di ogni coraggio, proprio al momento dell'estremo sospiro.

Molti non riescono a superare la barriera per tutta la loro vita, ad altri riesce al primo salto, ad altri ancora al centesimo. Emerald passò – no, fluttuò, vale a dire scivolò come sollevato da una mano invisibile oltre l'ostacolo più alto di un uomo, dopo aver fatto due volte fiasco, prendendo nuovo slancio in un'ampia, saggia, gioiosa parabola. Il pubblico, revocando rapidamente dentro di sé ogni considerazione insinuante, esplose in un applauso inebriato. Tamburi e trombe si concedono una tripla fanfara, il giovane eroe trionfante, tuttavia, ora a sufficienza consapevole del suo valore, non rallenta il suo passo, ma, ancora una volta come se nulla di notevole fosse accaduto, scompare con la massima destrezza possibile dietro la portiera dell'uscita più vicina. E se uno psicologo cavallino di grande esperienza mi facesse notare giustamente che il povero animale era solo felice di poter finalmente uscire di scena, io

gli darei pienamente ragione e non pretenderei che egli facesse lo stesso con me.

Quando il pieno fulgore di mille luci scintillanti ricade sull'arena, quando nei palchetti dell'anfiteatro si agitano inquieti e vibranti d'attesa i completi dai colori estivi, tropicali, variopinti vicino alle serie uniformi che lampeggiano d'oro e d'argento, mentre gli ampi ventagli ondeggiando sempre più svelti nelle mani adorne di gioielli, quando poi le prime note potenti di un valzer che incanta il cuore vibrano nell'aria e improvvisi, all'unisono, come sparati da un unico mortaio invisibile, balzano in pista sei eleganti cavalli traci, sbuffando dalle narici, che s'inseguono al galoppo sfrenato e misurano la pista a tre a tre, volgendosi a un cenno, a uno sguardo del loro padrone, piegandosi a destra, a sinistra, una, due, tre volte in fila, senza perdere il ritmo né la direzione, quando di nuovo riuniti fianco a fianco, un fronte ampio e compatto, girano intorno alla loro guida che all'ala più estrema percuote il terreno e, senza spostarsi di un millimetro, gira sul proprio asse, e quando all'improvviso l'intera schiera s'impenna in un'imponente parata e al suono di rimbombanti fanfare, le teste con la criniera gettate fieramente all'indietro, le zampe anteriori levate nell'aria, simili a un'unica onda del mare, marcia incontro allo spettatore – chi allora, filosofo, maestro o pellaio, insomma, chi sarebbe tanto greve da non sentirsi accelerare il polso a quella vista, salire il sangue alle guance e trascinare i sentimenti e i pensieri in un vortice che tutto confonde?

Ed è proprio questa la particolarità, il caratteristico, l'elemento concettualmente costitutivo del circo. Che l'armonia del mondo musicale accolga, coltivi ed educi l'accordatura del cuore; che il teatro serio ci insegni a prendere sul serio l'esistenza, che il teatro comico c'insegni a prenderla in burla: il principio normativo del circo è l'elasticità, la rappresentazione plastico-allegorica di una saggezza di vita della quale proprio noi, figli del diciannovesimo secolo, per i quali l'antico, confortevole pellegrinaggio, quel lungo esame di ammissione a giorni migliori, è divenuto una corsa a ostacoli ininterrotta senza soste né pace che procede solo in mezzo a impedimenti e trabocchetti – della quale proprio noi, dico, abbiamo più bisogno. Rincorsa ardita e decisa quando la carica è giusta; lieve balzo ridente; e quando il piede tocca terra, un inchino cortese piegando le ginocchia, in modo che non si vada a sbattere il naso per terra; una virtuosità favolosa nelle piccole cose, per ottenere effetti che stupiscano il mondo intero – non sono questi prin-

cipi attuali? Ognuno di noi precipita a terra prima o poi. A chi tuttavia manca l'elasticità nell'articolazione del piede, quel tallone diventa un tallone d'Achille; il tallone cede e lui resta a terra, e la caccia selvaggia si scatena tra grida e imprecazioni sopra di lui, e non se ne cura. Vite umane a migliaia vengono travolte così nella polvere; e chi pensa che non parli sul serio, che scherzi, che mi opponga solo con l'ironia a un più alto ideale di vita, vale a dire per riaffermarlo ancor più efficacemente, abbia la compiacenza di accompagnarmi durante le considerazioni che seguiranno, forse alquanto singolari, e si dovrà convincere fino in fondo della giustezza delle mie parole.

Senza sbarra, munita solo di un variopinto ombrellino giapponese, la *señorita* Emma procede cauta, protendendo il piedino, sull'alto cavo teso. Vorrei subito aggiungere che il cavo d'acciaio agli occhi dell'esteta rappresenta un decisivo progresso rispetto alla fune di canapa un tempo generalmente impiegata, poiché al pubblico risulta pressoché invisibile e pertanto favorisce enormemente l'illusione che la ballerina, prodigio tangibile, si liberi del tutto libera nell'aria. Con incredibile sicurezza la *señorita* svolge i suoi semplici esercizi. La fascia sotto i suoi piedi non si muove; e a noi questa pare la condizione prima della sua attività, finché all'improvviso ella inizia a scuoterla, a agitarla, a gettarsi da una parte e dall'altra, costringendola a piegarsi e ondeggiare sotto il peso del suo corpo slanciato, come un ramo di betulla al vento della sera. Terrorizzati guardiamo su in alto. Vediamo allora, alla cima estrema dell'aeriforme edificio, un trapezio grazioso, legato con del cordame robusto. Oggi, secondo il programma, resterà inutilizzato. Domani sera, invece, lassù dovrebbero esibirsi altre due artiste, aggraziate, flessuose e agili come l'argento vivo, con un talento spericolato, insomma, non inferiore a quello che sta attualmente mostrando la *señorita* nella sua sfera d'azione – per quanto l'espressione suoni un po' fanfaronesca per una simile base operativa nel regno dell'aria – posta qualche spanna più in basso.

Se vogliamo indagare ora, coerenti alla nostra curiosità di profani, la principale differenza tra la virtuosa del cavo e le sue due sorelle in Tersicore, il signor esperto che casualmente siede al nostro fianco – è Dott. in Filos. di II classe, si è specializzato in scienze naturali e punta da diverso tempo a una cattedra ginnasiale – ci riferirà quanto segue:

«Se considero le signore dal punto di vista fisico, non posso fare a meno di osservare che, riguardo alle loro relazioni tattiche, sog-

giacciono a leggi diverse. Una, la trapezista, gode di un equilibrio *stabile*, la funambola al contrario è sospesa in un equilibrio *labile*. In altre parole: la prima ha il proprio punto d'appoggio (notate il gancio al quale sono fissate le funi del trapezio) sopra di sé, l'altra invece sotto di sé nel cavo largo meno di un pollice, che oltretutto rispetto a lei si trova a sua volta in equilibrio labile. Non so se tutto ciò vi sia abbastanza chiaro, signori miei. Il risultato è che l'una mantiene automaticamente l'equilibrio, mentre l'altra, la funambola, se lo deve riconquistare a ogni istante. Comprenderete da soli che per la trapezista restare in aria è questione secondaria, anzi precondizione, e non una parte della sua prestazione artistica, ma che l'essenza della sua arte sono i ricami funambolici e gli esercizi di forza; mentre la signora sulla sbarra d'acciaio con la sua danza misurata e il grazioso gioco delle braccia offre solo un contorno ornamentale alla sua sviluppatissima abilità di bilanciamento. Mentre la trapezista perde l'equilibrio solo quando i cavi si spezzano, la funambola cade con inesorabile necessità non appena si dimentica di se stessa».

Questo il parere del candidato professore. E ora torniamo alla condotta di vita più o meno ideale. Sono certo che molti dei miei benevoli lettori troveranno i miei sentieri intrecciati in modo bizzarro. Ma non fa nulla; ci si affidi solo con un po' di pazienza alla mia guida e si vedrà che, se anche non sarò una colonna di fuoco durante l'attraversamento del deserto, non sono neppure un fuoco fatuo, piuttosto una semplicissima lampada di corridoio che manda alcuni suoi raggi in ciascuna delle due stanze, l'una di fronte all'altra, le cui porte sono aperte per caso nello stesso momento. Così gli occupanti dei due compartimenti vengono in contatto; ci si presenta, si parla, e l'eccitazione dell'incontro viene ulteriormente accresciuta dalla circostanza non proprio comune che il destino umorale e dispotico ha plasmato l'una delle due creature in forma di filosofo, l'altra in forma di cavallerizza.

«Io *frequento* l'alta scuola, e lei, signorina, lei *va a cavallo*», dice il filosofo alla cavallerizza e nel frattempo pensa: che bello, aver trovato subito un appiglio.

Il signore tace le sue riflessioni ed io, io le indovino, pensò la cavallerizza tra sé e sé, e: «Non vuole avvicinarsi un pochino, signor dottore?» disse con un sorriso, un sorriso perfettamente calmo.

Facciamo dunque un passo indietro. E si cerchi innanzitutto di familiarizzare col dogma in apparenza forse troppo ardito: ogni es-

sere umano ha il proprio ideale. Gli uomini senza ideale sono rari come rose senza spine e regole senza eccezioni. Lo schiavo del bicchierino come il piccolo borghese, e costui non meno del giovinetto poeta che con fiducia impavida si batte per l'alloro – ognuno possiede la sua idea inviolabile, la sua stella, il suo stendardo per il quale combattere con cieca dedizione. Certo, sugli stendardi brillano colori diversi; alcuni trascinano le loro squadre nella polvere, mentre altri sollevano dalla polvere le proprie. Tra gli uomini, tuttavia, che si fanno sollevare dalla polvere del loro stendardo, dal loro ideale, vorrei distinguere due categorie diametralmente opposte.

I primi – e a tale categoria appartengono tutti i predicatori nel deserto e i santi stiliti, anche parecchi agitatori politici, negli ultimi tempi specialmente socialpolitici, come anche peraltro la maggioranza dei poeti, ogni tanto anche qualche filosofo, insomma, coloro che s'infiammano per la nuda idea – questi, vi dico, proiettano l'ideale che hanno partorito dentro di sé direttamente sulla volta celeste, per poterlo ammirare lassù come rivelazione eterna e divina, o comunque vogliano definirla. Da questa proiezione senza alcuna profonda relazione con il mondo reale ora quasi dipende la loro intera condotta di vita, e nel suo ambito compiono, affermando la propria individualità, ogni sorta di salti, capriole, contorcimenti ed esercizi di forza, al cospetto dei quali la gioventù e soprattutto le donne vanno in sollucchero, ma che fanno scuotere con aria assai grave il capo saggio al serio filisteo. Poiché i loro piedi non toccano mai il suolo, in molte occasioni vengono chiamati in modo molto appropriato «frequentatori di nuvole». Il loro trucco non è particolarmente difficile; il loro punto saldo d'appoggio è sopra di loro e finché questo non vacilla, il mondo può far loro ciò che vuole, può schernirli, sferzarli, avvelenarli, farli morire di fame, mandarli al rogo o alla ghigliottina – tutto ciò non farà smarrire loro l'equilibrio. Sono così imbevuti, posseduti addirittura dalla loro idea, che anche sprofondati nella più nera miseria si sentono ben al di sopra degli altri esseri umani. Se dovesse realizzarsi la cosa spaventosa, se dovessero rompersi i cavi che tengono la loro aeronave, se il loro assoluto, la loro fede, la loro fiducia dovesse spezzarsi sotto un incontrovertibile colpo della sorte, allora non ci sarebbe dottore o medico dell'animo che potrebbe aiutarli. A testa in giù, repentinamente, precipitano dalle altezze vertiginose dell'etere della loro scala celeste e si rompono l'osso del collo.

Queste circostanze si racchiudono non di rado sotto le vesti dell'autoeliminazione.

Non mi faccio alcuna illusione. Quegli uomini sono ovviamente troppo al di sopra di ogni possibile critica per sentirsi minimamente coinvolti da questa mia descrizione. Oh, come sorriderebbero pieni di commiserazione, di compassione, se immaginassero che qualcuno si azzarda a paragonarli, sia pure solo ipoteticamente, con una – lo dico e lo scrivo! – trapezista.

Ma abbiate pazienza; ora viene anche di meglio.

Chi io intenda inserire nella seconda categoria di idealisti superiori, va da sé. Sono quegli uomini orientati alla pratica che si costruiscono l'immagine di una certa pienezza a partire dalle circostanze via via diverse della vita e s'impegnano a perseguirla con fedele solerzia. Il loro sguardo, troppo miope per abbracciare in una volta sola tutti i cieli, coglie perciò tanto più profondamente il campo d'azione loro assegnato. Non stupiscono il mondo con favolosi *salti mortali*,¹ perché tutta la loro attenzione è concentrata nel percorrere senza passi falsi lo stretto sentiero che si sono tracciati. Ogni esaltazione, ogni fervore personale rivolto a problemi astratti è da loro considerato un'assurdità. Negli anni della loro giovinezza anche loro si sono comportati così, ma hanno dovuto ricredersi, perché questi esercizi portano sempre sulla falsa strada. E dunque sono diventati, ciascuno nel proprio campo, studiosi preparati, impiegati coscienziosi, abili artigiani, padri di famiglia premurosi, madri amorose o infine armoniosi «esseri umani». Sì, per quanto possa sembrare bizzarro, anche Goethe, l'uomo universale, appartiene a questa categoria. Il suo campo d'azione, certo, era enorme, e il sentiero per il quale vagava lo portava sopra tutte le cime e gli abissi della natura umana. Ma è questa la sua grandezza, la sua poderosità, che egli si muove e vuole muoversi sempre sul solido terreno. La sua opera somma ci offre la più splendida testimonianza di tale realtà:

Un'animo ardente, insoddisfatto, ha spinto l'adepto dottor Faust su strade, possiamo ben dire, sbagliate. Egli rivolge tutta la sua energia all'indagine dei principi ultimi dell'esistenza; per un figlio degli uomini, una creatura creata, certo un'aspirazione folle. È appunto in procinto di compiere un autentico *salto mortale*,² affermando quella fiala fatale... quando il suo antagonista, il suo altro io

¹ In italiano nel testo.

² In italiano nel testo.

a lungo imbavagliato, il suo Mefisto, getta via le catene e lo tira su dall'abisso che ormai è quasi perduto, con musica d'organo e suono di campane, facendo appello a tutta la raffinatezza diabolica. E da allora in poi, in continua lotta con l'odioso e tuttavia divertente compare, tra i più variopinti combattimenti, rotture e riappacificazioni, in equilibrio multiforme e ininterrotto, il Faust ringiovanito va per sentieri vertiginosi, tra le gioie e i dolori del mondo, incontro al suo scopo, la pienezza suprema che possa essere data a un essere umano. Sulla sua tomba...

Un incidente oltremodo penoso ci rammenta all'improvviso che ci troviamo in un circo. La *señorita* Emma ha forse, dopotutto, sopravvalutato le sue forze? Ha finito, dopotutto, per perdere il suo equilibrio? O le è scivolato il piede? Precipita, cade, di fronte ai nostri occhi angosciati cade la graziosa figura, e giù in basso si stende il duro, l'impietosamente duro fondo del maneggio.

Ma a questo punto avviene qualcosa d'inatteso. Una rete a maglie larghe sospesa a mezz'altezza, sfuggita finora alla nostra attenzione, cattura con amorosa flessibilità la ormai da tutti compiuta, si abbassa e si solleva con lei come il fiore sul quale si posa la farfalla. La *señorita* non piega neppure le ginocchia. Sta lì ritta, ammicca sorridente con la sua testolina e si avvia tra le veementi grida d'entusiasmo della folla verso l'uscita. Evidentemente quel salto poderoso, dopo aver brillantemente completato i suoi esercizi, l'aveva compiuto in piena consapevolezza.

Sulla sua tomba... La lampada di corridoio si proclama innocente. Cosa può farci, se il filosofo non ha rifiutato senza esitazioni l'invito tentatore della cavallerizza, come si addiceva a un filosofo serio? Cosa può farci, se da un tale inaudito miscuglio nascono mostriciattoli deformi dai quali ogni storico della letteratura che si rispetti dovrà distogliersi con giusto orrore? Cosa può farci, infine, l'umile lampada di corridoio, se la sua luce discreta cade ormai anche su queste orripilanti conseguenze?

Sulla sua tomba aperta, dove Mefisto, la morte eterna, è appostato con tutta la guardia infernale per scortare colui che si è legato a lui per contratto, gli angeli santi accolgono la parte immortale di Faust e cantano il coro di redenzione:

Salvato è il nobile membro
Del mondo degli spiriti dal male...

e via dicendo. In breve, parimenti Faust come uomo integrale non interpreta male la propria parte, ma benissimo; cade non perché la sua forza, ma perché il suo cammino è giunto alla fine, e la sua morte apparente, similmente a quella della menzionata artista che, come lui, aveva sotto di sé il proprio punto d'appoggio e si trovava pertanto, come lui, in equilibrio labile, si configura come trasfigurazione, apoteosi, supremo trionfo celeste... Cosa può farci la lampada di corridoio? Del resto, già da tempo possediamo un'anatomia comparata, una linguistica e una giurisprudenza comparate; non è giusto il tempo di pretendere anche un'estetica comparata?

Idealismo astratto-sublime e idealismo real-pratico! Equilibrio stabile ed equilibrio labile! – Quale condotta di vita meriti il privilegio nell'epoca del vapore e dell'elettricità, non è da dubitare. Ma il tribunale etico-morale? Ma no; quello, lassù, ha già espresso il suo giudizio di redenzione...

FRANK WEDEKIND

NEL CIRCO
(*Im Zirkus*, 1888)

I

Dall'alto dell'«Olimpo» rimbomba il rumore incessante di innumerevoli passi come un tuono possente che ci risuona sul capo. Un crepuscolo cupo, in un certo senso caotico si espande sull'ampio anfiteatro; senza far rumore, simili a ombre, le figure degli spettatori entranti scivolano lungo le file vuote; appaiono inserienti del circo solitari, attraversano in fretta, affaccendati, il maneggio e scompaiono all'improvviso come sono venuti.

Perché dovrei negarlo, ogni volta che entro nell'aerea struttura dalle esili pareti mi coglie un singolare brivido di voluttà. È l'atmosfera festosa che qui si respira, l'aria di pompa, di grandiosità e al tempo stesso, a suo modo, così indicibilmente infantile. Fuori con incalzante insistenza ci viene predicata anno dopo anno la dignità, la patetica rinuncia, in modo tanto opprimente che un figlio dell'uomo, per quanto un poco peccatore, non lo si può biasimare di fronte a Dio se qualche volta si sente attratto con autentico slancio del cuore dai fiammeggianti ideali della sua prima giovinezza. - Nel frattempo tra le regioni più alte e l'arena spalancata su un vuoto ormai assoluto si è sviluppata una sorta di tensione elettrica e il tuono risuonante si gonfia di secondo in secondo.

Poi al battito acuto di una campana si illuminano gli otto lampadari a corona e un attimo dopo l'arena centrale vividamente illuminata si rivela occupata da un'indiavolata guardia di amazzoni che guardano il mondo con aria bellicosa. Nelle sfolgoranti, attillatissime, uniformi da ussaro ondeggiano con grazia gli snelli corpi delle fanciulle sulle selle a strie multicolori. Lame istoriate fuoriescono sferragliando dai foderi e s'incrociano in aria scintillanti. Poi l'eccitante cavalcata si mette al trotto regolare ed esegue tra volteggi abilissimi i movimenti simmetrici di una controdanza. Dopo un breve, focoso galoppo lo squadrone si pone alla parata serrata e cavalca verso l'uscita tra gli applausi scroscianti, non senza avere prima rivolto agli spettatori il proprio cavalleresco saluto.

Simili spettacoli di cavalleria ci trasportano all'epoca del sedicesimo e diciassettesimo secolo. Sotto l'influsso raffinate del Rinascimento prendono il posto dei tornei medievali e costituiscono

una delle pagine più splendide presso le splendide corti di Westminster, di Fontainebleau e di Dresda. La quadriglia in particolare offre all'epoca del rococo, altamente cerimoniale, la possibilità di un pieno dispiegamento della propria ricca magnificenza nei costumi di cavallo e cavaliere. Il carosello, una cavalcata in costume con salti all'anello, con spari e colpi di mazza contro bersagli a forma di testa, si è mantenuto in diverse corti fino all'età nostra. Numeri più liberi come il *jeu de rose*, il *jeu de barre*, che permettono al cavaliere e alla cavallerizza di dispiegare tutta la loro padronanza del mestiere, vengono anch'essi eseguiti dal circo Herzog in modo appassionante, vivace, divertente.

Le altre prestazioni del maneggio moderno risalgono con le loro origini ai più antichi intrattenimenti del genere umano. Soprattutto i Geti furono famosi in tutta l'antichità per la loro arte di cavalleggeri. All'epoca degli imperatori romani furono truppe di cavalieri traci e illirici a percorrere l'Italia e le province. A questi popoli balcanici semiselvaggi, per i quali il cavallo era più di quanto non rappresentino per noi figli della civiltà il leggere, lo scrivere e il far di conto messi insieme, non rimase a lungo sconosciuta l'ampia capacità di apprendimento del loro amico e compagno di vita a quattro zampe, così come a noi i segreti del vapore e dell'idraulica. La capacità di prestazione si accresce in modo notevole sia con la purezza dell'abero genealogico che con la bontà della razza. Tra le razze arabe, che superano di gran lunga ogni altra nel mondo per bellezza, elasticità e docilità, i nomi di Kochlain, Kohides e Kohilan possiedono una grande rinomanza. Uno dei più bei esemplari arabi d'Europa, come già altri in altre sedi hanno sostenuto, è il cavallo bianco Alba, addestrato da Robert Renz e che si esibisce nel circo Herzog.

Speriamo di non urtare i nostri genitori, i nostri insegnanti e i nostri tutori, se sosteniamo che anche il cavallo per prima cosa ha bisogno di una buona educazione. Solo dopo la prima educazione e basato su di essa può aver luogo l'addestramento, l'avviamento a compiti particolari, come del resto avviene anche nel caso di esistenze superiori. Finché il cavallo si trova nel periodo della pubertà, lo si chiama brado. La sua educazione è basata su durata e coerenza e si basa da una parte su rimproveri e punizioni, dall'altra su lodi e ricompense. Fare un uso parco e saggio di entrambi, simile alla somministrazione di un veleno mortale a un corpo delicato sotto il controllo medico, rappresenta uno dei primi compiti di un bravo preparatore.

Come l'educazione del giovinetto s'indirizza tanto al rafforzamento quanto alla formazione armonica del suo spirito, così quella del puledro ha come obiettivo lo sviluppo complessivo delle forze fisiche e il modellamento conseguente, proporzionato e d'effetto, delle singole forme, una nobilitazione della figura. Nel mentre le membra si sciolgono, le giunture si flettono libere, tutte le imperfezioni, le irregolarità nei movimenti vengono duramente contrastate, un ritmo costante, un certo pathos sublime inizia a pervadere l'animale. Sembra che le sue prestazioni, che in effetti ha imparato a valutare, lo colmino d'orgoglio, e nutra un'ambizione artistica che alle sollecitazioni del cavaliere sprizza dai suoi occhi in vivide scintille. In questo processo di perfezionamento Mazud, un giovane arabo bianco, s'impenna poderoso al centro dell'arena di fronte ai nostri occhi e offre all'esteta un piacere che per grandiosità può essere superato solo dalla regione delle più alte montagne, per raffinatezza dai tratti del corpo umano.

II

La fune sospesa

Viviamo in un'epoca curiosa. Parlare della bellezza di una bestia non ci procura palpitazioni né gli scuotimenti di capo e sollevarsi di sopracciglia da parte di una redazione severa, ciò che più di ogni altra cosa al mondo teme il reporter. Riguardo alla bellezza di un essere umano, tuttavia, le nostre penne dobbiamo usarle con cautela e discrezione, sia che si tratti di una statua di marmo, magari un antico ritrovamento archeologico di Pompei o di Olimpia, o addirittura una tela verniciata, che pure, si sa, fosse anche di Raffaello, non la si può descrivere dalla parte posteriore senza che vada smarrita gran parte del suo fascino classico. Per quanto riguarda la vita vivente, ci troviamo, come dicevamo, nell'epoca dei busti abbottonati a forza fino al mento, delle marsine sconsolanti, dei calzoncini tubolari, tutte magnifiche invenzioni per l'assoluto livellamento delle classi superiori, conquiste che quanto a umanità, a benevolenza cristiana, non lasciano affatto a desiderare, rispetto a beneficiari matrigneschi, ma che sono poco adatte a favorire in misura apprezzabile il raffinamento della razza nel senso delle moderne teorie evoluzionistiche.

Ci deve allora tanto più ben impressionare che una produzione come gli esercizi aggraziatissimi di una giovane ballerina sulla

corda lenta, a modo loro densi di poesia e dominati da cima a fondo da un sentimento di dolcezza, siano grandemente apprezzati dagli spettatori delle prime file e dei palchetti e anzi accolti con visibile, aperta gioia. Anche il mondo muliebre, solitamente duro nei suoi giudizi riguardo ai numeri in programma, richiude senza avvedersene i ventagli e sprofonda in muta, sorridente ammirazione. Anche la critica dei giornali, questa vecchia zitella biliosa e borbosa, non può fare a meno di concedersi un momentaneo impulso di umanità. Drappeggia il suo visetto già orrendamente raggrinzito con le più tremende rughe di riflessione, tira fuori tossicchiando il suo taccuino e annota con la matita tremante, impiegando tutta l'energia delle sue capacità scritte: «Sulla corda la sig.na E. B. dà una prova magnifica». – L'applauso del pubblico non è di quelli che fanno tremar le case, non è uno sfrenato ululato di piacere come quello riservato poco dopo al «tuffo»; ma l'arena si riempie di fiori.

Non si può non riconoscere e trova conferma ogni giorno sul nostro moderno palcoscenico il fatto che, nel comune ritirarsi delle muse dalle regioni dell'ideale verso le impervie, talvolta davvero pericolose profondità del realismo, Tersicore dal piede leggero sia colei che si è spinta più in là. Lei che animò di coraggio e perseveranza i figli d'Israele durante il passaggio nel deserto, che aiutò il sereno popolo greco a onorare i suoi dei nelle feste più sacre, oggi rotea, più simile al fuso di un arcolaio che a una creatura di sesso femminile, da una parte all'altra del proscenio con le braccia rigidamente tese, eseguendo nel tragitto alcune arlecchinate incomprendibili, e il suo massimo orgoglio consiste di mantenersi dritta sull'alluce quanto più a lungo possibile. Se il canto italiano attraverso la scrematura del grande realista di Bayreuth ha perduto quasi completamente l'ornamento, i suoi trilli e le coloriture, i suoi *piano e tremolando*, e, esso che era un tempo mira e scopo dell'opera, si è degradato a mezzo, a elemento servile, spalla a spalla con la decorazione, l'orchestra e il testo, tuttavia al tempo stesso ha guadagnato immensamente in profondità, verità e passione originaria. L'orientamento del gusto negli ultimi trent'anni, invece, ha sottratto completamente alla danza, semplice figlia della natura troppo ingenua per mettersi al servizio di un'idea superiore, quel poco valore artistico che aveva saputo conservare fino ad allora. Derubata del suo più delicato splendore da una timidezza in qualche misura puritana, si regge oramai quasi solo a ciò che è audace, acrobatico, eccentrico, specie negli assolo e nel *pas de deux*,

e si impone oltre a ciò con *ensemble* meccanici che sembrano copriati con discreti risultati alle piazze prussiane di parata. Questo è anche il motivo della scarsa considerazione in cui è presa attualmente, anzi del disprezzo addirittura da parte del grande pubblico. Chi legge al cospetto del balletto moderno il panegirico ardente con il quale ancora Heinrich Heine festeggiava una Tagliani, è quasi tentato di gettare anche lui pietre sul poeta peraltro già preso a sufficienza a sassate. E tuttavia in certa misura sembra regnare una nobile congenialità autenticamente sentita tra le due nature artistiche, una reale corrispondenza tra la lirica del moto e la lirica della parola. Oggi, è chiaro, si cercherebbe invano una simile relazione, almeno sul piano concettuale. Ma se spesso rispetto ai grandi spettacoli ci coglie il sospetto di trovarci in un circo, dovremmo apprezzare ancora di più il fatto che il circo da parte sua ci offre l'occasione di abbandonarci liberi a un piacere artistico non guastato da alcuna caduta di gusto.

L'intervallo con il quale l'artista conclude il suo esercizio, la scelta delle sue pose e la capacità di trasformare ognuna di esse in un quadro di genere, la misuratezza dei suoi movimenti in se conclusi, tutto ciò è ben capace di farci dimenticare provvisoriamente i confini tra il corpo e lo spirito. E troveremo del tutto umanamente comprensibile che l'autore della cronaca ci giuri in tutta serietà di aver provato già più volte la tentazione di gettar via le grucce di un prosa paralitica e di balzare sulla groppa orgogliosa di un ciambellante ditirambo. Per fortuna l'uomo conosce il suo dovere.

Rispetto alla deplorable decadenza dell'arte della danza sulla scena, constatiamo con piacere come per le arti in aria aperta avvenga il contrario. Qui, dove fino a pochi anni fa il mezzo principale d'intrattenimento era il puramente sensazionale, l'affascinante, lo spaventoso, si è compiuta un'evoluzione che ci permette oggi di apprezzare simili prestazioni dal punto di vista estetico, senza far violenza alcuna a loro o alla teoria. Il merito di questa evoluzione va in primo luogo al gusto americano. Il funambulismo europeo ha celebrato sulle cascate del Niagara il suo più entusiasmante trionfo. Grazie alla simpatia che gli ha tributato il popolo americano, non proprio propenso al piacere artistico ideal-astratto, gli è riuscito ben presto di trovare un ricovero confortevole. La grossa fune di canapa ha dovuto ritirarsi di fronte al filo e al quasi invisibile cavo d'acciaio. Coerentemente con le dimensioni ridotte, gli effetti spericolati sono scivolati in secondo piano; sono stati sostituiti da un'accresciuta raffinatezza, una più accurata esecuzione

dei dettagli, insomma: l'arte della fune è stata ammessa in società. In questa forma civilizzata è ritornata poi in patria, dove adesso, nei teatri di varietà delle metropoli europee, si compiace dell'enorme consenso di un pubblico più desideroso d'intrattenimento che di lezioni.

L'aumento delle difficoltà tecniche che comporta il passaggio dalla corda tesa alla corda lenta, da valutarsi precisamente secondo le leggi della statica, lo lasciamo al professore di fisica. Essenzialmente si tratta del fatto che l'artista non possiede più alcun saldo punto d'appoggio, e di conseguenza deve cercarlo in se stessa. Il suo bilanciarsi in qualche misura si raddoppia. Con i movimenti della parte superiore del corpo mantiene il proprio peso in equilibrio, con i movimenti appena percettibili del piede domina la fune che cede al minimo sovraccarico. Così il suo corpo rappresenta in un certo senso una leva a due braccia il cui punto fermo si trova di secondo in secondo più in alto o più in basso, a seconda che il mutevole rapporto delle forze poste nei due punti terminali determini il rapporto corrispondente e opposto nella lunghezza delle braccia della leva. Archimede ha detto a suo tempo: «Da mihi, ubi stem» ecc. La signorina Ella Belling ha risolto in un certo qual modo quel problema, e anche se non le riesce di sollevare l'intero grande mondo dai suoi cardini, le riesce di farlo con mondi più piccoli, detti microcosmi, che, armati di occhialini e *pince-nez*, tentano di seguire ogni suo grazioso sforzo d'equilibrio con l'attenzione e la dedizione di un osservatore scientifico.



ERICH MÜHSAM

IL CABARET
(*Das Cabaret*, 1906)

Beati i poeti dei tempi nostri. La loro età dell'oro è ritornata. Come nei giorni della poesia cortese e degli scolasti peripatetici trascorrono di luogo in luogo e annunziano il loro canto. E i gran signori e le dame si ristorano con la loro arte e li ricompensano con cibo e bevande, e dispensano ai poeti il loro superfluo.

Le cose sono un po' cambiate, è evidente, dai tempi di Heinrich von Ofterdingen e di Wolfram von Eschenbach. I poeti non sono più trovatori giocondi che con voce spiegata e soave suono d'arpa affidano alla loro amata le più recenti prove della loro sacra passione. Le loro gole si sono fatte rauche e i loro canti d'amore non parlano più di desiderio struggente e di ardenti profferte. Con vacuo patetismo i poeti d'oggi gracchiano resoconti di notti d'amore e di aride delusioni alle orecchie dei loro ascoltatori. Inoltre non frequentano più le corti delle rocche e dei castelli, per mostrare la propria arte ai migliori che essi stessi si sono scelti – ma sono i loro benefattori a cercarli là dove usano disvelare la loro musa in cambio di un adeguato compenso, dandosi il cambio con una strillante interprete di jodel e un negro che danza al ritmo del cakewalk.

La tribuna del poeta non è più la corte di un nobile mecenate, bensì il Cabaret, e il cantore girovago non è più un avvenimento gradito, ma un numero del programma.

La contrapposizione dei cantori eruditi di un tempo con i cabarettisti di oggi può apparire penosa. Non meno penosa, tuttavia, sembra la contrapposizione del cabaret originale, francese, con le sue imitazioni tedesche, per le quali resta solo l'etichetta del nome a rivelare la provenienza.

L'idea che sta alla base del cabaret non è certo estranea all'arte. Deriva dal bisogno di comunicazione di artisti dalla vena umoristica. Poeti che componevano versi giocosi, pittori che dipingevano quadri grotteschi, musicisti che trovavano filoni allegri, si sono riuniti per divertirsi. Hanno cominciato a mostrarsi l'un l'altro le ultime creazioni e ogni incontro offriva un prodotto artistico dall'immagine nuova e singolare. Se un tono diverso si faceva strada in questa allegra cerchia, allora la socievolezza gaia lasciava volentieri il posto alla serietà e a essa si adeguava l'esibizione più o meno improvvisata. Gli uomini che venivano a godere i doni dei fratelli affamati dovevano collaborare con vino e cibarie, ed è così che a poco a poco il cabaret parigino si è organizzato in un consorzio regolare di artisti e di amatori d'arte. Che si andasse in giro questuando con il piattino e in seguito si richiedesse anche un biglietto fisso d'ingresso, non ha costituito alcun impedimento alle rappresentazioni artistiche. I protagonisti erano e sono rimasti gli artisti. Ciò che offrivano erano i doni della loro musa. Che facessero pagare la gente ricca, era un rimedio pratico alla loro bisogna.

Ma chi non apprezzava le loro esibizioni, poteva restarsene a casa. Non venivano fatte concessioni.

La fama dello Chat noir e di altri cabaret parigini si spinse oltre i Vosgi. Con la rozza frenesia imitativa che contraddistingue i tedeschi ci si è gettati sull'idea nuova – e si sono piantate palme sui campi di neve.

Dapprima si è tentato con dei progetti più consoni all'inclinazione tedesca. Il cabaret si è trasformato in teatro. Così è nato il varietà di Wolzogen. Di per sé non era un prodotto spregevole. In ogni caso racchiudeva le potenzialità di popolarizzazione di un'allegria arte minore. Poesie senza pretese, musicate senza prosopopea e cantate con grazia – con tutto ciò il cabaret parigino, sbilanciato sul versante di un'eccentrica vena artistica, nella sua essenza aveva poco a che fare – e tuttavia nulla aveva mai corrisposto meglio all'animo tedesco delle canzonette esotico-tinnanti dei signori O. J. Bierbaum e Oskar Straus.

L'idea era vitale e il signor von Wolzogen l'uomo adatto a mantenerla in vita. In che cosa l'impresa è fallita, lo stesso signore l'ha più volte ribadito: per la brama di profitto di filistei a caccia di concorrenti, incapaci di comprendere da una parte la distanza tra varietà («Überbrett») – splendida definizione! – e caffè-concerto, dall'altra quella tra varietà e teatro d'avanguardia. Wolzogen ha rinunciato a combattere con epigoni di gran lunga più dotati dal punto di vista pecuniario e costoro hanno badato bene che quest'istituzione sana e ancora adeguata, nonostante l'appartenenza ai territori dell'arte, alla piatta capacità ragionativa dei borghesi tedeschi, finisse per andare al diavolo.

Venne il tempo degli sputasentenze. Hanno cominciato a dimostrare con logica accurata che il varietà, ovviamente, era un'idea abortita e che solo il cabaret, nella forma fiorita a Parigi, poteva essere il mediatore di un'arte popolare minore. E così sono stati fondati i cabaret.

In un primo tempo le cose andarono bene. Gli artisti che si esibivano avevano spessore. Il loro era un divertimento innocuo e non badavano granché agli spettatori che con i loro biglietti da poco prezzo coprivano a malapena le spese. Ma presto negli artisti tedeschi si è risvegliato lo spirito del bottegaio tedesco. I prezzi sono stati alzati e il cabaret è diventato per gli imprenditori attuali un lucroso affare. A questo punto, è ovvio, gli artisti hanno smesso di essere gli ospiti che fanno conoscere ai visitatori del cabaret i propri prodotti. Hanno dovuto adeguarsi ai gusti del pubblico e ciò in

Germania può solo significare: sprofondare nel Kitsch. E naturalmente questa è stata la fine del cabaret d'arte. È questo il discrimine che divide il cabaret tedesco dai suoi modelli francesi. Il cabaret ha rinnegato la sua natura quando ha iniziato a far concessioni alla timorosa pesantezza del filisteo tedesco.

Berlino si è riempita di cabaret dai nomi più volgari. C'era il cabaret *zum Nachtmibus* («L'omnibus notturno»), *zum Klimperkasten* («L'organino»), *zur Schminkschatulle* («L'astuccio dei cosmetici», del signor Danny Gürtler!) ecc. ecc. Lo spettacolo offerto lo si può immaginare. Il dilettantismo più insulso, la più vuota scurrilità, la ciarlataneria più miserabile. Che qua e là si rivelasse ancora un artista autentico, che pochi cabaret isolati – molto isolati – mantenessero un certo livello, non ha impedito il sicuro declino. Alla convenzionalità stolta, infatti, si è unito un altro fattore che ha assestato il colpo definitivo a ogni ambizione artistica dei cabaret: l'alta autorità.

L'industria del cabaret era diventata nel frattempo e secondo natura un affare piuttosto lucroso. Affaristi che fino ad allora non avevano avuto nulla a che fare con l'arte sotto qualsivoglia forma, falliti ormai bruciati per altre attività, si riscoprirono d'un tratto impresari di cabaret. Aprirono con capitali talvolta notevoli, ingaggiarono per cifre altissime autori che si erano conquistati una certa fama come umoristi sui giornali satirici e procurarono così rendite eccezionali a più di un'osteria. Ciò scatenò l'invidia di molte osterie concorrenti che rivolsero una denuncia alla polizia di Berlino, in quanto si svolgevano rappresentazioni pubbliche in varie sedi senza il permesso delle autorità. Da allora anche gli spettacoli di cabaret sono stati soggetti alla censura ufficiale.

La cosa, ovviamente, è già abbastanza assurda di per sé. L'originalità del cabaret parigino consiste proprio nel fatto che gli artisti sorprendono gli spettatori a ogni esibizione con qualcosa di nuovo, che i numeri possono venire improvvisati. Per Berlino questo era ormai impossibile. L'allegria espressione di una socievolezza improntata all'arte si era trasformata in un passatempo serale per borghesi, programmaticamente limitato, ufficialmente ratificato e artisticamente privo di valore.

Ma tutto ciò non bastava. La polizia di Berlino si distingue per l'inimitabile sicurezza con cui la sua matita rossa sa colpire tutto ciò che, tramite una nota satirica o la composizione formale o attraverso altre qualità, si eleva artisticamente al di sopra delle altre rappresentazioni. Nella satira, ovviamente, è impossibile evitare

motivi sessuali, e una buona porzione di bigotti incancreniti sono specializzati nel trovare *eo ipso* indecenti tali motivi. La polizia si comporta altrimenti. Quando si tratta di volgarità nuda, diretta, non fa affatto la schizzinosa. Cosucce lascive e senza mordente, se evitano espressioni troppo dirette, passano tranquillamente. Ma guai alla crudezza, se è tendenziosa! Senza pietà cade sotto confisca. – Di temi sociali neanche a parlarne. Critico significa antipoliziesco.

Non artistico, impoetico, castrato, il cabaret berlinese continua così a vegetare. Impresari di grandi risorse che hanno la pretesa nonostante tutto di nutrire d'arte il pubblico con questo o quel «numero», finiscono ovviamente dall'altra parte e smarriscono la strada. Confinando nel cabaret artisti che hanno le caratteristiche per brillare a teatro o in sala da concerto, costringendo chi si esibisce a indossare un costume stravagante e degradandolo così ad attrazione da circo. Il repertorio rimanente prevede con scarsissimo gusto numeri di varietà e caffè-concerto, dai quali è costituito il programma degli altri cabaret che non fanno neppure più finta di nutrire pretese artistiche.

Quanto a lungo si manterranno a Berlino i rudimenti del cabaret francese, nessuno può saperlo. Certo non sopravviveranno alla noia del caro pubblico, in onor del quale gli artisti si sono così degradati.

A Vienna il cabaret inizia appena ora a dar segni di vita. Il principio è stato dato da un francese, da uno, oltretutto, che ha diretto il miglior cabaret che la Germania abbia mai posseduto, a Monaco, poi, dove il temperamento del popolo è molto più simile a quello francese che non a Berlino. Per ora dunque Vienna può esser soddisfatta.

Se io ciò nonostante traggo cupi auspici, è dovuto alla mia intima conoscenza dell'evoluzione del cabaret berlinese. A Vienna non era necessario che una censura poliziesca mordesse sul collo il cabaret; da noi si è sfruttata sempre e comunque ogni opportunità. Il pubblico, tuttavia, è già adesso un fattore determinante per la composizione del programma. E verranno fuori concorrenti che, come a Berlino, poco a poco ma con certezza metteranno l'arte alla porta e la sostituiranno con... il *variété* intimo.

Parigi - Berlino - Vienna. Che vi sia una progressione?



Apertura della «Prima mostra-mercato internazionale del Dada», 30 luglio 1920. Da sinistra a destra: Hausmann, Höch, Burchard, Baader, Herzfelde con moglie, Schmalhausen, Grosz, Heartfield.

RICHARD HUELSENBECK

CHE COS'È IL DADAISMO E COSA VUOLE IN GERMANIA?
(Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland?,
 data incerta)

Il dadaismo rivendica:

1) l'unione internazional-rivoluzionaria di tutti gli uomini creativi e intelligenti del mondo intero sul terreno di un radicale comunismo.

2) l'introduzione della progressiva disoccupazione tramite l'adeguata meccanizzazione di ogni attività. Solo con la disoccupazione il singolo conquista la possibilità di toccar con mano la ve-

rità della vita e di abituarsi piano piano, finalmente, a questa scoperta.

3) l'immediata espropriazione della proprietà privata (socializzazione) e la soddisfazione comunistica dei bisogni alimentari di tutti assieme alla erezione di città di luce e di giardini di proprietà comune, le quali cose aiuteranno gli uomini nella conquista della libertà.

Il Comitato Centrale s'impegna a:

sfamare pubblicamente ogni cittadino creativo e intelligente sulla Potsdamer Platz di Berlino

costringere i preti e gli insegnanti a seguire i principi della fede dada

combattere con ogni mezzo la più brutale battaglia contro ogni tendenza di cosiddetti lavoratori intellettuali (Hiller, Adler) contro la loro borghesità camuffata e contro l'espressionismo nonché la formazione mentale post-classicizzante del genere rappresentato dallo Sturm³

erigere immediatamente una casa statale dell'arte e per l'abrogazione dei concetti di possesso nella nuova arte (espressionismo) il concetto di possesso viene completamente abolito nel movimento iperindividuale dadaista che libera tutta l'umanità

introdurre la Poesia simultaneista come preghiera comunistica di Stato

uso libero delle chiese per le rappresentazioni di poesia umoristica, simultaneista e dadaista

istituire un Consiglio dada in ogni città sopra i 50 mila abitanti al fine di ristrutturare la vita ex novo

portare avanti subito una campagna di propaganda dada su larga scala con 150 circhi per l'istruzione del proletariato

attuare un controllo di tutte le leggi e gli ordinamenti attraverso il Comitato Centrale dada per la Rivoluzione Mondiale

regolare immediatamente tutti i rapporti sessuali in senso dadaistico internazionale grazie all'erezione di una Centrale dadaista del Sesso.

³ La rivista «Der Sturm» era tra gli organi-portabandiera del movimento espressionista, contro cui il dada – e Huelsenbeck in tutto questo suo intervento – si schiera come acerrimo nemico.

Il Comitato Centrale dada
 Sezione tedesca: Hausmann, Huelsenbeck
 Sede: Charlottenburg, Kantstrasse 118
 Le domande di adesione si prendono in questa sede.

Il significato di questo programma consiste nel fatto che dada prende le distanze decisamente da ogni tendenza speculativa, abbandona in una certa misura la propria metafisica e si definisce come un fenomeno che rappresenta un'espressione del nostro tempo, il quale nella sostanza ha il carattere della civiltà delle macchine.

Esso non vuol essere né più né meno che l'espressione del suo tempo: ne ha accettato così tutto il sapere, tutto il ritmo estenuante, tutto lo scetticismo, ma anche tutta la stanchezza, la disperazione nel trovare un senso e una «verità».

In un suo saggio sull'Espressionismo Kornfeld opera la differenza fra l'uomo etico e l'uomo psicologico. L'uomo etico ha la fede e l'ardore religioso di un bambino, cose che gli permettono di cadere in ginocchio davanti a un qualche altare, di riconoscere un qualche dio in grado di sollevare gli uomini dalla miseria al paradiso.

L'uomo psicologico ha attraversato inutilmente gli spazi dell'infinito per poi riconoscere i limiti delle sue possibilità psicologiche, egli sa che ogni «sistema» rappresenta una forma di seduzione e che ogni dio è una possibilità per gli uomini della finanza.

Il dadaista in quanto uomo psicologico ha ritirato lo sguardo dalle lontananze e considera importante che uno abbia scarpe che calzino a pennello e completo da uomo impeccabile. Il dadaista è ateo per istinto. Metafisico non lo è più, nel senso di cercare nei singoli principi epistemologici una norma per la vita.

Ogni «tu devi» per lui ha cessato di esistere, per lui la punta del sigaro e l'ombrello posseggono lo stesso valore eterno della «cosa in sé».

Anche un vespasiano è una cosa in sé. Per ciò agli occhi del dadaista il buono non è «migliore» del cattivo, anche nei valori c'è solo una contemporaneità. Questa contemporaneità, applicata all'economia, si chiama comunismo, un comunismo peraltro che ha abbandonato il principio del «far meglio» e vede il suo scopo soprattutto nella distruzione di tutto ciò che è «divenuto borghese».

Il dadaista è quindi contrario all'idea di paradiso, in ogni forma, e l'ultimo dei suoi pensieri è quello per cui «lo spirito sarebbe il concentrato di tutti i mezzi tesi al miglioramento dell'esistenza umana».

Il termine «miglioramento» per il dadaista è incomprensibile in ogni forma, in quanto egli vi scorge sotto un attivismo artigiano applicato alla propria vita, la quale è certamente inutile, senza scopo e ordinaria, ma rappresenta in quanto tale senz'altro un fenomeno spirituale che non ha bisogno di nessun miglioramento in senso metafisico. Accoppiare il termine spirito al termine miglioramento per il dadaista rappresenta una bestemmia.

Il «male» ha un senso profondo, la polarità dell'accadere trova in lui un suo limite e il vero uomo politico (come sembra che sia Lenin) mette in piedi un movimento, è vero, in altri termini, con l'aiuto di un teorema libera delle individualità, però non cambia niente. Anche questo è, per quanto sembri paradossale, il senso del movimento comunista.

Il dadaista sfrutta le possibilità psicologiche che gli sono proprie per liberare la sua individualità così come si fa allargare nell'aria un lazo o volteggiare un mantello. Egli però non è più lo stesso di domani, e dopodomani, forse, non è niente di niente, per poi tornare a essere tutto.

Egli si abbandona completamente al movimento della vita, sta fra due spigoli ma non perde mai la distanza dalle apparenze in quanto non abbandona quello che il Dr. Friedländer-Mynona chiama l'indifferenza creativa.

Sembra quasi impossibile che uno possa essere allo stesso tempo attivo e inerte, accogliente e rifiutante, eppure proprio in ciò consiste la vita stessa, la vita ingenua da accettare così com'è con indifferenza nei confronti della felicità e della morte, della gioia e della miseria.

Il dadaista è ingenuo. Egli vuole la vita naturale, indifferenziata, in-intellettuale. Per lui un tavolino non è una trappola per topi e l'ombrello non sta lì a portata di mano per potercisi stuzzicare i denti. In una vita intesa in tal senso l'Arte si riduce né più né meno a un problema psicologico. Riferita alla massa essa non rappresenta che un fenomeno di pubblica morale. Il dadaista ritiene necessario sollevarsi contro l'Arte in quanto vi ha scoperto l'inganno, inteso come valvola di sicurezza della morale. Forse questo atteggiamento ostile non è che un gesto di un'ultima onestà assimilata con l'educazione, forse il dadaista ci trova un puro e semplice di-

vertimento, forse tutto ciò non ha neppure un senso. Comunque sia si può fondatamente affermare che l'Arte (ivi compresa la cultura, lo spirito e il club ginnico) non è che un inganno in grande stile. E questo è ancor più vero in Germania, come già accennato, dove al bambino viene imposta con le verghe la ridicola idolatria di fronte a ogni sorta di divinità, acciocché l'uomo, adulto contribuente, possa in seguito genuflettersi da perfetto imbecille all'istante dinanzi all'interesse dello Stato o di una piccola banda di ladri se gli comanda di adorare un «grande Spirito».

Io torno a dire che l'intera attività dello Spirito non è altro che una pura e semplice truffa utilitaristica. In questa battaglia i tedeschi (specialmente i Sassoni fra cui s'incontrano i più infami ipocriti) hanno tentato con Goethe e Schiller di giustificarsi sul fronte esterno e su quello interno, La cultura si può ufficialmente definire come lo spirito di un popolo diventato forma. La cosa è ovvia, ma è anche un fenomeno compensatorio, quasi il tentativo di sottrarsi a un invisibile tribunale, insomma una sorta di tranquillante per la coscienza.

I tedeschi sono maestri di finzione. Sono i più perfetti illusionisti (nel senso del varietà) fra tutti i popoli. In ogni momento sono capaci di tirar fuori dal cilindro una cultura, uno spirito, un elitarismo, che possono levare come uno scudo protettivo a difesa delle loro pance in pericolo.

E questo ciò che ai francesi è sempre rimasto strano e incomprendibile e segno di una diabolica malignità (l'ipocrisia). Il tedesco appare, non è ingenuo, ed è pieno di doppiezza, di doppifondi.

Qui non si tratta di prendere le difese di una qualche nazione. I francesi sono gli ultimi ad avere il diritto di essere lodati da altri popoli come «grande nation», in quanto hanno portato alle estreme conseguenze lo sciovinismo tipico di ogni epoca.

Il tedesco ha tutti i vantaggi e gli svantaggi dell'idealista. Si può agire nei due sensi. Si può concepire l'idealismo che deforma gli oggetti e li rende (per totale ubbidienza) funzioni di un assoluto – che lo si chiami pure vegetarianismo – concepire diritti umani e monarchia come una deformazione o una patologia, lo si può lodare estaticamente come un «ponte verso l'eternità» e come «scopo della vita» e quant'altre mai simili banalità.

Tutto ciò è stato fatto a sufficienza da parte degli espressionisti.

Il dadaista è contrario a tutto ciò per istinto. Egli è un uomo della realtà, un uomo che ama il vino, le donne e le *réclames*, la sua cultura è soprattutto una cultura fisica.

Abbandonandosi al proprio istinto egli vede la sua missione nel fare a pezzi l'ideologia culturale tedesca.

Qui non si tratta di giustificare il dadaista. Lui agisce per istinto come quando uno dice di essere ladro «per passione» o collezionista di francobolli per diletto. L'«ideale» si è rovesciato: dall'artista astratto (se così vuoi chiamarlo, caro lettore) è nato un terribile materialista che possiede l'astrusa qualità di carattere di ritenere la cura del proprio ventre e il commercio con effetti bancari più sinceri della Filosofia.

«Ma tutto questo non è niente di nuovo!» grideranno ancora una volta tutti coloro che non sanno staccarsi dal «vecchio». Ma è qualcosa d'incredibilmente nuovo il fatto che dalla questione: cos'è la cultura tedesca? (risposta: cacca) per la prima volta si tragga la conseguenza di procedere contro la cultura con tutti i mezzi della satira, del bluff, dell'ironia e alla fine anche con la violenza. E precisamente in una grande azione concertata. Dada è una faccenda tedesco-bolscevica. Deve essere tolta al cittadino la possibilità del «commercio con l'Arte a scopo autogiustificativo». L'Arte dovrebbe essere sempre condita di botte, di quelle forti, per le quali il dada s'impegna con tutto il fervore della sua limitatezza. Le tecniche della campagna dadaista contro la cultura tedesca sono state meditate a lungo.

La soluzione migliore sembrava consistere in grandi rappresentazioni dove, a prezzi popolari, veniva macellato tutto ciò che aveva a che fare con lo spirito, la cultura e l'interiorità.

Orbene è ridicolo ed è segno di piattezza mentale, al di là di ogni norma poliziesca, affermare che il dada (di cui non si può negare l'effettivo successo) avrebbe «solo un valore negativo».

Oggi con la storiella del positivo e del negativo non si convincono più neppure gli scolaretti. Quei signori che hanno bisogno di «costrutto» appartengono ai più sospetti individui di una casta che ha già da tempo dichiarato fallimento nell'intimo.

La nostra epoca ha capito a sufficienza che la disciplina, l'ordine e la struttura, «la comprensione per uno sviluppo organico», sono solo simboli, facciate e scuse per culi, grasso e volgarità.

Se il movimento dadaista è nichilista dipende solo dal fatto che il nichilismo fa parte della vita, una verità questa che può esservi confermata da qualsiasi professore di zoologia. Relativismo, dadaismo, nichilismo, azione, rivoluzione, grammofono. Uno si sente male quando sente parlare di tutte queste robe insieme che come

tali (per quanto sia visibile dal teorema) appaiono del tutto anti-quate e sceme.

Anche un albero è già esistito e anche ogni giorno ci sediamo a pranzo senza per questo provarne disgusto. Tutto questo atteggiamento fisiologico nei confronti del mondo arriva fino a far dipendere la cultura, come fa Nietzsche, il grande filologo, dal mangiar cibi solidi oppure liquidi, e bisogna prenderlo un po' con le molle. Risulta alla fine altrettanto sensato o insensato quanto il suo opposto. Ma siamo uomini e già si fa una scelta politica nel bere oggi caffè e domani tè.

Dada si trova di fronte alla propria fine e ne ride. La morte è un fenomeno totalmente dadaista, in quanto è priva di significato. Dada ha il diritto di autoabolirsi e lo farà quando sarà tempo.

Scenderà nella fossa con gesto misurato, pantaloni stirati, con barba e capelli fatti, dopo essersi messo in contatto con l'impresa di pompe funebri «Thanatos».

Il momento non è così lontano. Noi siamo dotati di finissime antenne e di una laringe di carta patinata. Le teste mediocri e lorignori che cercano «pazzie» cominciano a impadronirsi del dadaismo. In tutti gli angoli della buona patria tedesca varie cricche letterarie, col dada sullo sfondo, si sforzano di assumere una posa eroica. Bisogna avere del talento per rendere interessante e piacevole il proprio declino. Alla fin fine è perfino indifferente che i tedeschi continuino o meno nel loro inganno culturale. Per me possono anche meritare l'immortalità. Ma dada, se muore qui, un giorno su di un altro pianeta con piatti e grancassa, coperchi di pentola e poesie simultanee ricorderà al vecchio Dio che c'è stata gente in grado di capire profondamente la totale stupidità del mondo.

Dada ha riscosso in Germania i più grandiosi successi. Noi dadaisti formammo ben presto una compagnia che costituiva lo spavento della popolazione. Ne facevano parte oltre a me Raoul Hausmann, George Grosz, John Heartfield, Wieland Herzfelde, Walter Mehring e un certo Baader.⁴ Nell'anno 1919 organizzammo

⁴ L'architetto Johannes Baader era stato uno dei dadaisti tedeschi della prima ora, e dei più rivoluzionari: il 16 novembre 1918 aveva tenuto nel duomo di Berlino una predica dal titolo «Di Gesù Cristo ce ne infischiamo», e in seguito aveva animato l'assemblea costituente di Weimar diffondendo un libello in cui si richiedeva l'assegnazione del potere a un «Ufficio centrale dadaista». L'episodio narrato in seguito da Huelsenbeck spiega la pesante ironia usata nei suoi confronti.

diverse serate a Berlino, all'inizio di dicembre demmo, senza indebitarci, due matinée domenicali all'Istituto per l'Ipocrisia Socialista della «Tribüne», che riportarono il successo di una cassa piena e il riconoscimento sofferto in forma di articolo sul «Berliner Tageblatt» da parte del critico Alfred Kerr, nel secolo scorso molto noto e apprezzato, oggi però completamente malandato e totalmente arteriosclerotico.

Con Hausmann, il dadasofo, a cui mi sentivo molto legato per via della sua intelligenza altruisticamente orientata e con quel certo Baader, a più riprese citato, intrapresi nel febbraio del 1920 una tournée dada che iniziò a Lipsia il 24 febbraio con una rappresentazione al Teatro Centrale al cospetto di circa duemila persone in un rumore assordante che faceva tremare il vecchio putrido Globus. Cominciammo da Lipsia dunque, in quanto partivamo dalla giusta concezione che tutti i Tedeschi sono dei Sassoni, cosa che non ha bisogno di altra spiegazione, mi sembra. Poi ci addentrammo in Boemia, dove il 26 febbraio a Taplitz-Schönau ci esibimmo di fronte a un pubblico di pazzi e di curiosi, dopo aver insediato, con un gesto di residua saggezza, il più intelligente cittadino di Teplitz, il Dottor Hugo Dux, nella carica di supremo capo di tutti i dadaisti cechi. Baader, che ha quasi cinquant'anni ed è già nonno, per quanto ne so io, s'infilò nel lupanare «dell'aragosta» dove appagò le sue brame con gozzoviglie a base di bevute, di mangiate e di donne, e a spese di Hausmann e del sottoscritto mise in essere un piano criminale che il primo marzo a Praga avrebbe dovuto costarci la vita.

Il primo marzo dunque volevamo dare uno spettacolo a tre, a Praga, alla Borsa Merci, di fronte a duemilacinquecento persone.

A Praga la situazione è speciale. Da ogni parte ci venivano promesse delle bastonate. I Cechi volevano bastonarci per il fatto che noi sfortunatamente eravamo tedeschi, i Tedeschi si erano messi in testa che noi fossimo dei bolscevichi e i socialisti ci minacciavano di morte e distruzione perché ci consideravano dei lussuriosi reazionari. I giornali, settimane prima del nostro arrivo, avevano fatto una réclame-monstre per il dada e le attese non potevano essere più tese. Si pensava che dal cielo sarebbero cadute vacche vive: per strada, dietro di noi, si formavano dei cordoni, si urlava ritmicamente dada, nelle redazioni dei giornali ci accoglievano con revolver alla mano, quei revolver con cui la sera del primo marzo avrebbero voluto eventualmente spararci addosso.

Tutta questa situazione era salita voluttuosamente alla testa di Baader. Il povero pietista si era immaginato un esito tutto diverso per la nostra tournée dada. Lui pensava di tornare con qualche gruzzolo a casa, dai figli e dalla moglie, per poi viverci d'interessi e, dopo il compimento del proprio dovere, fumando una pipa di surrogato di tabacco «Germania», poter sognare delle proprie eroiche gesta.

E adesso invece doveva dare addio alla sua amata vita, adesso era possibile che la sua carriera politica finisse nell'obitorio di Praga. Voleva prendere tutto su di sé, nella paura, ogni umiliazione voleva sopportare se solo suo cugino, il vecchio Dio ebraico con cui tante volte si era trovato a tu per tu, lo avesse salvato dall'annientamento della sua esistenza da pseudo bardo.

Dum vita superest, bene est.

Alle otto doveva iniziare la rappresentazione alla Borsa Merci. Verso le sette e trenta chiesi a Hausmann di Baader.

«Mi ha lasciato un biglietto dove dice di essere andato alla posta».

Ci lasciò dunque fino all'ultimo minuto nella convinzione che sarebbe tornato, per non farci apportare cambiamenti allo spettacolo e lasciarci così esposti ancora più scopertamente alla collera del pubblico.

Tutta la città era in subbuglio. A migliaia si pigiavano agli ingressi della Borsa Merci. Già a dozzine stavano aggrappati agli svani delle finestre, stavano seduti sui pianoforti e urlavano e si agitavano a chi più ne ha più ne metta. Hausmann e io, tutti eccitati, ci tenevamo nella sala accanto, adibita per l'occasione a sala degli artisti e dove i vetri delle finestre cominciavano a tintinnare. Erano le otto e venti – Baader non c'era. Ecco Hausmann che si ricorda a un tratto di aver visto fra la sua biancheria una lettera indirizzata a Hausmann e Huelsenbeck. Solo adesso cominciamo a capire che Baader ci ha fatto il bidone e che tutto l'«apriti sesamo» sarebbe ricaduto sulle nostre spalle. La situazione non poteva presentarsi peggio – per arrivare al podio (fatto di tavole posticce) l'accesso era solo attraverso il folto pubblico – Baader in fuga con la metà dei manoscritti. Bisognava agire: hic rhodus!

Miei stimatissimi, con l'aiuto di Dio e della nostra esperienza il primo marzo a Praga si trasformò in una grande vittoria del dada. Il due marzo Hausmann ed io ci producemmo ancora con grande successo di fronte a un pubblico un po' più esiguo nelle sale del Mozarteum. Il cinque marzo eravamo a Karlsbad, dove con nostra

88

soddisfazione potevamo constatare che dada è eterno e conseguirà una fama imperitura.

DICHIARAZIONE PROCLAMATA AL CABARET VOLTAIRE
NELLA PRIMAVERA DEL 1916
(*Erklärung*, 1916)

Nobili e rispettabili cittadini di Zurigo, studenti, artigiani, operai, vagabondi, senza-meta di tutti i Paesi, unitevi!

A nome del Cabaret Voltaire e del mio amico Hugo Ball, fondatore e direttore di questa onoratissima società, stasera mi corre l'obbligo di rilasciare una dichiarazione che vi farà tremare. Spero che non Vi prenda un qualche malore fisico, ma quello che sto per dirVi Vi colpirà come una pallottola. Abbiamo deciso di riassumere le nostre svariate attività sotto il nome di «dada».

Abbiamo trovato, siamo e abbiamo il dada. Il termine dada fu rinvenuto in un vocabolario: non significa niente. Ecco il niente significante dove niente significa qualcosa. Vogliamo cambiare il mondo con questo niente. Vogliamo con questo niente cambiare la Poesia e la Pittura e finirla con la guerra, con questo niente. Noi siamo qui senza alcuna prospettiva, persino senza la prospettiva d'intrattenerVi e divertirVi. Sebbene tutto ciò stia in questi termini, cioè nei termini del nulla, non c'è bisogno di finire per diventare nemici. Nell'attimo in cui Voi scriverete sulla Vostra bandiera con noi la parola «dada» per il superamento delle contraddizioni borghesi, allora torneremo a essere uniti, a essere i migliori amici. Accettate questo dada come un nostro regalo, ché chi non lo accetta è perduto. Dada è la medicina migliore ed aiuta a trascorrere un felice matrimonio. I Vostri nipotini Ve ne ringrazieranno. Adesso rendo commiato con un saluto dada e un dada-inchino. Viva il dada. Dada, dada, dada!

LA PRATICA

1) AFORISMI E PROSA VARIA

PETER HILLE

[da ENCICLOPEDIA DELLE MINUZIE
(*Enzyklopädie der Kleinigkeiten*), inizio '900]

Commedia

È solo la giusta prospettiva per una rappresentazione significativa.

Creditori

Bisogna evitarli, la loro presenza è perniciosa, poiché gli infelici non si vergognano di continuare a nutrire fiducia nell'umanità.

Debitori

Il debitore alla visita di un creditore cortese è come una colomba che sente i cerchi lontani del falco concentrarsi gentilmente su un punto sempre più ristretto.

Forza

Se con l'applicazione e la forza non si riesce a vincere il destino, allora davvero la terra è la più sciagurata delle istituzioni.

Guerra

e ogni sorta di accanimento sono nostalgia del deserto.

Mancanza

La mancanza è non conoscenza, e come tale spaventosa.

Rima

La rima è come il matrimonio; una volta che si è incominciato, bisogna continuare.

Svizzeri

Credo che solo la Svizzera, senza danni per la sua libertà, divenuta inattaccabile grazie a Granson, Sempach e Murton, possa produrre tanti «svizzeri», lacché, camerieri e cuochi. Il servilismo dei singoli non può arrecare alcun danno a questa libera madrepatria. Ciò che è libero nel suo complesso può asservirsi nello specifico, mentre un asservimento istituzionale ha bisogno di molti individui liberi.

Volontà

L'uomo ha una sua volontà, e a partire da essa il destino prende il suo corso, è il suo corriere.

Voluttà

La voluttà è un'erba che ora c'è, ora non c'è. Ora più forte, ora più debole. Precipuamente si tratta di un'escrescenza nervosa e con un po' di attenzione, proprio come impieghiamo il tempo a reprimere i nostri appetiti, può essere allevata negli esemplari più splendidi. Come ad esempio la cupidigia dei bambini, che al mondo antico era ancora ignota.

Voluttà nella chiesa

La sensualità quindi non si è fatta strada qui dentro? Così domanda un santo revisore e solleva la sua lanterna di corno che, come il suo viso munito di una maschera altrettanto eburnea contro le tentazioni, sembra fatta apposta per dare lustro alle sue parole.

«No», risponde indispettito il monaco che, dedito a una pratica di penitenza spagnola, sta misurando con dolci fremiti di dolorosa devozione sensuale un paio di chiappe femminili al vento. Per far poi abbattere con severità bramosa una grandinata di sferzate sul misero involucro della carne; e rassicurato l'uomo di Dio se ne va. No, la sensualità non si è fatta strada nella chiesa, è un sentimento troppo sano, ma la concupiscenza soffocata sì. La voluttà, però, se ne sta nascosta, maliziosa e sicura in mezzo alle cose sante, tra le cose sante messa al posto d'onore, tenuta in rispetto a causa della sua particolare disposizione alla penitenza e al dolore.

Tra i laici della chiesa, tra i parrochiani, forse non riuscirebbe a reggere, data la sua semplicità, ma tra gli ospiti di onore fa una figura magnifica.

Santità e corruzione producono le stesse manifestazioni esteriori, la genialità sensuale viene salutata come sorella da quella

morale. Dobbiamo rendere grazie a Lutero di aver rotto l'isolamento dei conventi, questi club del culto che avevano trasformato i modi europei in costumi babilonesi. Storture inconsapevoli, non evidenti, impunte da parte della dignità umana e dell'innocenza, avrebbero altrimenti dissolto il giudizio morale di *questo* e con ciò alla lunga di *ogni* comportamento conveniente, e con ciò introdotto uno stato di cretinismo, di istinti convulsi – dopo che anche alle persone più sottili fosse andata smarrita la consapevolezza dell'ipocrisia, a causa del lungo riconoscimento – uno stato che avrebbe ricondotto *bona fide* gli esseri umani allo stato animale, offrendo alla fine uno spettacolo incredibile, un *unicum*: gli animali della chiesa.

PETER HILLE

BAMBINI E ADULTI
(*Kinder und Erwachsene*, 1904)

Non ha senso educare i bambini, e intendo dire: ordinare loro di obbedire agli adulti.

Non ha senso già anche soltanto perché l'infanzia possiede uno stile e una schietta preziosità che si può ben distruggere, ma certo non rimpiazzare.

Non date prescrizioni ai bambini e offrite loro, nella loro crescita, ciò di cui hanno bisogno: e potrete usare tranquillamente tutte le biblioteche pedagogiche del globo terrestre per alimentare la stufa.

E imparate da loro!

O credete che Cristo non fosse più lungimirante di tutte le cariatidi del vecchio e del nuovo testamento quando disse: «In verità vi dico, se non cambierete e non diventerete come i fanciulli, non entrerete nel regno dei cieli».

Perché date loro seggiolini a rotelle, a loro che amano correre e saltare sopra ogni altra cosa, e perché date loro libri con i quadrati, con angoli da collegare e da spartire, in cui formare cerchi con mano tremante?

Date loro tavole e stili o, meglio ancora, un libro con le pagine bianche e una matita, e dite loro: «Adesso, in quest'ora, ciascuno disegni quello che vuole».

E se anche vi scappa un sorriso, quando passate poi tra le file e controllate i libri, non c'è nulla di male. Vedrete che vi avvicinerete a quei piccoli animi chiusi in se stessi, che possiedono il proprio mondo e stanno bene attenti che il vostro passo pesante non lo schiacci, un mondo che chiamano gioco, vi avvicinerete sensibilmente a loro e con ciò compirete un passo avanti verso la grande fratellanza delle cose, che l'uomo prima o poi dovrà imparare.

E date un astuccio di gessi colorati come ricompensa per una settimana di particolare entusiasmo scolastico, e vedrete che cos'è la gioia.

E anche voi avrete la vostra gioia. Quando, a quattordici anni, un ragazzo terminerà il suo corso di studi e voi gli darete i quaderni conservati con cura, lui avrà qualcosa da portare con sé; ma ci sarà anche qualcosa in quei fogli: l'intera struttura sensibile della sua vita, un piedistallo della personalità.

E così in ogni cosa!

Ma guardate i grandi – così vengono comunemente chiamati gli adulti, con involontaria ironia.

Ah, Dio mio!

Tutti tremano di fronte a loro!

E ovviamente in primo luogo i bambini.

Eppure i bambini sono migliori di loro. Con l'astuzia che è loro propria sanno aggirare o ignorare i precetti inopportuni.

Tutt'altro con la pubblica opinione: la stampa, l'editoria, il teatro. La stampa: di fronte ai troni dei re serba la propria dignità e non la smette di tessere le proprie lodi come potenza mondiale di prima grandezza.

E poi si piega timida e imbarazzata agli ordini di ogni borghesuccio. È il borghesuccio che può decidere titoli e tirature.

ERICH MÜHSAM

da CONSIDERAZIONI SULLO STATO
(*Betrachtungen über den Staat*, 1911)

Per Dio non c'è nulla d'impossibile. Per dimostrarlo Dio creò lo Stato. Lo Stato è un concetto astratto con capacità concrete. Un'astrazione che può ordinare, proibire, giudicare e punire. Un'astrazione armata fino ai denti, e mettersi al suo servizio è considerato dall'uomo un onore.

Lo Stato è padrone della vita e della morte. Gli è lecito fare ciò che a nessuno è permesso – a meno di essere strumento dello Stato. Lo Stato ha il monopolio dei sequestri di beni e degli omicidi. Nessuno pretenda di dichiarare illegali i diritti dello Stato. Se qualcuno sequestra qualcun altro, viene chiamato in giudizio per utilizzazione indebita dell'esercizio di custodia. Se lo Stato fosse logico, punirebbe colui che uccide un proprio simile per utilizzazione indebita dell'esercizio di boia. – Ma lo Stato chiude un occhio e si limita a punire l'omicidio, e lo fa con lo stesso atto che intende punire.

Friedrich Engels dice: «Lo Stato è il braccio esecutivo dei padroni». È vero. Si potrebbe anche dire: i padroni sono il braccio esecutivo dello Stato. Non si deve arrivare a fare lo Stato, né con i padroni né con braccia esecutive.

Lo stato si nutre dei poveri, in modo da poter nutrire i ricchi.

«Non uccidere» (il militare); «non desiderare» (il capitale); «non giudicare, se non vuoi essere giudicato» (la giustizia). - E c'è gente che pretende che lo Stato si separi dalla Chiesa.

È una superstizione che da elettori di sinistra possa venir fuori uno Stato giusto.¹

¹ Gioco di parole tra «Links-Wählern» («elettori di sinistra») e «Rechts-Staat» («stato di giustizia», «stato giusto»): l'opposizione «links-rechts» equivale anche a «sinistra-destra».

Le teorie dei conservatori e degli anarchici convergono su un punto importante. Entrambe contestano l'affermazione secondo la quale lo Stato sarebbe un male necessario. Solo che per i conservatori lo Stato non è un male, per gli anarchici non è necessario.

Lo Stato rivela il suo carattere già nella parola che lo esprime. *Status* indica qualcosa di fisso e immutabile. Chi vuole lo stato – qualsiasi stato – è un conservatore, per quanto si atteggi a rivoluzionario.

Sono pochissimi a conoscere le differenze di atteggiamento nei confronti dello Stato dei vari movimenti di opposizione. Forse la seguente similitudine può illuminarli. Ci si immagini lo Stato come una gabbia in cui gli uccelli sono legati a delle sbarre. Alcuni hanno la vaschetta del mangime direttamente davanti al becco; la maggior parte deve accontentarsi di guardare gli altri che si rimpinzano. I liberali vorrebbero liberare le povere bestie, affinché si accapiglino nella angusta gabbia per quelle poche ciotole di cibo. Lo chiamano: *laissez faire, laissez aller*. I socialdemocratici vogliono legare tutti gli uccelli a un'unica sbarra intorno a una vaschetta del mangime gigantesca, e togliere la gabbia. Alla mancanza della gabbia credono di potersi abituare. Noi anarchici speriamo di vedere gli uccelli liberi e la gabbia eliminata. Da qui la nostra pericolosità sociale.

PAUL SCHEERBART

IL RIVOLUZIONARIO
(*Der Revolutionär*, 1902)

Il maestro comunale Lehmann era un filantropo; ogni giorno – quasi ogni ora – deplorava la grande sventura che la guerra arrecava al mondo.

E Lehmann decise di trasformare tutti i maestri comunali in avversari della guerra; in una circolare che fece stampare a sue spese invitò con la massima urgenza i suoi colleghi a raccontare le vicende guerresche della propria nazione alla gioventù loro affidata non più con tono d'entusiasmo, bensì solo con l'espressione del più profondo cordoglio.

Questa circolare arrivò a conoscenza dei superiori del filantropo e negli uffici del provveditorato scolastico scese un penoso silenzio; i sovrintendenti alla scuola elementare avevano il timore che simili circolari rivoluzionarie potessero venir lette anche nei circoli vicini al governo.

E al provveditorato scolastico si decise di agire energicamente.

E il maestro comunale Lehmann fu estromesso dal suo incarico e non gli fu pagata la buonuscita.

Lehmann era di debole costituzione e non trovò altri lavori; cominciò ad andargli sempre peggio e sua moglie ogni giorno – quasi ogni ora – si faceva più inquieta.

E la moglie di Lehmann una sera si gettò dalla finestra e rimase morta sulla strada.

Lehmann cominciò ad aggirarsi come un sonnambulo con gli occhi lucidi, incapace di ragionare normalmente.

In una grande piazza della metropoli, in mezzo a innumerevoli persone che correvano qua e là impegnate nei loro affari, Lehmann il filantropo iniziò all'improvviso a ridere forte in maniera spaventevole.

«No!», gridò poi sempre in mezzo alle risa, «non è cosa che poi dipenda da un essere umano. La guerra è un'istituzione magnifica».

E sorridendo entrò nella distilleria accanto alla casa dove viveva – e nella distilleria continuò a ridere, dando sui nervi agli avventori del locale.

100

Quando il cadavere di sua moglie fu portato via, sorrideva ancora.

Il proprietario della distilleria pregò il filantropo di lasciare il locale.

PAUL SCHEERBART

PROIBITO RIDERE...
(Das Lachen ist verboten, ca. 1910)

«Entri e faccia piano», disse il signor Kasánek, «qui sono riuniti i re segreti della terra. E... è proibito ridere».

«Sì», risposi, anch'io sottovoce, «sono disposto a unirmi a tutto quanto l'incantesimo, ma...»

«Caro signore», sussurrò a questo punto il signor Kasánek con un sibilo, «non dimentichi dove si trova: nella sala vicina sono riuniti i re segreti della terra. Espressioni come «tutto quanto l'incantesimo» qui sono vietate. Non si parla con disinvoltura di un cerimoniale che possiede un senso profondo».

«Beh, certo», risposi sempre più piano, «mi accompagni in questa bella stanzetta».

Gli occhi del signor Kasánek si riempirono di lacrime e si portò le mani ai capelli, poi disse piano, ma con un accento penetrante: «Non osi dire più una sola parola. Qui non è a casa sua. I re segreti li vedrà – ma da lontano, dalla galleria. Bella stanzetta! Rimarrà di stucco. Guai a lei se ride! Guai a lei se dice una parola. È bell'e che cadavere!»

Volevo dire qualcosa, ma mi morsi la lingua.

Il signor Kasánek mi accompagnò in galleria e mi presentò una sedia in un angolino.

Volevo chiedere ancora se fosse proibito anche fumare. Ma il signor Kasánek era già andato via. Ed io mi misi al lavoro con tutti i crismi per accendermi un bel sigaro. Subito, tuttavia, arrivarono tre servitori in un colpo solo, mi strapparono il sigaro e scomparvero in silenzio.

Dunque: ridere è proibito... e anche parlare e lo stesso fumare.

E ora dovevo conoscere la compagnia dei re segreti – una società segreta! vietata in effetti dalla polizia – ma gli organizzatori sono molto ricchi e non devono preoccuparsi dei divieti terreni.

Una cosa del genere nella fantastica Berlino!

Ma ora, il salone!

Dodici alti scranni e un lungo tavolo! E sopra ogni trono un baldachino. In basso, irraggiungibile dai troni, si trova il tavolo!

Entrano i dodici re segreti. Giovinetti molto ben vestiti con cravatte piene di stile e colletti altissimi. Tutto molto solenne. Si salutano con un sobrio cenno del capo.

Continuo a pensare alla stessa cosa: proibito ridere...

Prendono posto sotto il baldacchino. Ed io sono curioso di sentire che cosa diranno. Mi mancano lo scettro e il globo, la corona e l'ermellino. I signori sono evidentemente in abito civile.

E uno dice in tono pacato al suo vicino:

«Stivali con le stringhe non li ho mai portati».

E da lontano uno s'intromette:

«Parliamo della sostituzione dei tovaglioli. È la cosa più importante».

Silenzio.

Poi il grande tavolo si solleva, in modo che i dodici re possano arrivarci.

Al posto dei tovaglioli, vicino a ogni servito, ci sono spugne di un giallo brillante avvolte in custodie azzurre.

Con molta cortesia, ma fermamente, mi viene chiesto di lasciare la galleria. Sto per dire qualcosa, ma appena in tempo mi ricordo dei divieti. In particolare: proibito ridere...

PAUL SCHEERBART

OSTINAZIONE. RACCONTO MORALE
(*Eigensinn. Moralische Erzählung*, 1893)

Dal profondo del cielo azzurro scesero delle lunghe, spesse catene d'oro a penzolare fin sulla terra. Gli uomini si arrampicarono sulle catene.

«Perché non ti arrampichi anche tu nel cielo?»

«Se vi arrampicate tutti voi altri, quello lassù non è più il cielo»

«Mascalzone»!»

Alcune persone che si trovavano ancora a terra acchiapparono l'insolente che non voleva arrampicarsi in cielo, lo ammazzarono e gettarono il suo cadavere nel fiume più vicino.



(Disegno di Ringelnatz)

JOACHIM RINGELNATZ

KUTTEL DADDELDU RACCONTA AI SUOI FIGLI LA FAVOLA
DI CAPPUCETTO ROSSO

(Kuttel Daddeldu erzählt seinen Kindern das Märchen von
Rotkäppchen, ca. 1920)

Allora, bimbi, se riuscite a tenere il becco chiuso per cinque mi-
nuti, vi racconto la storia di Cappuccetto Rosso, se ce la faccio a

ricordarmela. Me l'aveva raccontata il vecchio capitano Muckelmann quando ero piccino e stupido come voi ora. E il capitano Muckelmann non ha mai detto bugie.

Dunque, *lissen tu mi*. C'era una volta una ragazzina. Era intitolata – cioè chiamata – Cappuccetto Rosso. Perché giorno e notte portava in testa un cappuccio rosso. Era una bella ragazza, rossa come il sangue e bianca come la neve e nera come l'ebano. Con grandi occhi rotondi e di dietro belle gambe grassocce e davanti... va bè, insomma, una bamboccia dannatamente bella, meravigliosa, perfetta.

E un giorno la mamma la mandò nel bosco dalla nonna; che ovviamente era malata. E la mamma diede a Cappuccetto Rosso un cestino con tre bottiglie di vino spagnolo e due bottiglie di whisky scozzese e una bottiglia di acquavite di Rostock e una bottiglia di punch svedese e una fiasca di acquavite di cumino e anche qualche bottiglia di birra e dolci e un po' di altra roba con cui la nonna si poteva ripigliare un po'.

«Cappuccetto Rosso», disse la mamma come extra, «non abbandonare il sentiero, perché nel bosco ci sono lupi cattivi!» (Tutta questa storia deve essersi svolta a Nikolaiev o da qualche altra parte della Siberia). Cappuccetto Rosso promise tutto quanto e partì. E nel bosco il lupo le venne incontro. Le chiese: «Cappuccetto Rosso, dove te ne vai?» E lei gli raccontò tutto quello che voi già sapete. E lui chiese: «E dove abita la tua nonna?»

E lei glielo spiegò perbene: «In via della Suocera tredici, nella terra piatta».

E allora il lupo mostrò alla bambina fragole e lamponi succosi e la adescò nel profondo del bosco, portandola via dal sentiero.

E mentre lei raccoglieva con solerzia le bacche, il lupo levò le vele e si precipitò in via della Suocera al numero tredici e bussò sulla terra piatta alla porta della nonna.

La nonna era una donna anziana e diffidente con molti buchi tra i denti. Perciò chiese brusca: «Chi è che bussa alla mia casetta?»

E il lupo da fuori rispose con voce camuffata: «Sono io, la Bella addormentata nel bosco!»

E la vecchia gridò: «Avanti!» E il lupo sfrecciò nella stanza. E la vecchia si mise addosso la sua vestaglia da notte e sul capo la sua cuffietta da notte e si mangiò il lupo intero fino all'ultimo ossicino.

Nel frattempo Cappuccetto Rosso si era persa nel bosco. E stupida come tutte le ragazzine, cominciò a ululare forte.

E il cacciatore nel profondo del bosco la sentì e corse da lei. Beh, che c'importa di quello che i due hanno combinato lì nel profondo del bosco, che tanto si era fatto buio, a ogni modo lui la riportò sulla giusta strada.

Lei dunque raggiunse svelta via della Suocera. E là vide che sua nonna era tutta bella gonfia.

E Cappuccetto Rosso chiese: «Nonna, perché hai gli occhi così grandi?» E la nonna rispose: «Per vederti meglio!»

E Cappuccetto Rosso chiese ancora: «Nonna, perché hai le orecchie così grandi?»

E la nonna rispose: «Per sentirti meglio!»

E Cappuccetto Rosso chiese ancora: «Nonna, perché hai la bocca così grande?»

Ora, non è una cosa tanto bella che i bambini chiedano una cosa simile a una nonna adulta.

Quindi la vecchia s'incavolò di brutto e non profferì più parola, ma si mangiò la povera Cappuccetto Rosso fino all'ultimo ossicino. E poi si mise a russare come una balena. E proprio in quel mentre passava fuori il cacciatore.

E quello si meravigliò che una balena fosse capitata in via della Suocera. E caricò il suo schioppo ed estrasse il suo lungo pugnale dalla custodia ed entrò nella stanza senza bussare.

E con suo grande orrore vide anziché la balena la vecchia gonfia nel letto.

E – *diavolo caracho!* – c'è da cascare lunghi distesi sul ponte! – uno non ci crederebbe! – ma la vecchia ingorda si è mangiata anche il cacciatore.

Oh, voi bimbetti mi guardate a occhi spalancati e spalancate la ciabatta come se ci fosse dell'altro. Ma ora toglietevi di mezzo, altrimenti vi faccio filare io.

Io ho la gola già secca di tutte queste storie idiote che sono inventate da cima a fondo.

Via, marciare! Lasciate bere in pace vostro padre, voialtri... avannotti buoni a nulla!



KLABUND

INIZIA L'ERA DELL'ASSOLUTISMO...
(*Der Absolutismus bricht aus*, 1920)

Coosa? Lei crede ancora in Einstein? Nella Teoria della Relatività? Ragazzo mio, Lei viene sempre un quarto d'ora dopo! Einstein non è più niente. Sarebbe da ridere, altro che curvatura dei raggi solari! Ma siamo matti? Rigiri piuttosto, e alla svelta, la Sua visione del mondo e la sua giacchetta ormai logora. Il Relativismo ha fatto il suo tempo. Noi abbiamo addentato ormai la Verità assoluta. Non lo vede? Inizia l'era dell'Assolutismo.

Caro mio, questo è assolutamente certo. Non è stato ultimamente al Gran Teatro? Straordinario quel Danton... È una cosa grande per una rivoluzione... teatrale. E come poi alla fine quel ragazzino insignificante grida: «La Repubblica si realizzerà quando la Repubblica sarà morta!» e qui avrebbe dovuto sentire l'applauso del pubblico dalla piccionaia. Scricchiolava tutto l'assito. Era una gigantesca manifestazione contro la Repubblica, cioè contro il Relativismo e per l'Assolutismo.

Qui l'uomo almeno sa dove si trova: è protetto, ha il suo sostegno, trova verità assolute su cui orientarsi, ecco tutto. Per esempio: «Priorità a chi viene da destra» - «Proibito calpestare questo terreno» - «Il Consigliere di Stato riceve dalle cinque alle cinque e un

quarto» - «Oggi spezzatino di giornata» - «Signori da quella parte» - «Comando provinciale da questa parte». E qui non c'è spazio per sottigliezze o interpretazioni varie. Il Principio assoluto pensa e dirige. Il singolo non ha bisogno di scervellarsi.

In tutte le edicole si può trovare «La verità assoluta», giornale in quarto piccolo, prezzo quindici pfennig. Vi si trovano elencate le trentatre verità assolute accessibili a ogni cervello. Tutto il resto, se lo ricordi bene, sono solo chiacchiere, sciocchezze, assurdità, fandonie. E se Lei non crede a noi, allora gliela insegneremo noi la verità, amicazzo. Nel retrobottega di zio Manganello c'è un intero deposito di sfollagente: ce ne sarà ben uno che si adatta alla forma del Suo cranio, caro mio. O preferisce essere convertito a suon di bombe a mano e di pistole Browning? V'è di tutto. Non siamo a corto di niente. Siamo straordinariamente muniti di armi spirituali di ogni genere.



HUGO BALL

LA PREGHIERA DI BULBO E IL POETA ARROSTO (*Bulbos Gebet und der gebratene Dichter*, 1915)

Dunque si sarebbe potuto credere che la Morte stessa fosse morta, e invece... errore! Appena i grandi spiriti intonarono lamenti mortuari su canne di cemento, arrivò, sollevata da tal ritmo e messa in movimento, la Morte di nuovo viva e cominciò a ballare su gambe d'acciaio. A pugni serrati calpestò il terreno e scalpitò con zoccoli tuonanti.

E i grandi spiriti risero e i coperchi di sarcofago delle sue mascelle scricchiolavano, ché la grande moria era ricominciata. Allora Bulbo cadde in ginocchio, alzò le braccia al cielo e gridò:

«Liberaci o Signore dall'incantamento. Risolleva o Signore le nostre bocche fulgginose dai secchi d'immondizia, dai canali di scolo e dalle fosse biologiche in cui siamo scivolati. Abbi pietà o

Signore del nostro soggiorno nella melma e nelle latrine. Le nostre orecchie sono fasciate da gas di iodoformio, nei nostri polmoni alati pascola la schiera degli acini d'uva e delle larve di maggiolino. Siamo stati gettati nel regno degli ascaridi e degli idoli. Il grido di dissoluzione ci sta sovrastando. Con bastoni di fuoco bastonano i tuoi arcangeli. Attirano i tuoi angeli sulla Terra e li ingrassano rendendoli inservibili. Sul confine tra paradiso e inferno essi fanno rotolar giù i loro ubriachi nella tua Terra promessa e risuona il gorgheggio wagneriano, wigalaweia, in germano panta rei.

Una dimora di scherno è diventata la tua Chiesa, una casa di vergogna. Ci chiamano bestemmiatori e abietti gnostici. Sotto il manto della carne però traspaiono i loro volti di apache e di animali. Come si possono amare? Nei cassetti si moltiplica il numero dei feti rinvenuti e nei letti poltrisce il marmocchio grassottello.

Non conservano più la mummia nelle amache, l'imbalsamato ciarpame delle membra e i bacilli del colera nella giuntura del contrabbasso. Non più la zucca che gocciola dalla cappa del camino e il padre di famiglia d'animo putrefatto. Già nel ventre materno si vendono a vicenda la vita eterna. Vendono di contrabbando la farina di frumento che è destinata alla tua ostia consacrata e fanno gargarismi col vino aspro che dovrebbe simboleggiare il tuo sacro sangue. Ma tu ci perdoni le nostre nequizie, così come noi promettiamo di portarle a compimento.

Io potrei soggiornare in un'altra epoca. A cosa mi serve o Signore? Vedi, io mi radico scientemente in questo popolo. Come artista alla fame mi nutro di asceti. Ma la Teoria della Relatività non basta e neppure la filosofia del «come se». I nostri libelli polemici non attraggono più. Si moltiplicano i sintomi di un marasma pervasivo. Tutti e sessanta i milioni di anime del mio popolo sgorgano dai miei pori. Sudore di ratto sta davanti a te o Signore. Malgrado tutto però salvaci, aiutaci, o Padre pneumatico!»

A questo punto spuntò dalla bocca di Bulbo un ramo nero, la Morte. E fu gettata nella cerchia degli spiriti. E la Morte fece gli esercizi ginnici e ballò.

Il Signore allora parlò: «Mea res agitur. Lui impersonifica un'estetica di associazioni sensoriali che si riagganciano a delle idee. Una filosofia morale in forma di grotteschi. La sua dottorabilità s'infonde dolcemente». E si decise anche lui a ballare, perché la preghiera gli era piaciuta.

Allora ballò Iddio con il giusto contro la Morte. Tre arcangeli gli pettinarono i capelli a cresta in su. E il Leviatano affacciò il suo

deretano dal muro del cielo e stette a guardare. Sulla pettinatura del Signore però oscillava, intrecciata di preghiere israelite, la corona alta come una torre.

E un turbine si alzò e il Diavolo scivolò dentro la stanza segreta dietro la pista da ballo e gridò: «Grigio sole, grigie stelle, grigia mela, grigia luna».

Allora caddero sole, stelle, mela e luna sulla pista da ballo. Ma gli spiriti divorarono ogni cosa.

E disse il Signore: «Aulum babaulum, fuoco!» e sole, stelle, mela e luna schizzarono fuori dalla pancia degli spiriti e ripresero di nuovo il loro posto. Allora la Morte disse in tono canzonatorio: «Ecce homo logicus!» e volò sul gradino più alto. E fece questa grande turbata per dimostrare la sua autorità.

A questo punto Dio gli battè sulla testa le tavole delle categorie con tal violenza che andarono in frantumi e continuò a ballare con piroette maschili e giravolte improvvise.

Le tavole delle categorie furono pestate in frantumi dalla Morte e gli spiriti ne mangiarono. Allora Dio volse la sua tromba verso il basso e gridò: «Satana, Satana, ribellione!» E apparve l'uomo rosso, la falsa maestà, e uccise la Morte acciocché nessun uomo la potesse più riconoscere. E gli spiriti la mangiarono.

Ma vedi, ecco che costoro divennero molto potenti e gridarono: «Dateci un poeta arrosto!»

«Vacca, sei nostra!» disse il diavolo.

«Libertà, fratellanza, cielo, siete nostri!»

«Nostrità e avarizia» disse il diavolo «cosa può significare tutto ciò?»

A questo punto il Signore gli porse il poeta arrostito. Gli spiriti però si misero a sedere in cerchio, lo disossarono, gli spilluzzicarono la crosta e la lanugine e lo mangiarono. Qui venne fuori che i bottoni dei suoi pantaloni altro non erano che ostie, la laringe immatura, profumato il cervello, ma male ombelicato. E il più giovane degli spiriti gli tenne l'orazione funebre.

«Egli fu uno psicofatto», iniziò il discorso, « non fu un uomo. Ermafrodita dalla testa ai piedi. Le spalle spirituali spuntavano appuntite fuori del suo cutaway. La sua testa una cipolla mirifica della spiritualità. Ciecamente dominato dall'impeto di riconoscersi infrangibile, il suo inizio e la sua fine furono di tal purezza d'animo virginale e totalmente priva di compromessi che noi posteri non potemmo fare a meno di classificare il dubbio sul dovere della generazione di una moralità rivoluzionaria secondo le nostre

inutili tensioni verso un modello di fuggitivi e il superamento della terrestrità come un problema internamente tragico, ma dolce. La magnificenza giace qui sepolta in un deserto di immatura verbalità rimasta astratta. L'estaticità soggettivistica non ha sempre potuto sottrarsi alla teatralità fine a se stessa. Potente sognatore e fachirico cercatore di redenzioni, alto sacerdote e reggente, salicornia e pungolo di ditirambica potenza aggiunge al suo lodevole modello amara ferita l'unico dato di fatto che Max Reinhardt, la cui regia creativa fecondò il compendio delle singole visioni, ha dovuto offrire la sua capacità al conoscitore solo dopo tanto tempo dalla sua dipartita. Requiescat in pace».

E lo mangiarono, però mangiarono anche l'oratore funebre. E anche i piatti mangiarono. E anche le loro forchette mangiarono. E anche la pista da ballo, allo stesso modo. E meno male che il Signore si era allontanato poco prima dalla scena, sennò avrebbero mangiato anche lui.

HUGO BALL

IL CANE CHE PREGA
(*Der betende Hund*, 1915)

«Ma questo non è niente», disse Musikon.

«Siete stati a Theotokopuli? Avete visto il cane che prega?»

«No», disse Zib, testa-di-limone, e si battè sofferente la mano sulla pancia, «non siamo stati in quel luogo».

«Ringraziate Iddio, allora», disse Musikon e con la sua bacchetta magica indicò il quadro numero tre. Entrò in scena la coppia dei fratelli siamesi, si mise a sedere sulla sedia e prese in mano la mezzaluna.

«Per l'amor di Dio, togliete la spada dalla vagina, Isolde Kurz», gridò Hitigulpa, l'uomo-serpente. «È terribile! La signora soffoca di certo!»

Fu deciso di andare a Theotokopuli.

Musikon si nutriva di luna e nebbia. Ci si tranquillizzava alzando la mano. Mulche-Mulche si faceva mungere le sue belle dita bianche.

«Schibko schango», disse Zib durante il tragitto, «la Parola fu il primo Governo».

Sperava di aprire un dibattito, ma nessuno abboccò. La lingua di Hitigulpa era diventata un cappio. Con questo lui dava la caccia ai cavalli del circo che correvano qua e là.

Fridolin (che Voi, miei signori, non conoscete) catturò alcuni dei magici draghi azzurri che ronzavano per di là e si stupì del loro irregolare andare di corpo.

Ecco spuntare i merli di una città. A Nord, costruzione recente. Navi che drizzavano le orecchie. Una macchina per fare il vuoto, legata a una gigantesca ruota a bagger, succhiava lo spirito della città. Qui stava radunato il popolo. Le puttane davano spettacolo e dovevano pagare la dogana sul loro grasso. Uomini con flauti nel buco del capo. Appeso ad azzurri paracadute scendeva giù sempre più popolo. Qui si poteva notare ancora una volta quanto sia nobile il nostro Imperatore. Un popolino di saltimbanchi aveva aperto le sue baracche e si aggirava nei dintorni in camicia rossa.

Nel bel mezzo il censore. Con una matita rossa cancellava braccia e gambe, quelle che gli sembravano superflue.

«Signore e signori!» diceva il conquistatore, «adesso Vi mostremo il famoso maestro Hans Schütz che avrà l'onore di servirVi sulla corda in sette posizioni inglesi di nuova invenzione. Anche il nostro magico maestro equilibrista costruirà una piramide sulla corda tesa e mademoiselle a cavallo di un vitello impagliato tenterà d'insinuarsi fra due curiosi amanti, fra cielo e terra. Si esibirà anche un maestro equilibrista che condurrà in una carrozzella le nostre signorine sopra la linea della sopportazione al ritmo di nacchere cadenzate a suon di musica. E alla fine la nostra vacca marina siciliana soffierà nel cavo di una conchiglia le grotte di stalattiti della miseria».

Ad un tratto si levò un gran tumulto, come se l'imperatore Guglielmo Secondo, sotto forma di cavaliere domenicale dell'Apocalisse, saltasse su pentole e scodelle con occhio roteante attraverso la porta spalancata. Uomini con bandiere a drago sciorinavano fuori. Risuonò un grido di osanna. I preti sciacquarono le loro sottane nelle fontane di succo di lampone. Si andò a finire nella dimora del cane che prega.

Avvenimento inaudito! Qui il Procuratore generale Stangelmeyer s'infilò in culo uno spazzolino da denti e svolazzò in aria. Ecco Klabund infilzato da un trapano. Emmy Hennings si toglie il berretto e mostra gli scarabei d'oro del suo cranio. Anche il buon Dio si presenta. Porta una casacca blu da marinaio con colletto a punta e sembra un modernista. Le facciate delle strade sono piene di grandi tamburi appesi.

Oh mesdames!...

Tutti i signori svolazzano sospesi. Tutti i cieli risuonano. Sventolate, sventolate il tricolore, ridete e cantate! Ecco che viene tesa un'altra corda. In un blocco di miele turco si porta a spasso Caruso. Lo seguono signore con sottovesti rosso vivo. Un muso di topo sporgeva dal balcone.

O eterna punizione dei nervi uditivi viziati dal peccato! Perché non abbiamo laicizzato il diavolo e la fantasia? Le palizzate sono tinte di lacca giapponese. Svolazzo di bandiere nere con teschio. Un ometto piccolissimo tiene il bucefalo stretto in un anello da naso. Fra gli eunuchi è scoppiata una rissa. Si batton sulla testa con bastoncini di cannella. E ogni tanto un abbaio corto: «Hs rgt, Ht rgt».

Il cane che prega. Lo salutiamo a guance aperte, mentre facciamo salire attaccata a uno spago l'enorme signora che abbiamo portato con noi. Lui siede su di una sedia solitaria, di legno rosso,

porta un knockabout e ha una barbetta di viole e di non-ti-scordardi-me. Un nido pieno di pidocchi canta lieto nel suo occhio sinistro. C'inchiniamo profondamente.

«Gran signore», inizio io, «Voi siete un carattere rigido». Lui annuisce. «Voi siete il Dalai Lama della Cristianità». Lui annuisce e accenna al Ministro con le medaglie dell'Ordine della Réclame.

«Voi siete lo spaventapasseri seraficus» («Ht rgt» dice lui, rivolto al Ministro). «Le Vostre zampe sono piegate giorno e notte» («Ht rgt» dice lui, rivolto al Ministro). «Il Vostro water si chiama Tatrafüred». («Ht rgt» dice lui e mette da parte il disco cifrato).

«Voi tingete la Vostra barba con polvere hennea, con galla e cicoria» («Hem, hem» dice lui).

«Voi avete una lingua di gomma dura e Vi nutrite di carne umana».

«Date le dimissioni! Smentite la marcia cerimoniale! Abbandonate il Vostro amore lesbico per la natura! Non siate uno scrittore di romanzi! Vi supplico!»

La mia voce s'interrompe e do' il segnale al club ginnico che mi sta alle spalle:

«Alzate e abbassate finché il cigno non impiccate» (cosa che venne subito eseguita).

A questo punto però avvenne qualcosa di inatteso: il cane orante, tutto in estasi, piegò le sue zampe, si accostò alla balaustra, tirò fuori la lingua come se volesse accogliere l'ostia. Piegò indietro il capo. La sua meccanica si ruppe. In un attimo chiuse gli occhi e rese l'anima.

HUGO BALL

IL TRAMONTO DI FABBRICADANZE

(*Der Untergang des Machetanz*; il testo venne letto per la prima volta il 26 marzo 1916 al Cabaret Voltaire)

Ecco che Machetanz senti un'improvvisa pressione alle tempie. I flussi produttivi che avevano scaldato e avvolto il suo corpo si inaridirono e caddero giù penzoloni dal suo corpo come fossero lunghe strisce di tappezzeria color zafferano. Un colpo di vento gli piegò all'indietro mani e piedi. La sua schiena, una stridente vite senza fine, schizzò al cielo come una spirale.

Sogghignando Machetanz afferrò una pietra che gridava fuori da uno spigolo di un palazzo e si mise ciecamente in posizione di difesa. Azzurri compagni lo assalirono. Un cielo di chiarezza si frantumò. Un pozzo di luce si mise di traverso. Trascorse per il cielo una fila di puerpere alate. Gli edifici del gas, le fabbriche di birra e le cupole dei municipi si misero a vacillare emettendo frastuoni da grancassa.

Demoni dalle penne variopinte piombarono sopra il suo cervello, lo arruffarono e lo spennarono. In alto sulla piazza del mercato che sprofondava fra le stelle spuntò come una falce spaventosa lo scafo verdastro di una nave che stava in verticale sulla punta.

Machetanz s'infilò ambedue gli indici nelle orecchie e ne trasse l'ultimo miserevole resto di sole che vi si era rifugiato. Ne uscì un bagliore apocalittico. Gli azzurri compagni soffiaronò nelle trombe a forma di conchiglia. Salirono su balaustre di luce e scesero giù nel barlume.

Nausea invase Machetanz. Uno strozzarsi per un falso Dio. Egli corse con le braccia sollevate, inciampò e cadde sul muso. Una voce gridò fuori dalle sue spalle. Chiuse gli occhi e si sentì sbalzato in tre poderosi salti al di sopra della città. Idrovore succhiavano la forza dei mistici contenitori.

Machetanz cadde in ginocchio, con un paramento da messa a forma d'insalata, e digrignò i denti verso il cielo. Le facciate delle case sono trincee l'una sull'altra. Città di ottone ai margini della luna, casematte, che vacillano sullo stelo di una cometa di notte. Una cultura appiccicata sopra si scrosta tutta e viene strappata via a pezzi dai ragazzi. Machetanz imperversa colto dal ballo di San

Vito. Uno, due, uno, due: il rimedio contro l'eccitazione della carne. «Pancattolicesimo» gridava nelle sue allucinazioni. Fonda un Consolato per la pubblica messa in dubbio e per primo vi inoltra la sua protesta. Cinedrammaticamente lui spiega i fenomeni coattivi dei suoi eccessi e delle sue manie allucinatorie. Viene centrifugato in qua e in là dentro una bottiglia magnetica. Brucia nei tubi sotterranei di un sistema di canalizzazione. Una bella cicatrice orna l'occhio di Machetanz con albina chiarezza.

Avvolto in una camicia colorata a zic-zac oscilla su torri svettanti di etere. Egli ingaggia il gran salto e sale in fracasso, spezzando tutto, attraverso i raggi di una gigantesca ruota immaginaria. Lo minacciano i volti della rapida decisione, della sensibile pelle del cranio, dello scetticismo lamentoso. Saltella con spezzate ali di polmone dalla mano di un coboldo.

Gli amici lo abbandonano. «Machetanz, Machetanz» gracchia lui dall'alto di un camino. Si libera con slancio dalla connessione. Volta come segmento di eclissi solare sopra galleggianti cupole sbilenche e torri di città ubriache. Senza sonno e adagiato in una carrozzina per bambini viene portato dall'altra parte della strada. Lo coprono d'ombra i paesaggi del rossore, del lutto, della muliebre beatitudine.

Machetanz vaneggia di decadenze a lui congeniali. Depone vasti complessi d'ansietà. Si arma intanto di blocchi psicologici, bara con le inibizioni e le sensazioni dell'anima. Si arrotola di notte nel corpo di una prostituta. La pelle di paura gli si drizza dietro le orecchie. «Che pensate, voi stupidi!» e scaraventa sul pavimento, con la schiuma alla bocca, una nuvola azzurra. Ne striscia fuori al sole. Vuol provare la sensazione. L'erba cresce invidiosa e lo spinge indietro nelle tenebre. Sipari si spalancano gonfiandosi e una casa scompare. È la catalessi della distruzione. Lingue si abbattono in rosse lance di pioggia di traverso sull'asfalto.

Gragny, la donna di piombo, deve pettinargli la scriminatura affinché possa pensare. Dagny, la donna-pesce, lo cura brillando di Musikon dal lato destro. Machetanz ha ucciso un capitano con un libro dei canti. Ha trovato un'isola che galleggia artificialmente. Svetta come uno stelo, in processioni oranti e venera il Gesù dei vagabondi. Regge la lampada nella cerimonia funebre e così scuote via la sua acqua: è argilla acetosa. Ma non gli serve a niente. Non è all'altezza di queste turbolenze, detonazioni e campi radioattivi. «La quantità è tutto» egli grida «la sifilide è una grave malattia venerea». Prende un bagno di sali per liberarsi del suo corpo pennuto.

Ne resta un callo, un paio d'occhiali d'oro, una dentiera e un amuleto. E l'anima: un'ellisse.

Machetanz sorride amaramente: «L'originalità è un catarro pieno di vesciche. Doloroso e incredibile. Commettere un omicidio. Un omicidio è un qualcosa che non può essere rinnegato. Mai e poi mai. Fare buon tempo. Amare sempre i poveri. Già abbiamo Dio come supplemento. Questo è terreno solido».

E suonò a fiato nella cervice di Musikon. Allora lei si dileguò in nube. E lui fece il suo testamento. Con inchiostro di urina. Non ne aveva altro. Ché stava in prigione. Maledisse di là dentro: i fantastici, Dagny, Johann il cavallo da giostra, la sua povera madre e molte altre persone. Quindi morì. Da una minestra di soda nacque un bosco di palme. Un cavallo mosse le zampe e avanzò. Una bandiera a lutto sventolava sul tetto di un ospedale.

HUGO BALL

JOHANN, CAVALLO DA GIOSTRA
(*Das Karussellpferd Johann*, 1916)

«Una cosa è certa», disse Benjamin, «l'intelligenza è dilettantismo. L'intelligenza non c'inganna più. Loro introspezzano, noi estrospezzano. Loro sono i gesuiti dell'utilitarismo. Intelligenti come Savonarola, manco per sogno. Intelligenti come Manasse, manco per sogno. La loro Bibbia è il Codice Civile».

«Hai ragione», disse Jopp, «l'intelligenza è sospetta: acume di sfioriti persuasori occulti. Il circolo degli asceti *«Alla brutta coscienza»* ha inventato l'idea platonica. La «cosa in sé» oggi è una cenerentola da scarpe. Il mondo è fascinosetto e pieno di epilessia».

«Basta», disse Benjamin «mi vien la nausea a sentir parlare di "legge" e di "contrasto" e di "ergo" e di "quindi". Perché lo zebù deve essere un colibrì? Io odio l'addizione e la sottrazione. Lo si deve lasciare in pace un gabbiano che esibisce le sue ali nel sole e non dire di lui "quindi": ne soffrirebbe».

«Quindi», disse Stiselhäher, «portiamo a riparo il cavallo da giostra Johann e intoniamo un canto favoloso».

«Io non lo so», disse Benjamin, «ma sarebbe meglio portare al sicuro il cavallo da giostra Johann. Ci sono indizi di una eventuale disgrazia».

A dire il vero gli indizi di una eventuale disgrazia non mancavano: era stata rinvenuta una testa che gridava senza posa: «Sangue, sangue!» con piante di prezzemolo che le spuntavano dalle mandibole. I termometri erano pieni di sangue e i tendini muscolari non funzionavano più. Agli sportelli delle banche si scontava *La guardia al Reno*.

«Certo, certo», disse Stiselhäher, «portiamo al sicuro Johann, il cavallo da giostra. Non si sa cosa potrà accadere».

Sull'aia azzurra, con occhi sgranati, stava in un bagno di sudore il cavallo da giostra Johann, che disse: «No, no. Io son nato qui e qui voglio morire».

Ma questa era una menzogna, ché la madre di Johann era originaria della Danimarca e il padre era ungherese. Comunque ci si accordò e la fuga avvenne la notte stessa.

«Parbleu», disse Stiselhäher, «qui finisce il mondo. Qui c'è un muro. Qui non si va avanti».

In effetti c'era un muro, un muro che saliva al cielo perpendicolarmente.

«Ridicolo», disse Jopp, «abbiamo perduto il senso del tatto. Ci siamo inoltrati nella notte e abbiamo dimenticato di zavorrarci con delle pietre. È chiaro che ora stiamo planando nell'aria».

«Chiacchiere», disse Stiselhäher, «qui c'è puzzo di bruciato. Io non vado avanti di un passo. Ecco una distesa di teste di pesce. Qui erano all'opera le chimere. Qui sono stati munti i montoni ondulati».

«Lo sa il diavolo», disse Runzelmann, «anch'io non mi sento bene nella pelle. Ci metteranno addosso la camicia dei ciarlatani!» E tremava convulsamente.

«Fermi tutti!» ordinò Benjamin, «cosa ci sta di fronte? Una carretta? Dipinta di verde e con finestre inferriate? Che ci cresce lì? Agavi, palme a ventaglio e tamarindi? Jopp, guarda nel libro dei segni cosa significa tutto ciò».

«Segno fatale», disse Stiselhäher. «Una carretta fra le agavi. C'è qualcosa che non torna. Lo sa Dio dove ci siamo cacciati».

«Sciocchezze», esclamò Benjamin. «Se non fosse buio si vedrebbe e come cosa sta succedendo. Quel pomataio ciarlatano del veterinario ci ha indicato la strada sbagliata».

«Il fatto incontestabile», disse Jopp, «è che ci troviamo di fronte a un muro. E qui non si va avanti. Gundelfleck, accendi il lampione».

E Gundelfleck si frugò in tasca, ma tirò fuori soltanto un'imponente canna d'organo azzurro-chiaro. La portava sempre con sé.

«Avvicinatevi, signori miei», si udì a un tratto una voce, «siete in un vicolo cieco».

Era la voce del capitano Feuerschein: «Dove vi aggirate così, di notte? E in tenuta sveglia? Toglietevi i nasi di celluloidi! Smascheratevi! Vi conosciamo! Che cosa sono codesti alberi sonori che portate con voi?»

«Son tavolacci e bastoni a sonagli e castigamatti, con rispetto parlando».

«Che strumento a fiato è questo?»

«È l'imbutto di Norimberga».

«E questo straccio di cotone a guinzaglio?»

«Questo è Johann, il cavallo da giostra, impacchettato alla meglio nell'ovatta».

«Chiacchiere. Cosa volete fare con il cavallo da giostra, qui sulla costa libica? Dove avete preso il cavallo?»

«Si tratta in certo senso di un simbolo, signor Feuerschein. Se permette. Infatti lei ha davanti a sé il circolo fantasista sterilizzato detto del tulipano azzurro».

«Macchè simboli e simboli. Avete sottratto il cavallo al suo servizio militare. Come vi chiamate?»

«Ma questo è un tipo spaventoso!» disse Jopp. «Si tratta della più pura robinsonata».

«Mumpitz», disse Stiselhäher, «è una finzione. Questa è tutta opera di Benjamin. Lui ne escogita tante e noi dobbiamo sopportarne le conseguenze...»

«Spettabile signor Feuerschein! Il Suo giovanilismo confederale, il Suo colore di passato di verdura, tutto ciò non c'impresiona. E neppure la Sua attorialità cinematografica d'accatto! Solo una parola di chiarimento: noi siamo dei fantasisti. Non crediamo più nell'intelligenza. Ci siamo messi in marcia per salvare dalla plebaglia questo animale cui tributiamo tutto il nostro rispetto».

«Vi posso comprendere», disse Feuerschein, «ma io non sono in grado di aiutarvi. Salite sulla carretta. Anche il cavallo che avete con voi. Avanti marsch, poche storie! In carrozza!»

La cagna Rosalia era soprapparto. Dette alla luce cinque piccoli cani-poliziotto. In quel tempo fu rinvenuta nello Spreekanal a Berlino una piovra cinese. L'animale venne portato al più vicino posto di polizia.

2) VERSI, BALLATE, *CHANSONS*

FRANK WEDEKIND

DER ZOOLOGE VON BERLIN
(Da *Die vier Jahreszeiten*, 1905)

Hört ihr Kinder, wie es jüngst ergangen
Einem Zoologen in Berlin!
Plötzlich führt ein Schutzmann ihn gefangen
Vor den Untersuchungsrichter hin.
Dieser tritt ihm kräftig auf die Zehen,
Nimmt ihn hochnotpeinlich ins Gebet
Und empfiehlt ihm, schlankweg zu gestehen,
Daß beleidigt er die Majestät.

Dieser sprach: Herr Richter, ungeheuer
Ist die Schuld, die man mir unterlegt;
Denn daß eine Kuh ein Wiederkäuer,
Hat noch nirgends Ärgernis erregt.
So weit ist die Wissenschaft gediehen,
Daß es längst in Kinderbüchern steht.
Wenn *Sie* das auf Majestät beziehen,
Dann beleidigen *Sie* die Majestät!

Vor der Majestät, das kann ich schwören,
Hegt' ich stets den schuldigsten Respekt;
Ja, es freut mich oft sogar zu hören,
Wenn man den Beleidiger entdeckt;
Denn dann wird die Majestät erst sehen,
Ob sie majestätisch nach Gebühr.
Deshalb ist ein Mops, das bleibt bestehen,
Zweifelsohne doch ein Säugetier.

FRANK WEDEKIND

LO ZOOLOGO DI BERLINO²

Sentite bambini, quel ch'è avvenuto di recente
 A uno zoologo a Berlino!
 Una guardia ha catturato e condotto al presidente
 D'inchiesta il poverino.
 Il giudice gli si è piantato davanti,
 Lo ha interrogato come un criminale,
 E gli ha ingiunto: ammetta, canti,
 Di avere offeso Sua Maestà Reale!

Quegli disse: «Signore, spaventosa
 È la colpa di cui mi si accusa;
 Dir che mucca e ruminante una cosa
 Sola sono, non ha mai preteso scusa.
 La scienza è divenuta ormai realtà
 E persino nei sussidiari la vedete.
 Se questo riferite a Sua Maestà,
 Siete voi che Sua Maestà offendete.

Per Sua Maestà, lo giuro sul mio onore,
 Provo un rispetto sacrosanto;
 Anzi, mi è lieto udir di tanto in tanto
 Dell'arresto di un calunniatore;
 Sarà poi Sua Maestà a determinare
 Se comportarsi maestosamente.
 Poiché un cucciolo, non è da dubitare,
 È anche un mammifero, è evidente.

² In seguito alla pubblicazione sul giornale satirico «Der Simplicissimus» della ballata *Im heiligen Land* («In Terrasanta») nel 1898, Wedekind era stato condannato a sette mesi di reclusione; con lui Thomas Theodor Heine, che aveva illustrato la poesia, a sei mesi. Questa ballata è una riflessione e un commento su tali fatti.

Ebenso hab' vor den Staatsgewalten
Ich mich vorschriftsmäßig stets geduckt,
Auf Kommando oft das Maul gehalten
Und vor Anarchisten ausgespuckt.
Auch wo Spitzel horchen in Vereinen,
Sprach ich immer harmlos wie ein Kind.
Aber deshalb kann ich von den Schweinen
Doch nicht sagen, daß es Menschen sind.

Viel Respekt hab' ich vor dir, o Richter,
Unbegrenzten menschlichen Respekt!
Läßt du doch die ärgsten Bösewichter
In Berlin gewöhnlich unentdeckt.
Doch wenn hochzurufen ich mich sehne
Von dem Schwarzwald bis nach Kiautschau,
Bleibt deshalb gestreift nicht die Hyäne?
Nicht ein schönes Federvieh der Pfau?

Also war das Wort des Zoologen,
Doch dann sprach der hohe Staatsanwalt;
Und nachdem man alles wohl erwogen,
Ward der Mann zu einem Jahr verknallt.
Deshalb vor Zoologie-Studieren
Hüte sich ein jeder, wenn er jung;
Denn es schlummert in den meisten Tieren
Eine Majestätsbeleidigung.

Ugualmente, con l'autorità
Ho adoprato la massima lealtà,
Spesso ho tenuto il becco chiuso
E agli anarchici ho sputato sul muso.
Anche nelle assemblee spiate da un agente
Provocatore, parlavo poco, stavo a vedere.
Ma non per questo posso sostenere
Che i maiali sono uguali all'altra gente.

Di te, o giudice, ho grande rispetto,
Rispetto umano e privo di confini!
Anche se talvolta è tuo il difetto
Di lasciar liberi a Berlino gli assassini.
Ma per quanto lo proclami a voce piena
Dalla Foresta Nera fino a Kiaochow in Cina,
Non ha sempre le striature sue la iena,
E il pavone non è parente alla gallina?»

Lo zoologo ciò disse a sua difesa,
Ma toccò dopo di lui al procuratore;
E il giudice che tutto ben soppesa
Gli assegnò un anno di rigore.
Perciò lo studio della zoologia
È da evitarsi se si è giovani, si sa;
Perché quasi non c'è bestia in cui non sia
Imputabile un'offesa a Sua Maestà.

FRANK WEDEKIND

DER LEHRER VON MEZZODUR
(da *Die vier Jahreszeiten*, 1905)

In Mezzodur war ein Lehrer,
Sigmund Zus war er genannt,
Als ein braver Mann geachtet,
In der Gegend wohlbekannt.

Er war Gatte und auch Vater
Von drei Kindern, noch so klein;
Leider lebte er nicht glücklich,
Denn die Eh' ward ihm zur Pein.

Ein Verdacht regt' sich im Herzen,
Seine Frau sei ungetreu,
Daß ein andrer, nicht er selber,
Vater seiner Kinder sei.

Und von Eifersucht gepeinigt
Lebte fürder er dem Wahn;
Als er sich betrogen glaubte,
Reifte leider rasch der Plan.

Eines Nachts zwang er die Gattin,
Daß sie ein Bekenntnis schrieb,
Das er selber ihr diktierte
Und ihr Todesurteil blieb.

Als sie drin den Vater nannte
Ihrer Kinder - ach! o Gott! -
Schoß er die drei armen Kleinen
In dem Bett mit Kugeln tot.

Darauf hat er sie gezwungen,
Sich zu legen auf das Bett,
Hat sie dann auch umgebrungen,
Wie sie ihn auch angefleht.

Er legt' nun selber Hand an sich
Und endete dann fürchterlich.
Das Dienstmädchen, das zugegen war,
Mußte leuchten mit dem Licht
Und erzählt's mit Grauen und Entsetzen
Dem Gericht.

FRANK WEDEKIND

IL MAESTRO DI MEZZODUR

Viveva un maestro a Mezzodur,
il suo nome era Sigmund Zus,
da tutti un brav'uomo tenuto,
nel quartiere ben conosciuto.

Era padre e insieme anche sposo
di tre figli, piccini ancora;
ma felice non era la sua ora,
il matrimonio un legame penoso.

A turbarlo lo punse nel petto
dell'infedeltà muliebri il sospetto,
di un altro lo prendeva il timore,
che fosse di quei figli il genitore.

Sconvolto dall'assurda gelosia,
da allora lo abitava la follia;
in quella fantasia di tradimento
ben presto portò un piano a compimento.

Costrinse sua moglie alla sorte
di scrivere un foglio disperato
che lui stesso aveva preparato
e che fu la di lei condanna a morte.

E quando giunse al nome del vero
padre dei figli – oh, mio Dio! –
sparò ai tre piccini innocenti,
del sonno abbandonati all'oblio.

E poi la costrinse a sua volta
a sdraiarsi sul letto supina,
e ammazzò anche lei, poverina,
benché lo scongiurasse sconvolta.

E infine anche a lui è toccato,
ed è stato un trapasso sciagurato.
La domestica, ch'era presente,
ha dovuto far luce col fanale,
l'ha raccontato con raccapriccio evidente
al tribunale.

FRANK WEDEKIND

DER TANTENMÖRDER
(da *Die vier Jahreszeiten*, 1905)

Ich hab' meine Tante geschlachtet,
Meine Tante war alt und schwach;
Ich hatte bei ihr übernachtet
Und grub in den Kisten-Kasten nach.

Da fand ich goldene Haufen,
Fand auch an Papieren gar viel
Und hörte die alte Tante schnaufen
Ohn' Mitleid und Zartgefühl.

Was nutzt es, daß sie sich noch härmte -
Nacht war es rings um mich her -
Ich stieß ihr den Dolch in die Därme,
Die Tante schnaufte nicht mehr.

Das Geld war schwer zu tragen,
Viel schwerer die Tante noch.
Ich faßte sie bebend am Kragen
Und stieß sie ins tiefe Kellerloch. -

Ich hab' meine Tante geschlachtet,
Meine Tante war alt und schwach;
Ihr aber, o Richter, ihr trachtet
Meiner blühenden Jugend-Jugend nach

FRANK WEDEKIND

LO ZIICIDA

Ho massacrato la mia zietta,
mia zia era vecchia e inetta;
ero ospite nella sua abitazione
e frugavo in un cassettone,

in cui ho trovato un bel mare
d'oro e parecchi contanti.
Ascoltavo la vecchia ansimare
senza provar sentimenti.

A che serve che si affanni ancora?
Era notte, l'ora più oscura.
L'ho accoltellata al costato
e di colpo il suo affanno è cessato.

Il bottino un pesante fardello,
ma ancor più pesante la zia.
A fatica l'afferrai per il collo
e la trascinai nella stia.

Ho massacrato la mia zietta,
mia zia era vecchia e inetta;
ma voi, giudici, aspirate a di più:
al fior della mia gioventù.

FRANK WEDEKIND

DER ANARCHIST
(da *Die vier Jahreszeiten*, 1905)

Reicht mir in der Todesstunde
Nicht in Gnaden den Pokal!
Von des Weibes heißem Munde
Laßt mich trinken noch einmal!

Mögt ihr sinnlos euch berauschen,
Wenn mein Blut zerrinnt im Sand.
Meinen Kuß mag sie nicht tauschen.
Nicht für Brot aus Henkershand.

Einen Sohn wird sie gebären,
Dem mein Kreuz im Herzen steht,
Der für seiner Mutter Zähnen
Eurer Kinder Häupter math.

FRANK WEDEKIND

L'ANARCHICO

Quando vien di morte l'ora
via le ostie e la Madonna!
Caldi baci voglio ancora
bere in bocca alla mia donna!

Ubbriacatevi a piacere
allo schizzo delle vene.
Tanto mai vorrà lei avere
pane che dal boia viene.

Porterà nel seno un figlio
che, la croce mia nel cuore,
ne vendicherà il dolore
mieterà le teste a voi.

FRANK WEDEKIND

BRIGITTE B.
(da *Die vier Jahreszeiten*, 1905)

Ein junges Mädchen kam nach Baden,
Brigitte B. war sie genannt,
fand Stellung dort in einem Laden,
wo sie gut angeschrieben stand.

Die Dame, schon ein wenig älter,
war dem Geschäfte zugetan,
der Herr ein höherer Angestellter
der königlichen Eisenbahn.

Die Dame sagt nun eines Tages,
wie man zu Nacht gegessen hat:
Nimm dies Paket, mein Kind, und trag es,
zu der Baronin vor der Stadt.

Auf diesem Wege traf Brigitte
jedoch ein Individuum,
das hat an sie nur eine Bitte,
wenn nicht, dann bringe er sie um.

Brigitte, völlig unerfahren,
gab ihm sich mehr aus Mitleid hin,
drauf ging er fort mit ihren Waren
und ließ sie in der Lage drin.

Sie konnt es anfangs gar nicht fassen,
dann lief sie heulend und gestand,
daß sie sich hat verführen lassen,
was die Madam begreiflich fand.

Daß aber dabei die Turnüre
für die Baronin vor der Stadt
gestohlen worden sei, das schnüre
das Herz ihr ab, sie hab es satt.

FRANK WEDEKIND

BRIGITTE B.

A Baden arrivò una ragazza,
si chiamava Brigitte B.,
trovò posto in un negozio di lì,
e seppe guadagnarsi la piazza.

La signora, d'aspetto attempato,
affezionata alla sua merceria,
il signore un funzionario stimato
della regal ferrovia.

La signora disse un bel giorno
dopo che cena fu messa via:
«Prendi questo pacchetto, bimba mia,
e alla baronessa fanne ritorno».

Ma sulla strada Brigitte incontrò
un tale a lei sconosciuto,
che le disse: fa' quel che è dovuto,
altrimenti mi ucciderò.

Brigitte, di nulla presaga
Gli si diede, più che altro per pena.
Lui allora si prese la paga
e la lasciò sola in scena.

Dapprima lei rimase impassibile,
poi fuggì urlando con voce rotta,
e ammise di essere stata sedotta,
ciò che madame trovò comprensibile.

Che andasse perduta la commessa
alle porte della città, questo però
le spezzò il cuore per la baronessa,
disse: è troppo, non lo sopporterò.

Brigitte warf sich vor ihr nieder,
sie sei gewiß nicht mehr so dumm;
den Abend aber schlief sie wieder
bei ihrem Individuum.

Und als die Herrschaft dann um Pfingsten
ausflog mit dem Gesangsverein,
lud sie ihn ohne die geringsten
Bedenken abends zu sich ein.

Sofort ließ er sich alles zeigen,
den Schreibtisch und den Kassenschrank,
macht die Papiere sich zu eigen,
und zollt ihr nicht mal mehr den Dank.

Brigitte, als sie nun gesehen,
was ihr Geliebter angericht,
entwich auf unhörbaren Zehen
dem Ehepaar aus dem Gesicht.

Vorgestern hat man sie gefangen,
es läßt sich nicht erzählen, wo;
dem Jüngling, der die Tat begangen,
dem ging es gestern ebenso.

Brigitte piangendo senza freno
giurò che non sarebbe più accaduto;
quella stessa sera nondimeno
il fatto si era già ripetuto.

E quando a Pentecoste i lorisgnori
partono con il coro in gita,
senza esitazioni né timori
alcuni, a casa sua lo invita.

Subito lui si fece indicare
la scrivania nonché la cassaforte,
le ripuli ben bene delle carte,
e andò senza nemmeno ringraziare.

Brigitte, quando vide il risultato
del suo amore senza precauzioni,
pensò bene di scappare difilato
prima che tornassero i padroni.

L'altro ieri l'hanno catturata,
è meglio non dire in che quartieri;
il giovane che l'ha così ingannata
invece l'hanno catturato ieri.

PETER HILLE

HYMNUS AN DIE DUMMHEIT
(1886)

Dummheit, erhabene Göttin,
Unsere Patronin,
Die du auf goldenem Throne,
Auf niedriger Stirne die blitzende Krone,
Stumpfsinnig erhabenes Lächeln
Auf breitem, nichtssagendem Antlitz –
Königlich sitztest:
Siehe herab mit der Milde Miene
Auf deine treuen, dir nach-
Dummenden Kinder,
Verjage aus dem Land
Die Dichter und Künstler und Denker,
Unsere Verächter,
Vernichte die Bücher – Traumbuch und Rechenknecht,
Briefsteller und Lacherbsen verschonend,
Und wir bringen ein Eselchen dir,
Dein Lieblingstier,
Dein mildes, sanftes, ohrenaufsteigendes Lieblingstier.
Eine goldene Krippe dafür
Und ein purpurnes Laken von Disteln.

PETER HILLE

INNO ALLA STUPIDITÀ

Stupidità, sublime dea,
Patrona nostra,
Tu che sul trono dorato,
La corona lucente sul capo abbassato,
Un sorriso di sublime idiozia
Sul volto spazioso e senza espressione...
Siedi come regina:
Guarda con l'occhio vago
Ai tuoi figli fedeli
Che cercano di essere idioti come te,
Caccia via da questa terra
I poeti e gli artisti e i filosofi,
Nostri dispregiatori,
Distruggi i libri - il libro dei sogni e le tabelline,
Risparmiando chi scrive lettere e sguscia piselli,
E noi ti portiamo un asinello,
Il tuo animale preferito,
Il tuo dolce, docile animale dalle orecchie dritte,
Una greppia d'oro
E una coperta purpurea di cardi.

PETER HILLE

PETER HILLE A PROPOSITO DI SE STESSO
(*Peter Hille über sich selbst*, ca. 1900)

Peter Hille: il moderno Aristofane.
 Io sono diventato io, non so come.
 Sono vicino alle cose, perciò sono poeta.
 Ciò che voglio dev'essere più di ciò che patisco.
 Che pensieri, oltretutto, ho pensato! I pensieri ultimi!
 Non giungo a liberazione alcuna, ad alcuna salvezza nella vita, e quindi nemmeno in poesia.
 Anche troppo pigro, troppo maldestro per il lavoro quotidiano.
 Preferirei non essere un agitatore; un agitatore non se la cava senza stupidità, se ce la fa per se stesso, non ce la fa per la massa.
 Ho troppa periferia, mi manca il centro.
 Ho studiato troppo, combattuto troppo; quello che è buono, che è pace, che è significativo e che vale, non lo riconosco più.
 Un manicomio di poeti e di critici; voglio andare zoppo!
 La mia ricchezza, a usarla, può essere solo come il giorno che sfugge sopra di me.
 Datemi un fazzoletto di tela, signori miei, e il poeta sarà uno stregone.
 Il mio ultimo romanzo è la storia, il mio epos l'umanità.
 Non voglio lodare nulla che non abbia consistenza, e non voglio essere lodato; mi auguro solo che mi venga attestato di essere sulla giusta via, da parte di uomini di provata autorità, che percorrano la stessa via. È questo che dà coraggio e compagnia. Mi auguro che le mie prestazioni siano riconosciute e i miei errori siano criticati.
 Solo dentro la verità posso essere contento e tranquillo. Un coordinare e uno scoprire comune devono scaturire dallo scrivere, dal leggere e dal giudicare.
 Dal sangue del nostro cuore deve scaturire la poesia. Parla la parola, diviene possente nella mia anima, da ogni lato, si eleva e potrebbe portarmi la felicità.
 I pensieri sono nel cervello, che in me non è alloggiato.
 E se muoio mentre sono al mio tavolo, portatemi via; da qualche parte sarò pure immortale.

Una fantasia energica è necessaria per scrivere. Se non sono capace di raffigurarmi dinanzi agli occhi Saffo, Catullo, Tibullo, Propertio; se non so vedere il simposio di Platone, il grande Aristofane dal cranio calvo, il biondo Schiller e Goethe dagli occhi neri, allora la mia opera non è onesta, allora non posso evitare i filistei che si accampano ovunque lungo la strada.

La mia arte consiste nello spingere la vita nel cerchio delle mie opere.

Su commissione, a tema, non sono capace di scrivere. Scrivo mezza pagina sul tema, e già ho riempito sei fogli secondo la mia vena. Poi devo rabberciare, e diventa qualcosa di informe.

I miei capelli hanno bevuto più acquavite della mia bocca. Fatela bere alla vostra testa, l'acquavite, è molto meglio.

Se io non sono buono, non possono esserci altri che lo sono o lo diventeranno?

Essere in conto a me stesso e avere le possibilità della perfezione, di ciò mi accontento.

ERICH MÜHSAM

DER REVOLUZZER (1909)

War einmal ein Revoluzzer,
im Zivilstand Lampenputzer;
ging im Revoluzzerschritt
mit den Revoluzzern mit.

Und er schrie: Ich revolütze!»
und die Revoluzzermütze
schob er auf das linke Ohr,
kam sich höchst gefährlich vor.

Doch die Revoluzzer schritten
mitten in der Straßen Mitten,
wo er sonst unverdrutzt
seine Gaslaternen putzt.

Sie vom Boden zu entfernen,
rupfte man die Gaslaternen
aus dem Straßenpflaster aus,
zwecks des Barrikadenbaus.

Aber unser Revoluzzer
schrie: Ich bin der Lampenputzer
dieses guten Leuchtlichts.
Bitte, bitte, tut ihm nichts!

Wenn wir ihn' das Licht ausdrehen,
kann kein Bürger nichts mehr sehen.
Laßt die Lampen stehn, ich bitt , -
Denn sonst spiel ich nicht mehr mit!"

Doch die Revoluzzer lachten,
und die Gaslaternen krachten,
und der Lampenputzer schlich
fort und weinte bitterlich.

Dann ist er zu Haus geblieben
und hat dort ein Buch geschrieben:
nämlich, wie man revolützt
und dabei doch Lampen putzt.

ERICH MÜHSAM

IL RIVOLUZZAIO

Ci fu un dì un rivoluzzaio
Da civile lampadaio
Che marciando alla riscossa
Si accodava alla sommossa.

E gridava: *Io rivoluzzo*
Abbassando il berrettuzzo
Sopra l'occhio un po' in tralice
Per aver l'aspetto truce.

Ma i rivoluzzai marciando
Si tenevano sul centro
Della strada fra i lampioni
Che lui cura a perfezione

E per togliere l'ingombro
Sradicavano i lampioni
Dalla strada disselciata
Per alzar la barricata.

Qui però il rivoluzzaio
Gridò: *Sono il lampadaio*
Con codesti miei lampioni
Vi scongiuro siate buoni!

Se spegnete il lampioncino
Cosa vede il cittadino?
Per rispetto del lampione
Io vi tolgo l'adesione.

Ma i rivoluzzai ridendo
Fecero cader stridendo
I lampioni per la via
E lui pianse e fuggì via.

E così è rimasto a casa
Ed ha scritto anche un bel libro:
come far rivoluzione
rispettando anche il lampione.



Joachim Ringelnatz. Karikatur von Kippenhahn

JOACHIM RINGELNATZ

DIE AMEISEN

In Hamburg lebten zwei Ameisen,
 Die wollten nach Australien reisen.
 Bei Altona auf der Chaussee
 Da taten ihnen die Beine weh,
 Und da verzichteten sie weise
 Dann auf den letzten Teil der Reise.

LE FORMICHE

Ad Amburgo c'erano due formiche
 Che in Australia volevano andare.
 Già ad Altona,³ appena sul viale,
 Dolevano le gambe alle due amiche,
 E così ritennero più saggio
 Rinunciare all'ultima parte del viaggio.

³ Altona è la città gemella di Amburgo, attualmente un suo quartiere, situata poco a nord del centro storico.

JOACHIM RINGELNATZ

DER BRIEFMARK

Ein männlicher Briefmark erlebte
Was Schönes, bevor er klebte.
Er war von einer Prinzessin beleckt.
Da war die Liebe in ihm erweckt.

Er wollte sie wiederküssen,
Da hat er verreisen müssen.
So liebte er sie vergebens.
Das ist die Tragik des Lebens!

IL FRANCOBOLLO

A un francobollo maschio capitò
Una bella cosa prima di essere incollato.
Da una principessa fu leccato
E l'amore in lui si ridestò.

L'avrebbe ribaciata a tutto spiano,
Ma era il momento della dipartita.
Così l'amore suo fu speso invano.
Questa è la tragedia della vita!

JOACHIM RINGELNATZ

DER BUMERANG

War einmal ein Bumerang;
War ein Weniges zu lang.
Bumerang flog ein Stück,
Aber kam nicht mehr zurück.
Publikum noch stundenlang
Wartete auf Bumerang.

IL BOOMERANG

C'era una volta un boomerang che poveretto
Era un po' troppo lungo come attrezzo.
Il boomerang volò per un bel pezzo,
Ma poi non ritrovò più la sua misura.
Il pubblico attese, per ore addirittura,
Che ritornasse, quel boomerang con il difetto.

KLABUND

IRONISCHE LANDSCHAFT (1920)

Gleich einem Zuge grau zerlumpter Strolche
 Bedrohlich schwankend wie betrunckne Särge
 Gehn Abendwolken über jene Berge,
 In ihren Lumpen blitzen rote Sonnendolche.

Da wächst, ein schwarzer Bauch, aus dem Gelände
 Der Landgendarm, daß er der Ordnung sich beflisse,
 Und scheucht mit einem bösen Schütteln seiner Hände
 Die Abendwolkenstrolche fort ins Ungewisse.

PAESAGGIO IRONICO

Una fila di grigi vagabondi
 Minacciosi, oscillanti come bare
 Ubriache, le nubi della sera
 Vagano sopra lontane montagne
 E brillano a traverso i loro stracci
 Rossi pugnali di sole.

Cresce un nero pancione dal paesaggio
 Come un gendarme di questa campagna
 Che zelante dell'ordine discaccia
 Con un suo brusco battito di mani
 Le nubi vagabonde della sera
 Verso un incerto più in là.

KLABUND

ICH BAUMLE MIT DE BEENE (1921)

Meine Mutter liegt im Bette,
Denn sie kriegt das dritte Kind;
Meine Schwester geht zur Mette,
Weil wir so katholisch sind.
Manchmal tropft mir eine Träne
Und im Herzen pupperts schwer;
Und ich baumle mit de Beene,
Mit de Beene vor mich her.

Neulich kommt ein Herr gegangen
Mit 'nem violetten Schal,
Und er hat sich eingehangen,
Und es ging nach Jeschkenthal!
Sonntag war's. Er grinste: «Kleene,
Wa, dein Port'menée is leer?»
Und ich baumle mit de Beene,
Mit de Beene vor mich her.

Vater sitzt zum 'zigsten Male,
Wegen «Hm» in Plötzensee,
Und sein Schatz, der schimpft sich Male,
Und der Mutter tut's so weh!
Ja, so gut wie der hat's keener,
Fressen kriegt er, und noch mehr,
Und er baumelt mit de Beene,
Mit de Beene vor sich her.

Manchmal in den Vollmondnächten
Is mir gar so wunderlich:
Ob sie meinen Emil brächten,
Weil er auf dem Striche strich!
Früh um dreie krähten Hähne,
Und ein Galgen ragt, und er...
Und er baumelt mit de Beene,
Mit de Beene vor sich her.

KLABUND

IO SGAMBETTO CON LE GAMBE

La mia mamma è dentro al letto
Perché aspetta il terzo figlio,
mia sorella va alla messa
religiosa è di famiglia.
Una lacrima talvolta
cade e il cuore mi borbotta:
io sgambetto con le gambe
con le gambe su e giù

Ecco arriva un signorotto
Con la sciarpa violetta
Che prendendomi a braccetto
Mi ha portata a Jeschkenthal.
È domenica e lui ride:
-Piccolina non hai soldi?-
Io sgambetto con le gambe
Con le gambe su e giù.

Il mio babbo sta in galera
Boh, il motivo non lo so,
La sua bella maledice
E la mamma soffre un po' ...
Come lui non sta nessuno
Da mangiare non gli manca:
E sgambetta con le gambe
con le gambe su e giù.

Certe volte a luna piena
Mi sorprendo a immaginare
Che il mio Emilio sia arrestato
Per oltraggio alla morale!
Alle tre il gallo ha cantato
E il patibolo è levato:
lui sgambetta con le gambe
Con le gambe su e giù.

KLABUND

FIEBER (1914)

Öfter kommen Chausseearbeiter
Und hacken Steine klein.
Und stellen eine Leiter
An und klopfen die Steine in meinen Schädel ein.
Der wird wie eine Straße so hart,
Über die eine Trambahn, eine Mistfuhre, ein Leichenwagen knarrt.

FEBBRE

Arrivano talvolta spaccapietre
E spaccano le pietre a pezzettini
E poggiano le scale alla finestra
E pestano le pietre nel mio cranio.

Mi diventa più duro del selciato
Su cui rotola il tram,
il carro del concime
e il carro funebre.

KLABUND

ES HAT EIN GOTT... (1914)

Es hat ein Gott mich ausgekotzt,
 Nun lieg ich da, ein Haufen Dreck,
 Und komm und komme nicht vom Fleck.

Doch hat er es noch gut gemeint,
 Er warf mich auf ein Wiesenland,
 Mit Blumen selig bunt bespannt.

Ich bin ja noch so tatenjung.
 Ihr Blumen sagt, ach, liebt ihr mich?
 Gedeiht ihr nicht so reich durch mich?
 Ich bin der Dung! Ich bin der Dung!

UN DIO

Un Dio m'ha vomitato sulla terra
 Ed io sto qui come un mucchio di cacca
 E non mi muovo più da questo sito.

Eppure come idea non era male
 Mi ha vomitato sopra un prato erboso
 Seminato di fiori iridescenti.

Non ho ancora esperienza della vita,
 ma ditemi voi fiori, voi mi amate?
 Non è che grazie a me voi ingrassate?
 Vi faccio da concime, da con-ci-me!

HUGO BALL

CABARET

I

Der Exhibitionist stellt sich gespreizt am Vorhang auf,
Und Pimpronella reizt ihn mit den roten Unterröcken.
Koko der grüne Gott klatscht laut im Publikum.
Da werden geil die ältesten Sündenböcke.

Tsingtara! Da ist ein langes Blasinstrument.
Daraus fährt eine Speichelfahne. Darauf steht: «Schlange».
Das packen alle ihre Damen in die Geigenkästen ein
Und verziehen sich. Da wird ihnen bange.

Am Eingang sitzt die ölige Camödiene.
Die schlägt sich die Goldstücke als Flitter in die Schenkel.
Der sticht eine Bogenlampe die Augen aus.
Und das brennende Dach fällt herunter auf ihren Enkel.

II

Von dem gespitzten Ohr des Esels fängt die Fliegen
Ein Clown, der eine andre Heimat hat.
Durch kleine Röhrchen, die sich gründlich biegen,
Hat er Verbindung mit Baronnen in der Stadt.

In hohen Luftgeleisen, wo sich enharmonisch
Die Seile schneiden, drauf man flach entschwirrt,
Versucht ein kleinkahbnges Kamel platonisch
Zu klettern; was die Fröhlichkeit verwirrt.

Der Exhibitionist, der je zuvor den Vorhang
Bedient hat mit Geduld und Blick für das Douceur,
Vergißt urplötzlich den Begebenheitenvörgang
Und treibt gequollene Mädchenscharen vor sich her.

Text: Hugo Ball, *Cabaret* recitato al
«Cabaret Voltaire» il 26 febbraio 1916

HUGO BALL

CABARET

I

L'esibizionista si piazza al sipario a gambe larghe
e Pimpronella lo eccita con le rosse sottovesti.
Koko il dio verde applaude forte in mezzo al pubblico.
E i caproni espiatori si arrapano, i più vecchi.

Taratà! Ecco un lungo strumento a fiato.
Vi sventola una bandiera di saliva. Sopra c'è scritto: «serpente».
Tutti allora ripongono le dame negli astucci dei violini
e se la battono. La loro fifa è ormai bollente.

All'ingresso sta l'untuosa Camödine.
Sulle cosce, come lustrini, sbatte pezzi d'oro.
Una lampada ad arco le cava gli occhi.
E il tetto in fiamme crolla addosso a suo nipote.

II

Dall'orecchio a punta dell'asino acchiappa le mosche
un clown, che possiede un'altra patria.
Con cannuce che si piegano verdastre
si collega con baroni in città.

Su binari aerei, in alto, dove le funi
s'incrociano enarmoniche - lì ci si appiattisce e si schizza via -
un cammello di piccolo calibro tenta platonico
di arrampicarsi; cosa che turba l'allegria.

L'esibizionista, che ha curato in precedenza
il sipario, occhio alla mancia e con pazienza,
dimentica d'un tratto la sequenza degli eventi
e gonfie schiere di ragazze spinge avanti.

PETER HUELSENBECK

BAUM (data incerta)

Langsam öffnete der Häuserklump seines Leibes Mitte
dann
schrien die geschwollenen Häse der Kirchen nach den
Tiefen
über ihnen
hier jagten sich wie Hunde die Farben aller je gesehenen
Erden
alle je gehörten Klänge stürzten rasselnd in den
Mittelpunkt
es zerbrachen die Farben und Klänge wie Glas und
Zement und
weiche dunkle Tropfen schlugen schwer herunter
im Gleichschritt schnarren die Gestirne nun und recken
hoch die
Teller in ihrer Hand
O Allah Cadabaudahojoho O hojohojolodomodoho
O Burrubu hihi o Burrubu hihi o hojolodomodoho
und weiß gestärkte Greise ho
und aufgeblasene Pudel ho
und wildgeschwungne Kioske ho
und jene Stunden die gefüllt sind mit der Baßtrompeten
Schein
Fagotte weit bezechet die auf den Gitterspitzen wandeln
und
Tonnen rot befrackt gequollne Dschunken ho
Oho oho o mezza notte die den Baum gebar
die Schattenpeitschen schlagen nun um deinen Leib
weiß ist das Blut das du über die Horizonte speist
zwischen den Intervallen deines Atems fahren die
bewimpelten
Schiffe
Oho oho über den Spiegel deines Leibes saust der
Jahrhunderte
Geschrei
in deinen Haaren sitzen die geputzten Gewitter wie
Papageien

Luftschlangen und Flittergold sind in den Runzeln deiner
Stimme
alle Arten des Verreckens liegen vor dir begraben oho
sieh Millionen Grabkreuze sind dein Mittagmahl
die Kadenz deines Kleides ist wie Ebbe und Flut
und wenn du singst tanzen die Flüsse vor dir
Oho johoh also singst du also geht deine Stimme
O Alla Cadabaudahojoho O hojohojolodomodoho
O Burrubuh hibi o burrubuh hihi o hojohojolodomodoho

PETER HUELSENBECK

ALBERO

Lentamente spalancò il suo ventre quel grumo di case e quindi
 gridarono gonfie le gole delle chiese verso le profondità
 sopra di loro
 qui si cacciarono come cani i colori di tutte le terre che mai furono
 viste
 tutti i frastuoni che mai furono uditi si precipitarono sferraglianti nel
 bel mezzo
 i colori e i frastuoni si frantumarono come vetro e cemento e
 dolci gocce oscure ricaddero giù pesanti
 a passo cadenzato stridettero a quel punto le costellazioni e alzarono i
 piatti nella mano
 O Allah Cadabaudahojoho O hojohojolodomodoho
 O Burrubu hihi o Burrubu hihi o hojolomodomodoho
 E conosco vegliardi fortificati, ho
 E barboncini gonfiati, ho
 E chioschi attorcigliati, ho
 E quelle ore che son piene di bagliore di tromboncini
 Fagotti ubriachi che vagano sulla punta delle cancellate e botti in frac
 rosso giunche gonfie, ho
 Oho oho o *mezza notte*⁴ che partori l'albero
 Le fruste dell'ombra schioccano adesso intorno al tuo corpo
 Bianco è il sangue che mangi sopra la linea degli orizzonti
 Fra due intervalli del tuo respiro viaggiano le navi pavesate
 Oho oho sullo specchio del tuo corpo sibila il grido dei secoli
 Nei tuoi capelli si annidano temporali variopinti come pappagalli
 Serpenti d'aria e pagliette d'oro si trovano nelle pieghe della tua fronte
 Ogni sorta di crepizia sta sepolta dinanzi a te oho
 Guarda, milioni di croci di cimitero sono il tuo desinare
 La cadenza del tuo vestito è come alta e bassa marea
 E quando canti ballano i fiumi dinanzi a te
 Oho joho allora canti, allora funziona la tua voce.
 O Allah Cadabaudahojoho O hojohojolodomodoho
 O Burrubu hihi o Burrubu hihi o hojolomodomodoho

⁴ In italiano nel testo.



(Foto di E. Hennings, 1920)

EMMY HENNINGS

NACH DEM KABARETT (1913)

Ich gehe morgens früh nach Haus.
Die Uhr schlägt fünf, es wird schon hell,
Doch brennt das Licht noch im Hotel.
Das Kabarett ist endlich aus.
In einer Ecke Kinder kauern,
Zum Markte fahren schon die Bauern,
Zur Kirche geht man still und alt.
Vom Turme läuten ernst die Glocken,
Und eine Dirne mit wilden Locken
Irrt noch umher, übernächtigt und kalt.

EMMY HENNINGS

DOPO IL CABARET

All'alba torno a casa.
Suonan le cinque, si fa giorno
eppure brilla la luce nell'albergo
Ha chiuso finalmente il cabaret.
In un angolo bimbi rannicchiati,
al mercato si avviano i contadini,
vecchi silenti entrano nella chiesa.
Dal campanile suonano le campane
e una puttana dai capelli irsuti
vaga ancora annottata e raggelata.

EMMY HENNINGS

CABARET ROYAL-ORPHEUM (1913-14)

Mir ist, als ob ich schon gezeichnet wäre
 Und auf der Totenliste stünde.
 Es hält mich ab von mancher Sünde.
 Wie langsam ich am Leben zehre!

Und ängstlich sind oft meine Schritte,
 Mein Herz hat einen kranken Schlag
 Und schwächer wirds mit jedem Tag.
 Ein Todesengel steht in meines Zimmers Mitte.

Doch tanz ich bis zur Atemnot
 Bald werde ich im Grabe liegen
 Und niemand wird sich an mich schmiegen.
 Ach, küssen will ich bis zum Tod.

CABARET ROYAL-ORPHEUM

E come se io fossi già segnata
 e stessi nella lista dei morenti.
 Ciò mi trattiene da qualche peccato.
 Come mastico lenta la mia vita!

E timorosi spesso sono i passi,
 il cuore ha come un battito malato
 sempre più flebile al passar dei giorni.
 L'angelo della morte è in casa mia.

Eppure ballo e ballo a perdifiato
 presto sarò allungata in una fossa
 non mi si stringerà nessuno addosso.
 Fino alla morte voglio dare baci.

3) SULLA SCENA

ERICH MÜHSAM

LA RIVOLUZIONE
(*Die Revolution*, ca. 1908)

Un dramma in cinque atti

Luogo dell'azione: Russia

Tempo: presente

ATTO PRIMO

il popolo: Pane e libertà!
il piccolo padre: Resta tutto come prima!

ATTO SECONDO

una bomba: Bum!

ATTO TERZO

un tenente dei cosacchi: Fate fuoco!

ATTO QUARTO

un coro militare: Russia, Russia über alles... !

ATTO QUINTO

gli spiriti dei caduti: Verrà vendicato tutto ciò che ci scavò la fossa
e vita nuova si sprigiona dalle nostre ossa.

la voce del piccolo padre: Resta tutto come prima.

Il dramma si ripete - ma non ad infinitum!

PAUL SCHEERBART

IL CAMBIO DI REGIME. UN DRAMMA POLITICO
(*Der Regierungswechsel. Ein politisches Drama,*
da *Revolutionäre Theater-Bibliothek*, 1903)

Personaggi:

Napoleone il grande, un imperatore

Zibólko il grande, un artista

Susanne, una modella

Tempo: presente

Luogo: una scena bianca

A destra una parete bianca – a sinistra una parete bianca – sul fondo una parete bianca.

E in mezzo al palcoscenico, come unica mobilia, c'è un vecchio scaleo.

E in cima allo scaleo sta Napoleone il grande. Come di consueto tiene le braccia conserte sul petto. Il capo coperto con il noto cappello è piegato pensosamente in avanti. Gli stivali alla scudiera luccicano e i calzoni dell'imperatore sembrano bianchi. Il pastrano estivo grigio da battaglia pende informe e non abbottonato come un vecchio fazzoletto sporco.

Il grande filosofo della guerra se ne sta per un po' del tutto immobile sul suo vecchio scaleo, come un monumento, mentre nient'altro accade e nessun'altro si fa vedere sulla scena bianca.

All'improvviso sullo sfondo appare il grande Zibólko.

Zibólko porta calzoni di ampiezza colossale, legati stretti sopra il piede alla maniera orientale, colore arancio. Un'ampia sciarpa celeste avvolge il suo corpo, su di essa una giacca di velluto blu, aperta, con ampie maniche a sbuffo. Un cappello alla calabrese bianco, appuntito sulla cima, incorona la testa dai riccioli biondi. La camicia di seta ovviamente è di un bianco niveo.

Nella mano sinistra l'artista tiene una tavolozza rotonda, grande quanto un piatto da cucina, e nella destra il suo famoso pennello gigante lungo quanto un braccio.

- Zibólko: Chi c'è lassù sullo scaleo?
 Napoleone: Il Napoleone d'Europa.
 Zibólko: E che ci fa Napoleone sullo scaleo?
 Napoleone: Mio caro Zibólko, lei mi sembra di vista un po' corta. Non vede che da quassù io governo il ventesimo secolo?
- Zibólko: Cosa? Da lassù sul mio scaleo lei governa... l'intero ventesimo secolo? Come c'è arrivato?
 Napoleone: Non si meravigli così tanto. È fastidioso. Lo sa che io, in tutta la mia vita, non mi sono mai meravigliato.
- Zibólko: Ma mi piacerebbe sapere come fa a governare da lassù, senza problemi... a governare un secolo vero e proprio. Non ha bisogno di un piccolo scettro? (*agita compiaciuto il pennello gigante*)
 Napoleone: No, mio caro Zibólko. Me ne sto qui, semplicemente, e suggerisco agli uomini del ventesimo secolo i miei pensieri. È così che governo, io!
- Zibólko: Lei? Ah! Sì, capisco! Ma... quali pensieri suggerisce alla gente?
 Napoleone: Pensieri militari, si capisce! Non faccia domande così sciocche! Non dimentichi chi ha di fronte!
- Zibólko: Ah! Ora però sono davvero curioso. Ci sono dunque anche pensieri «militari»? Questa è davvero troppo buona! O signore, e che aspetto hanno?
 Napoleone: E la smetta di fare domande come un vecchio attendente! Quali pensieri dovrei avere, io? Io posso avere solo pensieri militari. Penso agli schioppi e ai cannoni, alle sciabole e alle baionette, a stivali lucidi e a speroni tintinnanti, a bottoni luccicanti e a elmi scintillanti, a spalline e onorificenze, a granate e a razzi, a tamburi, pifferi, timpani e trombe, a polvere e piombo, dinamite e corazzate, a grida di trionfo e siluri... beh? Che altro? Diavolo! Penso alle cose militari!
- Zibólko: E questi lei li chiama pensieri?
 Napoleone: Certo che li chiamo «pensieri». Ogni persona ragionevole li chiama «pensieri». E ammetterà comunque che gli uomini del ventesimo secolo que-

- sti pensieri li hanno afferrati altrettanto bene degli uomini del diciannovesimo. Mi è riuscito di suggerire, di travasare in *questi* uomini *questi* pensieri... lei capisce. Quindi io *governo* anche il ventesimo secolo. Ne dubita forse?
- Zibólko: No... non posso dubitarne. In effetti ha ragione. Io l'ammiro! Davvero! La mano sul cuore! Tuttavia, signor Napoleone, lo sa che cosa vorrei *io*?
- Napoleone (*con aria di condiscendenza*): Allora, mio caro Zibólko, che cosa vorrebbe?
- Zibólko: Vorrei governarlo *io*, il ventesimo secolo.
- Napoleone: Lei soffre – come la maggior parte degli artisti – di mania di grandezza.
- Zibólko: Signore... se la mette su questo piano... allora lei mostrerà... a chi appartiene lo scaleo. Lo scaleo è di mia proprietà.
- Napoleone: Lei è un pazzo!
- Zibólko: E lei è un castrone! (*minaccia Napoleone con il pennello – adoperando la tavolozza come scudo. L'imperatore con sangue freddo estrae la sua spada e Zibólko si ritrae terrorizzato*)
- Susanne (*con un rosso copricapo indiano di piume e con ondegianti vesti sottili color violetto, avanzando orgogliosa e solenne sullo sfondo*) Allora, che succede *qui*? Un duello?
- Zibólko: Un duello a armi impari. (*tossisce*)
- Susanne: Sogno o son desta? Questo qui è il vecchio Napoleone!
- Zibólko: Napolione, brava! (*tossisce ancora*)
- Susanne: E che ci fa sullo scaleo?
- Zibólko: Governa il ventesimo secolo. (*pesta il piede*)
- Susanne: E tu, Zibólko? Che cosa pensi di fare *tu*?
- Zibólko: Voglio govenarlo *io* il *ventesimo* secolo.
- Susanne (*scuote la testa*): Eravamo qui per far pulizia, per lustrare le pareti – e tu, tu ora vuoi governare il ventesimo secolo?
- Zibólko: Bimba, cosa ne capisci *tu* di queste cose?
- Susanne: Ah, non sono venuta qui a divertirmi, la vita è una cosa troppo seria. Vado a prendere la scopa. (*esce*)
- Zibólko: La prego – scenda giù e non si renda ridicolo. Cosa ne penserà Susanne?

- Napoleone: Una bella figliola – questa Susanne.
 Zibólko: Le piace?
 Napoleone: Moltissimo. (*Volge il capo, Susanne sta tornando con una grossa scopa di crine*)
 Zibólko: Piaci a Napoleone, cara Susanne. Guarda un po' se riesci a farlo scendere con le buone.
 Susanne: Con le buone?
 Zibólko: Babbea, con le cattive non si ottiene nulla.
 Susanne (*furba e scaltra*): Forse con un potere più grande.
 Zibólko: E con quale?
 Susanne: Zibólko! Con l'amore ce la si può fare! Te lo dico io: con l'amore si può tutto. Gli faccio l'occhio languido. (*in tono toccante*) Polione! Dolce Polione!
 Zibólko: Beh, allora... forza! Mettici brio. Fai vedere cosa riesci a combinare.
 Susanne: O mio Napolione, sono una principessa indiana. Il mio sangue schiumeggia come le cascate del Niagara. Ti amo – perché tu sei grande. E io amo tutti i grandi uomini. È il mio mestiere. Vieni qui sul mio seno! Ma prima riponi la tua spada.
 (*Napoleone ripone la spada e scende cautamente i pioli. Susanne spalanca le sue braccia nude, la scopa impugnata nella destra. L'imperatore avanza con pathos, a passi tesi, verso la modella che lo invita e le pone la mano destra sulla spalla. La ragazza ovviamente gli si butta al collo e con la scopa rivolta all'insù gli fa cadere il cappello dal capo. Nel frattempo Zibólko sale con la massima accortezza sullo scaleo e si siede silenziosamente sullo scalino più alto – tiene la tavolozza come un globo imperiale, il pennello come uno scettro*)
 Susanne: Napolione, regalami il tuo cappello. Eh? Dai! Dai! Caro il mio Polione. (*raccogliendo il cappello si inginocchia davanti all'imperatore*).
 Napoleone (*facendo un ampio gesto con il braccio destro*): Susanne, ti regalo questo cappello.
 Susanne: Prendi in cambio il mio copricapo di piume.
 Napoleone: Con piacere. (*Susanne pone il copricapo in testa a Napoleone e getta il cappello di Napoleone verso la parete bianca*)
 Susanne: Vai a riprendermi il cappello. Svelto! Ti muovi? (*Napoleone batte violentemente il piede, ma*

obbedisce all'ordine. Susanne gli corre dietro, gli strappa la spada e la porge a Zibólko che cautamente la mette sotto di sé)

Napoleone: Susanne, come ti permetti!

Susanne: Dai, scemo di un Polione, ti voglio raccontare una fiaba. Vieni, su! *(i due escono da dietro a destra o a sinistra)*

Zibólko *(solo)*: È evidente che Susanne ha sconfitto Napoleone. Non c'è dubbio. Susanne è un vero genio. Di tattica e diplomazia se ne fa un baffo. Ama me, e ama anche Napoleone. E io posso governare in pace – posso governare in pace l'intero ventesimo secolo. Che divertimento! governo con il pennello e la tavolozza. Ora voglio suggerirgliela *io* qualcosa al mondo! *(si sventaglia con la tavolozza un po' di aria fresca, tiene il pennello all'ingiù come una sciabola)* La storia si fa grandiosa! *(meditabondo, quasi mormorando)* L'uniforme fu presa da mania di grandezza e generò un apostolo che il mondo chiamò Napoleone. Ora tocca all'arte di venir presa da mania di grandezza e... e... *(alzandosi in piedi con straordinaria lentezza)* Zibólko sarà l'apostolo dell'arte! *(reggendosi ai due pioli centrali dello scaleo)* Uh! Stupore! Non baluginano laggiù luci lampeggianti e colorate? È proprio lui, il ventesimo secolo! Certo! Un secolo luminoso: si aprono giganteschi palazzi luccicanti. Ehi! È il regno degli artisti. *(con gli occhi trasfigurati che sfavillano)* Il mondo non sarà più ipnotizzato dalla magnificenza variopinta delle uniformi – no – d'ora in poi a ipnotizzare sarà solo la magnificenza variopinta dell'arte che è la sola beatitudine. *(meditabondo, molto ispirato)* I bottoni lucidi dell'arte sono mille volte più brillanti e focosi dei lucidi bottoni da soldato che tutti i giorni diventano ciechi. Accidenti! Chi non se ne rende conto, può andare a farsi seppellire. *(si gratta ridendo dietro le orecchie)* La luce dell'arte è sette volte più forte di centosettantamila miliardi di ardenti soli giganti delle più fitte vie lattee... ma che dico? Molto più forte... molto, molto più forte!

- Susanne *(da dietro una delle tre pareti, a voce molto alta):*
Napolione, ascoltami: io sono Susanna, una leggendaria principessa indiana che non si fa imbiancare. Tu *devi* obbedirmi.
- Zibólko: Susanne, perché gridi così? Stai un po' zitta! Non l'hai sentito che adesso governo il ventesimo secolo? Sei diventata sorda?
- Napoleone *(avanza furioso con il copricapo di piume in testa. Susanne lo segue con il cappello di Napoleone in testa e la scopa in mano):*
Signore! Cosa le viene in mente?
- Zibólko *(si mette rapidamente a sedere):*
Lei... lei... lei, antiquatissimo Napolione – non si dia più troppe arie! Glielo consiglio molto seriamente. Non le servirà proprio a nulla. *Io* sono il padrone qui. Non lo vede? È diventato *anche* miope?
- Napoleone: Zibólko, aspetti solo di scendere da lassù.
- Zibólko: Susanne, prendi la scopa e caccia via Napolione.
- Susanne *(caccia via Napolione):*
Marsch, Napolione! È l'ora del congedo. Hai recitato fin troppo su questo palcoscenico.
- (Napoleone esce incesplicando. Lo si sente dietro la scena come se cadesse dalle scale)*
- Zibólko *(si rimette in piedi):*
La fine di Napolione e l'inizio di Zibólko! Ora comincia l'era dei pensieri artistici. Spiriti nuovi vengono avanti battendo le ali con un lieve sorriso sulle labbra. *Tutti noi* possiamo ridere. Possenti immagini di mondi con nuove stelle e nuovi soli si levano sullo sfondo luccicando lietamente. Nuovi razzi «allegri» con diamanti variopinti lampeggiano e sibilano a destra e a sinistra. Abbiamo finalmente – colori – palazzi – una vera ebbrezza mondiale – mondi mondi! Si sprigionano ovunque luci magiche che dischiudono prodigi. E tutti provano e sentono quello che provo e sento io ora. Che bello. Fumo d'incenso! Fumo d'incenso! Esultate con me. Sono io, dunque, l'«artista in sé».

Non ve ne siete accorti? Bambini, lasciate che vi baci! Fumo d'incenso! Fumo d'incenso! Io suggerisco! Io stabilisco!

(singhiozza e fa gesti esagerati con le braccia)

Susanne *(entra lentamente senza scopa con le mani di nuovo giunte in avanti - piangendo)*

Zibólko! Napolione si è rotto l'osso del collo. È caduto per tutte le scale. La colpa è tutta di quegli speroni così lunghi.

Zibólko *(gettando a terra con un piede la spada di Napoleone):*

Fai sparire anche la spada di Napolione. Sbrigati. Quest'arma barbarica offende il mio occhio di artista.

Susanne *(raccolge la spada e si precipita fuori)*

Zibólko *(mentre la spada dell'imperatore cade sferragliando dietro la parete di fondo, si alza in piedi sul piolo più alto dello scaleo e solleva il pennello tenendolo dritto con il braccio rigido come Arminio - grida forte)*

La spada va a fondo

E io governo il mondo!

Susanne riappare sullo sfondo con il cappello di Napoleone in testa, giunge in silenzio le mani, avanza piano verso lo scaleo e vi s'inginocchia accanto. Zibólko resta immobile nella sua posa statuaria – fissa ardito il futuro.

Sipario!

PAUL SCHEERBART

VIVA L'EUROPA!

UNA TRAGEDIA CAPITALISTICA IN CINQUE ATTI
(*Es lebe Europa! Eine Kapitalisten-Tragödie in Fünf Akten,*
da *Revolutionäre Theater-Bibliothek*, 1903)

Personaggi:

Josef Urban, direttore

Ludwig Haeser, proprietario di fabbrica

Dott. Langenbeck, avvocato

Ufficiali benestanti in abito civile, impiegati, borghesi e capitalisti internazionali e un poliziotto in uniforme

L'azione è ambientata in una cittadina della Westfalia alla fine del diciannovesimo secolo.

ATTO PRIMO

Tre pareti di un verde brillante, ad angolo retto tra loro, con porte di un verde scuro in mezzo. In mezzo alla stanza un tavolo ampio e lungo con un copritavola verde, tutto intorno sedie e poltrone disposte irregolarmente. Molto materiale di cancelleria, libri, incartamenti sono sparsi irregolarmente sul tavolo e sulle singole sedie. Scaffali di libri e incartamenti e tavolinetti.

Al tavolo, verso sinistra, siede Urban, a destra Haeser di fronte a lui. Rumore di porte che sbattono fuori, alcuni uomini entrano da destra e anche da sinistra, si mettono in ascolto, sedendosi o restando in piedi - tutto quanto in modo perfettamente naturale. Dalle porte sul fondo entrano servitori con lettere, dispacci ecc.

Urban (*apparentemente intento a scrivere, a voce molto alta*):

Sì, signori miei! Non riuscireste a credere quanto sono stupidi gli uomini. Se oggi qualcuno vuole guadagnar soldi – voglio dire *molti* soldi – deve basare i suoi problemi di aritmetica sulla stupidità degli esseri umani. Chi costruisce la sua casa sulla stupidità degli esseri umani, costruisce su terreno sicuro. In particolare, bisogna calcolare la

voglia che gli stupidi hanno di abbindolare quelli ancora più stupidi.

Haeser: A sentirti, sembra che tu consideri *noi* gli stupidi.
 Urban: Stupidità e spirito d'impresa non li ho mai visti appaiati – e poiché qui abbiamo il secondo, non può esserci la prima.

Un vecchio signore: Noi crediamo ciò che dobbiamo credere: la «Lega d'Europa» non è davvero la peggiore fondazione della nostra epoca.

Urban: E poi dicono sempre che sono pazzo.

Haeser: E poco importa; i geni sono sempre un po' pazzi.
(risate)

Urban *(mettendo via la penna)*:

Sì, signori miei! Pensateci un attimo. Tre anni fa, quando ero in Brasile, venne un uomo posato e disse che voleva fondare una lega di brasiliani; in questa lega tutti i membri avrebbero dovuto impegnarsi per scritto a dichiararsi brasiliani sempre e in ogni circostanza. La cosa mi sembrò semplicemente ridicola. Ma i brasiliani ritenevano del tutto ragionevole che un brasiliano si dichiarasse brasiliano. Beh, vedete, la lega ha fatto ottimi affari. E lo stesso accadrà con la Lega d'Europa.

Un altro vecchio signore: Ma davvero! In effetti è ridicolo che gli europei debbano dichiararsi europei... è così scontato.

Haeser: Ma sono proprio le cose scontate... *(tutti ridono)*

Urban: ...a procurare i migliori affari. Ciò che è ridicolo! Signori miei, ciò che è ridicolo è proprio ciò che è sensato.

Dott. Langenbeck *(entra di corsa dalla destra)*:

Signori miei, la storia è troppo ridicola - ma la fondazione è ormai un dato di fatto - ecco qui le sottoscrizioni che mancavano. Mi congratulo con voi.

(tutti si alzano in piedi, ridono e si danno la mano, parlando fitto tra loro)

Urban *(a voce molto alta e gesticolando vivacemente)*:

Signori miei, festeggiamo questo giorno con un lieto banchetto. È nata la Lega d'Europa. Ciò che è ridicolo è ciò che è sensato. Viva l'Europa!

Tutti (*fragorosamente, con le mani levate*):

Viva l'Europa! Viva l'Europa!

Sipario!

ATTO SECONDO

La stessa stanza – in più si sono aggiunti alcuni mobili di lusso, sedie a dondolo, corone di alloro alle pareti.

Urban e Haeser su due sedie a dondolo a destra e a sinistra, Langenbeck con le spalle alla porta di fondo, al centro, di fronte al tavolo.

Urban: Abbiamo già acquistato 87 giornali – e tutti i giornali parlano ogni giorno degli Stati Uniti d'Europa. Beh, avvocato, cosa vuole di più?

Dott.

Langenbeck: Sissignori, voi siete i superfondatori. Ma ve lo giuro: le cose cominceranno ad andare molto male.

Haeser: Questo però non ha niente a che fare con gli Stati Uniti d'Europa. Se al signor Josef Urban le cose vanno male o bene: gli Stati Uniti d'Europa si ergeranno ben presto in tutta la loro statura.

Dott.

Langenbeck: E i capitalisti della Lega d'Europa saranno i governanti degli Stati Uniti d'Europa – certamente – se qualcosa non va storto.

(un servitore porta un telegramma, Langenbeck lo legge)

Urban: Cosa c'è? *(Langenbeck si alza e gli passa il telegramma)* Ah! Ci sono 700 milioni che mi aspettano – il congresso dei membri della Lega d'Europa si riunisce a Monaco fra quattro settimane.

Dott.
 Langenbeck: Mi congratulo con lei, signor Urban – ma le dico anche subito che d'ora in poi prenderò posizione contro di lei. A mio parere lei si limita a spillare denaro ai capitalisti - e gli Stati Uniti restano una chimera.

Urban: La vedremo.

Dott.
 Langenbeck: Sì, la vedremo – a Monaco. Mi stia bene. (*esce dal fondo*)

Haeser e Urban balzano in piedi e si abbracciano.

Sipario!

ATTO TERZO

*Come in precedenza – ma parecchia confusione nella stanza.
 Urban, Haeser e molti signori di diversa età – anche signore di diversa età.
 Tutti in preda a grande agitazione.*

Urban: Signore e signori! Cerchiamo di non perdere la testa.

Haeser: Era scontato che il nostro enorme successo avrebbe alla fine scatenato anche lo spirito di opposizione.

Una giovane signora: Ma che in tutti i popoli si rivegli all'improvviso il patriottismo – è davvero meschino.

Un vecchio signore: A Parigi, Lisbona, Costantinopoli, Berlino, Mosca – dappertutto sono sorte associazioni patriottiche.

Urban: Ma tutte queste associazioni patriottiche non sono unite. Noi però *siamo* uniti e c'è solo una Lega per l'Europa.

Haeser: E perciò vogliamo prevenire i patrioti.

Urban: Vogliamo aprire il nostro congresso otto giorni

prima.

Una vecchia signora: Allora la cosa migliore, signor direttore, è andare subito a Monaco.

Urban: Vada! Vada, gentile signora! Vada subito!

Haeser: E ora non perdiamo la testa.

Urban: Siamo noi ad avere la ragione dalla nostra parte. Nessuno si sogna ancora di mettere in dubbio la ragionevolezza della Lega d'Europa.

Un vecchio signore: Solo l'avvocato Langenbeck la mette in dubbio.

Urban (*sale su una sedia*):
 Che cosa c'importa degli avvocati? Viva l'Europa!
 (*tutti muggiscono «viva l'Europa» - e poi freneticamente gli uni agli altri «a Monaco! a Monaco!»*)

Sipario!

ATTO QUARTO

*Confusione ancora più grande – sedie rovesciate – carte e libri sparsi ovunque sul pavimento.
 I membri della Lega d'Europa in soprabito e cilindro si riversano attraverso le porte gridando e terribilmente agitati.*

Urban: È semplicemente spaventoso.

Haeser: Nella questione della lingua è impossibile trovare un'unità; i poeti sono contro di noi e sono quelli più bravi a parlare – se la fanno tutti in segreto con i patrioti; i poeti dei diversi popoli vogliono che al congresso si parli la loro lingua.

Urban: Il paese che parla *la mia* lingua.

Haeser: Non è il momento di fare battute.

Urban: Faccio forse battute? Sono furioso per sei... per seimila... per sei milioni.

Dott.

Langenbeck: Vedete, signori? Le difficoltà sono già arrivate. Non riuscite nemmeno a mettere in piedi un congresso – e volete mettere in piedi gli Stati Uniti d'Europa? È ridicolo. (*si siede al tavolo al*

- centro e getta tutto per aria)*
- Urban: Stia zitto, signor avvocato.
Dott.
- Langenbeck: Neanche per sogno – gli azionisti vogliono indietro il loro denaro – e la responsabilità di tutto questo – è sua, signor Urban.
- Urban: La colpa è tutta dei poeti! Questi poeti maledetti! Mandano in rovina la Lega d'Europa. Divento matto dalla rabbia. Per leggere le opere dei bravi scrittori – è necessario mantenere le lingue nazionali. Questi poeti! Il patriottismo locale è tutto e solo opera dei poeti. Chi ama la propria patria? Chi? Solo i poeti! Perché hanno interesse alla lingua nella quale scrivono. Gli altri seguono i loro poeti, questi capipopolo delle masse, nella loro beata stupidità e chiamano la loro poeticissima stupidità d'ideali – patriottismo, e non si accorgono che i loro sentimenti patriottici fanno comodo solo ai poeti. La splendida commedia dello splendido patriottismo. Divento matto dalla rabbia.

Batte sul tavolo con entrambi i pugni con una violenza tale che il sipario cala per la forza delle vibrazioni.

ATTO QUINTO

Molte cose – in particolare le sedie – sono state portate via dalla stanza, a terra non ci sono carte, per cui la stanza fornisce un'impressione spoglia. Le corone di alloro sono sul tavolo.

Al tavolo, verso sinistra, Urban, a destra Haeser. Entrambi tengono il capo reclinato tra le mani.

Entrano da destra e sinistra gli azionisti della Lega d'Europa ed esigono i loro soldi, in termini aspri e delicati.

Grande confusione, pianto, furia, minacce.

I due fondatori non si muovono.

Poi entra l'avvocato Langenbeck.

Dott.
 Langenbeck: Signori, se non dite subito dove si trova il denaro, verrete arrestati.
 Haeser: Non ne so nulla.
 Urban: E io non dico nulla – e in particolare a lei, mio virtuoso signor avvocato. Oltretutto ho sentito che è stato *lei* a fondare numerose associazioni patriottiche. Beh – come vanno gli affari? Dalla Lega d'Europa non prendeva abbastanza? Così ha fondato il partito avversario. Davvero una brava persona.

Dott.
 Langenbeck: Lei è un mascalzone!
(un poliziotto sul fondo)
 Poliziotto: In nome della legge. I signori Urban e Haeser sono dichiarati in arresto.
 Urban: Lei è un gran coglione, signora guardia.
(Il poliziotto estrae la rivoltella)
 Haeser *(chiama un servitore)*:
 Faccia venire la macchina. Siamo in arresto.
 Urban: E spari dunque, vecchio minchione
(all'improvviso colpisce il poliziotto in volto con un pugno, facendogli sprizzare il sangue dal naso e dagli occhi e rendendolo così furioso da sparare – Urban cade a terra)
 Urban
(morente): Dove ho messo il denaro non ve lo dico – piuttosto vi tiro un pugno sul naso.

Estrae la sua rivoltella e spara, stendendo l'avvocato e il poliziotto – i due cadono a terra – enorme tumulto – grida d'aiuto e furioso ribollire di voci – i tre uomini colpiti muoiono.

Cala il sipario.

RICHARD HUELSENBECK

LIQUIDATO DAL DADA
(*Durch Dada erledigt*, data incerta)

Un dialogo fra esseri umani

Personaggi:

Dr. Smarty della Hearstpresse, Stato dell'Illinois

Peupilos, sacerdote dell'antico Egitto e portiere dell'Hotel
Excelsior

Un dadaista

Luogo dell'azione: Tebe.

Tempo: in ogni tempo.

Dr. Smarty: Oh che bello, un papiro di Mister Peupilos, Sacerdote-capo, scoperto a rischio della vita, per venti dollari. *Nuova religione, trovata religione dadaista*. Ecco quello che ho appena telegrafato. Mi faccio spedire un assegno che mi sistema per il resto dei miei giorni.

Dadaista: Non dia eccessiva importanza al denaro.

Dr. Smarty: Calcolo il costo di un'automobile per ogni sacramento decrittato. The american auto is the best of the world. Si potrebbe fare una tournée di conferenze in Europa sul tema della religione dada - cinquecento dollari a serata.

Dadaista: È cosa vecchia. Nell'anno 1920 dopo la guerra fra Germania e Stati Uniti tre dadaisti: Hausmann, Baader e Huelsenbeck intrapresero una tournée dada per tutta la Germania e la Boemia, tournée in cui riscossero molto successo e qualche solderello.

Dr. Smarty: Non mi vorrete far credere che oltre al dadaismo da me scoperto a rischio della vita ci sia stato anche un altro dadaismo. Damned – tiro di boxe, io!

Dadaista: Dada è sempre esistito, sia nell'antico Egitto che in Europa o in Messico. Il dadaista, caro il mio signor Smarty, è indipendente dalle epoche.

Dr. Smarty: Oh niente metaphysical system, niente...

Dadaista: E invece sì, mio stimato signore: Dada è indi-

pendente dal tempo, rinascerà sempre di nuovo, trasformandosi di generazione in generazione, dada è un fenomeno eminentemente metafisico.

Dr. Smarty: Lei dunque dice che dada non è niente di nuovo?

Dadaista: Nel senso che lei gli attribuisce dada non ha niente di curioso. Dada non è come la macchina da cucire Singer o la Bethlehem Steel Company. Dada è qualcosa di radicalmente diverso, non è affatto un fenomeno personale.

Dr. Smarty: Allora dada non ha niente di originale, la stampa lo conosce già, si trova anche nelle enciclopedie per famiglie?

Dadaista: Certo. Fin da quando è nato il dada ha sempre incuriosito da pazzi la stampa. I giornalisti vi trovarono splendide occasioni per riempire le terze pagine. Si lanciarono sul dada con bombe a mano e squilli di tromba, insultandolo a dovere. Dada è il grande medico renale e il miglior acchiappamoralisti. Lui si lancia con retini da farfalle in filo d'acciaio alla caccia di culi sedentari, di culi piccoli, stanchi e lamentosi.

Dr. Smarty: Mister Peupilos ci darà spiegazioni. Non me ne vado di qua prima di aver saputo che cosa è il dada, qual è la sua età e chi l'ha creato.

Dadaista: Il dada non è stato affatto creato. Lei lo immagina come la concezione religiosa di un'antica setta egizia ma dada ha fatto la sua comparsa anche in India. I Siwaiti di mano sinistra lo hanno coltivato. Nell'epoca Gilsamesh degli antichi Assiri Lei può trovare un accenno alla sostanziale identità fra dada e nascita del cosmo. Nei misteri dionisiaci Lei può ritrovare il dada così come negli oracoli dei sacerdoti di Dodona.

Dr. Smarty: Lei mi sta confondendo, aspetti che prendo appunti.

Dadaista: Qui non c'è niente da appuntarsi. Dada è la punta del triangolo magico che sta sopra la linea polare di tutte le cose terrene. Dada è la vittoria della Ragione cosmica sul Demiurgo – dada però è anche la risata dell'operatore in Borsa che ha venduto in tempo le sue azioni Schantung.

Dr. Smarty: Questo mi suona più congeniale.

- Dadaista: Dada è la grande ironia che si presenta come direzione e non ha una direzione.
- Dr. Smarty: Per Giove, è vero.
- Dadaista: Dadaista era il maniaco sessuale Alton, quando scrisse nel suo diario: *Killed today a young girl, it was fine and hot.*
- Dr. Smarty: Quello sì che era un uomo.
- Dadaista: Dadaista era Manolescu quando si spacciò per principe all'Hotel Kaiserhof e non sapeva come avrebbe pagato il conto. Dada è la sicurezza, dada è il rovescio americano del buddismo.
- Dr. Smarty: Stati Uniti über alles!
- Dadaista: Non ho ancora terminato.
- Dr. Smarty: Non ci capisco più niente, sono rovinato, posso prendere congedo dal mondo.

Peupilos

entra in scena con una mitra in capo e stivali di pelle di bufalo. Da ambedue le orecchie «la pie qui chante», l'ombelico è smaltato. Si mette in posa e dice:

Noi che torniamo dai luoghi dove si guarda in faccia la Morte, possiamo assicurare l'Eccellenza Vostra che il patriottico appello ha riscosso lassù *plausi e adesioni*⁵ – Prendete in mano gli stivali e fischiettate il motivo dello Hohenfriedberg – la luna è morta e gli uccelli pure, sui tetti stanno in piedi le vacche e gridano. La terra si squarciò e ne uscirono fiamme, le scimmie si calavano giù dai comignoli, ancora nessuno sa a cosa servisse. Umba, umba. Siamo l'inizio e la fine, perché siamo il centro.

⁵ In italiano nel testo.

Peupilos è avanzato di qualche passo. Solleva in alto la luna e grida solennemente:

Sieno dunque utilizzati questi bersagli di carne malsana per aggiustare il tiro miracoloso della nostra formidabile artiglieria.⁶

Dr. Smarty: È diventato pazzo.

Dadaista: È dadaista, è contro l'Arte.

Peupilos s'inchina di fronte al dadaista:

Ave, tu, trisavola del fetore, padre del Nilo e di Anubis.

Dadaista: Teniamo in pugno la Terra e facciamo trascorrere il respiro delle stelle attraverso il nostro cervello.

Peupilos: Noi scacciamo i porci dalla Mesopotamia, gonfiamo i fiumi col fiato e ci mettiamo i monti sulla testa. Evoé!

Dr. Smarty: Presto, un medico per dementi, uno psichiatra, una formula esorcistica contro i pazzi incurabili!

Dadaista e

Peupilos: La pêche à la ligne est très compliquée.

Dr. Smarty: E io che credevo di aver scoperto una nuova religione...

Peupilos: Pensava di trovare in me un tempio a Iside. Sperava di estrarre un reperto archeo-dada dai miei intestini.

Dadaista: Dada è l'eterna giovinezza!

Peupilos: Bravo!

Dr. Smarty: Morning (*vuole andarsene*).

Peupilos: Aspetti un attimo, Mister Smarty. La voglio istruire sulla mia personalità in una maniera comprensibile anche per le sue orecchie alla moda. Il papiro che Le sembrava essere il documento di un'antica religione dadaistico-egizia era falso. Tutti i documenti dada sono falsi. D'altronde avreste dovuto già sapere che dada ha avuto la sua parte anche in America. A New-York è stato Stieglitz, l'editore dei Camera Works, che l'ha sostenuto e nel Daily News di Chicago è stato Ber Hecht a scrivere un articolo sul dadaismo.

Dr. Smarty: Mi dica senza tergiversazioni chi è Lei.

⁶ In italiano nel testo.

Peupilos: Io sono il portiere dell'Hotel Excelsior.
Dr. Smarty: Aha, allora non è un sacerdote.
Peupilos: Dada.
Dr. Smarty: Ma questo è raggiro, chiamo la polizia.
Peupilos: Lei è assicurato contro il raggiro, si tranquillizzi.
Dr. Smarty: Sono rovinato, sono umiliato.
Dadaista: Lei si è imbattuto nel dada e nessuno gliene farà un rimprovero.
Dr. Smarty: Questo signore mi ha giocato un tiro mancino che gli costerà l'obitorio. *(Si toglie la giacca)*.
Peupilos: Io sono cameriere di professione, non carpentiere, abbia rispetto per i miei bambini.
Dadaista: Ci avviciniamo al fine di ogni vita. Dada è la morte, proprio perché è la vita. Dada è la fine del mondo.
Dr. Smarty: *(Liquida il portiere con un gancio al mento)*
Dadaista: Lei ha agito ragionevolmente. Dada è favorevole alla pena di botte.
Dr. Smarty: Io sono liquidato.
Dadaista: Ambedue siete liquidati. Lei, Mister dell'Illinois e quel neofita. Ambedue siete liquidati: dada era troppo scottante per voi. Dada però vivrà in eterno.

POSTFAZIONE

QUASI UNA CONCLUSIONE...

Lo spazio del cabaret

«Mezzanotte è suonata»... Così si apre per Ringelnatz lo spazio del cabaret. Uno spazio fisico e mentale, politico e morale, culturale e vitale. È uno spazio concesso dalla società a speciali individui e dall'individuo al suo speciale se stesso che a mezzanotte si mette in movimento e: «che lo voglia o no» si dirige verso un angolo fiocamente illuminato della città addormentata, verso un recesso proibito della sua anima.

E fra queste quattro anguste pareti piene di quadri e stracolme di gente speciale si aggira una strega buona, una matrona senza figli – e per ciò stesso madre virtuale di tutti – una megera dal cuore sensibile agli accenti dell'Arte. È la corpulenta Kathi Kobus che mischia veleni nella sua pozione fatale che, una volta bevuta, rende l'uomo diverso, ne accende la vena creativa.

Ed ecco via via alzarsi qualcuno dal suo tavolo e dirigersi in mezzo alla sala e prodursi in pubblico in una sua qualche creazione artistica.

E finché quell'atmosfera dura e il pianista pesta sulla tastiera e un mandolinista sciancato (mettiamo un certo Wedekind) in un angolo canta d'innocenze perdute e di truci borghesi panciuti e di giovani ribelli, ti senti come ovattato, protetto, rinato dentro un nuovo mondo e dimentichi completamente il vecchio, quello che sta fuori dalle quattro mura fumose, finché la voce della ronda grida dalla strada: «Si chiude!»

Questo era lo spazio concesso al cabaret.

Che cosa avveniva esattamente in questo spazio? Si compiva un rituale dalle molteplici valenze.

Come funziona il cabaret?

Intanto vediamo quali sono le condizioni per cui l'atmosfera di un locale qualsiasi si trasformi in atmosfera da cabaret.

Le premesse affinché possa funzionare stanno tutte nella coesione del pubblico, nella sua volontà di formare una comunità diversa dalla società in cui normalmente vive. Quindi pubblico ri-

stretto, affiatato, con un linguaggio che lo identifica, una koinè che si sviluppa rovesciando la logica dell'ideologia dominante, rovesciando la valenza dei termini-cardine dell'istruzione borghese, rovistando fino alla totale distorsione nella soffitta dei classici della letteratura, rivisitando l'idiomatica conservatrice per torcerle il collo, dandole compiti opposti a quelli per cui è nata.

Michael Fleischer¹ ha individuato ventisette procedimenti cabarettistici di manipolazione del testo, fra cui il travestimento, la parodia, la caricatura, lo smascheramento, la fuorvianza, l'astrazione e la stilizzazione, l'attualizzazione di contesti culturali, l'uso del dialetto e via dicendo. Ma tutti questi procedimenti si ritrovano anche nella normale letteratura e non costituiscono l'essenziale del cabaret, come non mostrano l'anima del cabaret le varie tecniche di recitazione, la gestualità, la prossemica, la mimica e via dicendo.

Sembrerà forse una scoperta tautologica, ma quello che a nostro parere costituisce il nucleo insopprimibile del cabaret è proprio la sua anarchia. Quindi il cabaret di per sé è frutto di uno spirito anarchico, prima ancora di connotarsi in senso forte come cabaret degli anarchici.

È proprio in questa prospettiva che abbiamo voluto verificare il rapporto cabaret-anarchia. Se è vero che numericamente gli anarchici tedeschi furono sempre un'estrema minoranza anche fra i letterati, com'è possibile ravvisare in tanti cabarettisti il profilo anarchico? È possibile grazie all'impronta che conferiva loro il mezzo espressivo: il palco sgangherato di una *Künstlerkneipe*.²

Il rituale antiborghese

Chi entra dunque nello spazio di un cabaret, calpesta il suolo dell'anarchia e compie un rituale antiborghese che consiste nella messa a punto di un «discorso teatrale» mentalizzato: il teatro della marionette di kleistiana memoria.

L'ipotesi di Kleist (antinaturalistica per eccellenza) partiva dall'assunto che la marionetta fosse più «essenziale» dell'attore in carne e ossa. Questo assunto piacque molto anche all'espressionismo che tentò di elevare il gesto della marionetta a gesto epico.

¹ Cfr. Michael Fleischer, *Eine Theorie des Kabarets*, Brockmeyer, Bochum 1989, pp. 80-113.

² Bettola degli artisti.

Nel cabaret, che nasce nell'espressionismo prosegue nel dada e nel surreale, la marionetta serve da vignetta politica.

Tutto quel mondo fuori dalle porte del cabaret entra nell'immaginario del cabarettista passando dalla mostrificazione della vignetta, la quale però, ben lungi da stravolgerne i connotati reali, li essenzializza e quindi scopre nervi e muscoli delle figure sociali che via via mette in scena. Marionetta allora diventa sinonimo di essenzialità. Ci si può chiedere se questa operazione sia sempre possibile e quindi se il cabaret sia possibile in ogni società e in ogni periodo storico. Sicuramente ci sono società più o meno vignettizzabili: l'epoca imperiale (1870-1918) è certamente molto adatta alla parodia cabarettistica, mentre la Repubblica di Weimar (1919-1933) si presenta come più fluida e complessa. L'attuale epoca berlusconiana è senz'altro molto adatta alla vignettizzazione in quanto i suoi stessi protagonisti si autovignettizzano volentieri, aderendo al peggior gergo ideologico. Quindi in generale si può dire che il momento anarchico è corrosivo dell'ideologia dominante, la quale tende sempre a semplificare goffamente la realtà a tal punto che alla riflessione autonoma preferisce la frase fatta, il motto che in tre parole definisce il mondo.

La riproposizione cabarettistica dei diversi registri della lingua mette invece in forse la ben poco autoironica ideologia delle classi dirigenti. Quindi l'anarchia salva la lingua dalla mannaia dell'ideologia.

Questa operazione culturale del cabaret è anarchica per definizione in quanto è schiva da ogni compiaciuta riduzione della realtà a giocattolo, non in quanto aderisce ad una qualche retorica anarchica, anzi tutt'altro. Il cabaret è anarchico senza proclamarsi tale. Alla riduzione del mondo a Kitsch piacevole ed evasivo esso reagisce riproponendo il Kitsch terrificante della marionetta. Si tratta in effetti di una battaglia stilistica fra Kitsch che ritroviamo anche in Dostoevskij o in Almodovar, ed è una vena argomentativa interessantissima che discende direttamente da quei dettami nietzschiani di seriosissima ingenuità che da soli permettono di rovesciare l'impalcatura ideologica del mondo senza bisogno di vezzi dialettici.

È come se l'anarchico predicasse: prendete alla lettera la menzogna borghese e la farete esplodere da sola come un pallone gonfiato.

Immaginate allora un generale che parla di amor di patria e di eroismo, lasciategli piovere addosso un fascio di luce radente,

quindi fategli ripetere sempre più meccanicamente e scattosamente la frase dell'amor di patria e dell'eroismo che all'inizio vi suonava normale, metteteci le pause che scandiscono le parole, poi quelle che scandiscono le sillabe, quindi cercate di staccare la frase da chi la pronuncia, il gesto da chi lo compie e vedrete il generale che diventa sempre più una marionetta terrificante. Ora fate entrare in scena un personaggio dimesso, semplice, in borghese, con la bombetta e il bastone, e fategli dire «si» ad ogni parola del generale e poi «si» ad ogni sillaba del generale e poi «si» ad ogni suono del generale, compreso il tintinnio delle sue medaglie, e poi fate cadere a terra il generale coperto da questa valanga di «si». Avrete fatto del cabaret, avrete ucciso il generale-kitsch per mezzo del cittadino-kitsch.

Questo procedimento è un classico del rifiuto della dialettica ed è anarchico in quanto non 'sottoscrive' il dialogo fra le parti sociali.

Sembra quindi che lo scopo ultimo del cabaret sia lo scoronamento, quel procedimento carnevalesco che riesce a togliere dalla testa del re la corona, provocando il riso generale, che è altamente liberatorio, freudianamente liberatorio, per la folla.

In questo senso il cabaret è un rito 'salutare' e talvolta 'salvifico' la cui celebrazione accenna all'esistenza (fuori delle mura...) di una società bloccata con cui non si può dialogare. Una società che deve, almeno metaforicamente, saltare in aria.

Il cabaret quindi inizia una terapia antiborghese in forma di rituale antiborghese.

Il rituale si compie in uno spazio franco da censure ed interventi dall'alto. Siamo nello spirito delle catacombe, dove non penetra l'occhio del Potere, la luce del Principe non filtra. Dove siedono, forse, alcune spie nell'ombra, che riferiranno alla Polizia quanto vien detto durante la cerimonia. Ma la censura può intervenire solo in flagrante o sulla carta stampata e lo farà anche col cabaret ogni volta che questo pretenderà di uscire dalla mura fumose, varcare i suoi limiti autoimposti e penetrare nella società.

Ma nei momenti d'incubazione di un cabaret, quando la Kneipe prende l'aspetto di una Künstlerkneipe, predomina il carattere privato ed esclusivo. E, come ci racconta Ringelnatz, talvolta «il cuore» del cabaret (al *Simplicissimus*) continuava a pulsare fino all'alba per pochi intimi, ritiratisi all'uopo in cucina.

La comunità diventa setta

Nel suo libro: *Avantgarde und Anarchismus* Hubert van den Berg sottolinea – specialmente per il cabaret dada – il carattere di funzione religiosa che acquistavano i vari spettacoli-performances: veri e propri riti iniziatici e propiziatori possiamo chiamarli, e il loro carattere religioso vien fatto risalire a quella cultura protestante che predicava di «vivere» la fede.³

A parte la cultura protestante a noi sembra che l'aspetto religioso sia innegabile, soprattutto per quell'autoreferenzialità della lingua che tende sempre a presentarsi come formula ieratica, come parola assolutoria e definitiva. Fra le funzioni del linguaggio sembra che il cabaret abbia proprio preferito quella della formula magica che definisce e allo stesso tempo battezza il mondo, come quando il prete vi dichiara marito e moglie e voi lo diventate davvero proprio in forza di questa dichiarazione. Come la Società ha dato al Sacerdote, al Giudice, al Magnifico Rettore, al Presidente della Repubblica il diritto di dichiararvi sposati o colpevoli o laureati o cavalieri del lavoro, così il Cabaret si prende il diritto di nominare il mondo e quindi di trasformarlo, ribattezzarlo, metterlo a testa in giù se necessario.

Qui sembra forse opportuno fare un breve inciso attinente alla differenza fra cultura anarchica e cultura marxista per vedere ancor meglio quanto il cabaret attenga molto più alla prima che alla seconda.

Il tentativo brechtiano, per esempio, di fondare un'ideologia proletaria sul linguaggio povero, sull'idiomatica antiborghese aderendo ad un atteggiamento di fondo antieroico poggia sulla fiducia di ritrovare l'ideale nelle cose. Il procedimento anarchico tende invece a preservare l'ideale dalla rovina della Storia. In questo senso è esemplare l'ottimismo di Mühsam di fronte a tutte le sconfitte della vita.

Quindi il referente della lingua del rivoluzionario marxista è un soggetto storico, per quanto idealizzato e per quanto codificato, mentre il referente del rivoluzionario anarchico è un soggetto i-

³ Cfr. Hubert van den Berg, *Avantgarde und Anarchismus*, Winter, Heidelberg 1998, p. 42.

deale, anzi è un ideale stesso, che trascende sia il liberando che il liberatore, e con essi ogni altra contingenza.⁴

Un altro aspetto affiora nel rituale antiborghese di ascendenza anarchica: l'aspetto del rispecchiamento verso il basso e verso l'alto.

L'anarchico *bohémien* ha due immagini di sé da offrire: al proletariato e alla borghesia. Di fronte al proletariato egli cerca di mostrare il volto dell'uomo pronto al sacrificio in nome dell'ideale, di fronte alla borghesia egli mostra invece un volto più antiborghese che filoproletario. In altri termini fa la parodia del borghese, mostrificandolo.

Questa doppia specularità fa sì che anche le tematiche trattate cambino a seconda dei momenti. Sulla piazza si agitano le folle sui temi della sopravvivenza alla miseria e sull'abbattimento del potere, nel cabaret si dileggia il borghese sulle tematiche della morale civica e sessuale. E diversa è l'efficacia retorica del discorso agitatorio che per i temi della piazza preferisce i rapporti verticali (come la madre e il figlio, da nutrire, da mandare in guerra a morire per una causa ingiusta, e via dicendo) e per i temi della *bohème* preferisce i rapporti orizzontali (la moglie e il marito, borghese cornuto, la fidanzata e il fidanzato, traditore incallito, la donna perbene e la donna perduta, vero angelo del marciapiede, e via dicendo). Per questo secondo aspetto il cabaret è *a fortiori* anarchico in quanto l'anarchia offre la sponda di appoggio più vistosa ad un discorso più antiborghese che filoproletario per quel procedimento nietzscheano di *Übertreibung*⁵ cui accennavamo sopra.

Come scrive giustamente van den Berg:

Nell'anarchismo della Bohème si elaborano certamente argomentazioni antiborghesi, ma non in base all'origine di classe del borghese, definito per la sua posizione di proprietario, quanto piuttosto in base alla sua disposizione morale – alla sua grettezza borghese, al suo filisteismo. Di conseguenza il proletariato che aspirava a diventare borghese cessava di esserne l'antagonista.⁶

⁴ Cfr. Enrico Malatesta, *Individuo, società, anarchia: la scelta del volontarismo etico*, Edizioni e/o, Roma 1998, p. 119: «Ma per fortuna le concezioni filosofiche hanno poca o nulla influenza sulla condotta. E i materialisti e "meccanicisti" in barba alla logica, si sacrificano spesso per un ideale».

⁵ Alla lettera significa «rincarare». Qui significa accettazione e rilancio ingenuo della menzogna ideologica.

⁶ Cfr. *Avantgarde und Anarchismus*, p. 95

Il filisteo

È qui che viene ripresa con nuova pregnanza la figura del filisteo.

Il filisteo dell'epoca di Goethe era il devoto impiegato della pubblica amministrazione, una figura che veniva volentieri dileggiata come residuo di epoche morte, ma non assumeva connotati minacciosi in quanto non rappresentava nessuna classe sociale in ascesa. Era piuttosto un paradigma culturale.

Invece nella figura del filisteo dell'epoca imperiale si rannicchia il borghese, ormai stanco di pionierismi e di prometeismi. La sua tendenza a diventare redditiero si rivelava in pieno soprattutto in quel capitalismo asfittico che dominava la *Kaiserzeit*, dove la vecchia amministrazione Guglielmina recuperò lo *Junkertum* nei quadri dell'esercito e della finanza in beata convivenza con la borghesia industriale dei *Gründerjahre*.

Questa epoca accumulò su di sé una letteratura critica che si affaccia sul ventesimo secolo col ghigno del cabaret. Ma questo sviluppo, questa critica al filisteismo tedesco era partita dal diciottesimo secolo, non aveva un referente critico socialmente connotato, in altri termini era già nata prima che nascesse la borghesia e il proletariato.

La critica al *Philister* dell'epoca goethiana e allo *Spießker* dell'epoca imperiale è sostanzialmente una cifra culturale che si avvale di giovanilismo e *bohème*, ma soprattutto d'individualismo.

Il grande critico del borghese non è quindi il proletario, ma l'animo libero, giovane, senza pregiudizi, senza attaccamento né al denaro né alla carriera, tutto preso in un progetto di rivoluzione (più morale che sociale).

L'anarchico espressionista e l'anarchico dada

Nel compiere il suo rituale antiborghese il cabaret attraversa due stagioni letterarie, quella espressionista e quella dada.

Ci sono elementi di rottura e di continuità fra queste due stagioni. Basta ricordare che Hugo Ball metteva in scena Kokoschka, ma al di là di questa occorrenza si devono registrare anche forti contrasti polemici – soprattutto da parte di Huelsenbeck – nei confronti dell'intellettuale espressionista.

Eh sì, bisogna ammettere che da quel certo punto di vista il dada metteva a nudo criticamente l'anima bella dell'espressionista, la

sua dimensione d'intellettuale che rivendica in qualche modo una continuità con l'universo letterario. Prima dello scoppio della Grande Guerra infatti la critica sociale espressionista ricalcava certi moduli del teatro borghese, risalendone le radici attraverso il naturalismo di Hauptmann e la riscoperta di Büchner, fino a lambire certe forme di classicità da teatro kleistiano.

Significativo fu l'approdo alla marionetta con tutta la razionalizzazione teorica che ne fece seguito.

Ma quell'intellettuale borghese in rivolta compiva un percorso solipsistico, i suoi personaggi erano tante soggettività individualistiche, universi solitari, che si aggiravano in un paesaggio dell'anima fra epico e freudiano, desertificato, estremizzato, ma non estraneo alla cultura borghese.

Così la critica alla guerra, per gl'intellettuali che la propugnavano, fu nel solco del pacifismo tolstoiano, mentre il dada, che nasce dai disertori delle armi, mise in risalto non il pacifismo, bensì l'assurdità della guerra e con ciò stesso varcò la soglia decisiva che lo avrebbe portato alla critica della società come assurdo *tout court*.

Assurdità sociale dunque come pretesa di tenere insieme uomini e donne e interessi individuali e destini differenti dentro il magma del linguaggio codificato: il vero patto sociale iniquo.

Non più la critica al generale guerrafondaio pronunciata dalla retorica delle madri dei futuri caduti, bensì la critica alla struttura portante di ogni società: la critica al linguaggio come rullo compressore.

Come osserva L. Forte trattando della critica dada all'espressionismo:

La rottura con gli esponenti dello spirito avviene attraverso il rifiuto di ogni cultura nell'area capitalistica, come secrezione della Borghesia, e degli intellettuali, coscientemente o meno, assoldati.⁷

Quindi il punto di approdo del dada non fu l'ideale di una nuova società più giusta, bensì il rinnegamento di ogni ideale in quanto mortificazione dell'oppresso. Ma col rinnegamento dell'ideale, inteso come meta lontana, si realizzava anche il rinnegamento della speranza borghese. Quando il dada afferma di essere sempre esistito, nega con ciò la sua collocazione nella Storia e nega la Storia

⁷ Cfr. Luigi Forte, *La poesia dadaista tedesca*, Einaudi, Torino 1976, p. 86.

stessa come una finzione. Quando il dada afferma di essere tutto, nega ogni presa di posizione a favore di una parte sociale definita, nega la dialettica. Allora l'atteggiamento antiborghese del dada non esiste per il fatto di evocare il proletariato come l'antagonista, esiste *tout court* ed esercita la sua critica in tutte le direzioni: anche i proletari possono rivelarsi dei borghesi.

Così nasce una formula, vogliamo chiamarla magica o religiosa, poco importa, una formula che ci restituisce la vita vera.

Vivere da dada è semplicemente vivere, è avocare a sé quell'ideale continuamente spostato in avanti dalle promesse ingannevoli della Storia e dei suoi sacerdoti.

Che la riacquisizione della vita nei suoi termini antiretorici e antiletterari passi poi da una rivoluzione linguistica è, a ben vedere, solo l'aspetto più appariscente del fenomeno. In realtà la morale – o se preferiamo l'amoralità – del dada si pratica anche in afasia. Certo qui analizziamo il fenomeno «cabaret» e dobbiamo occuparci della lingua, ma sarebbe la stessa cosa se analizzassimo la pittura o semplicemente lo stile di vita o meglio di esistenza dei vari rappresentanti di questo movimento.

Huelsenbeck scriveva:

Dada è il cabaret del mondo così come il mondo è il cabaret dada. Dada è Dio, Spirito, Materia e arrosto di vitello allo stesso tempo.

L'autoreferenzialità del cabaret dada rappresenta un punto centrale che tende a marcare l'autonomia dell'arte dalla cosiddetta vita, a tal punto che dada sostituisce la vita in quanto le toglie la sua stessa essenza sociale, cioè il carattere d'imitabilità e di ripetibilità.

Il processo creativo dadaista è in questo senso un processo vitale, vitalistico direi, che si contrappone alle morte stagioni del «fare Storia». Gli «-ismi» che imperversano nella Filosofia, nell'Arte, nella Politica o nella Letteratura sono poco più che iscrizioni tombali.

Il recupero della vita passa dall'abbandono di quelle etichette per attingere a dei significati ermetici che parlano veramente all'individuo un linguaggio esclusivo, come se la lingua, piegata a totale idioletto fantastico, non cercasse accettazione sociale.

È interessante citare, proprio per la sua ambiguità, l'aneddoto del processo celebrato il 6 aprile 1914 contro Hugo Ball, reo di

aver pubblicato la poesia *Der Henker (Il boia)* nella rivista «Revolution» il 28 ottobre 1913.

Il processo doveva vagliare l'accusa di «diffusione di scritti immorali», ma il giudice non poté concludere che con le parole: «...la poesia è incomprensibile, pertanto non può avere effetti dannosi per la morale».

Qui stava tutto il nocciolo della vicenda: la poesia è incomprensibile.

È proprio la sua incomprensibilità che le conferisce valenza rivoluzionaria. Ma se il giudice non la capiva, ci si può legittimamente chiedere se l'avrebbe capita il proletario.

La rivoluzione della lingua

La rivoluzione della lingua dada passa dalla formula magica.

Scriva G. Stein:

Appena la realtà è stata assorbita e disciolta nella soggettività, il soggetto nota che la sua produttività è vuota e impotente. In siffatta situazione la magia deve rendere percepibile la realtà come contrasto in cui il soggetto soltanto può ritrovare la certezza di se stesso.⁸

Questo procedimento magico e formalistico, che permette al dadaista di fagocitare la realtà per poi sentirsi solo di fronte al deserto del mondo e poi magicamente ritrovarsi riacquistando la certezza di un io negante, di un Sisifo che percepisce la tensione dei propri muscoli nel sospingere avanti il colossale macigno della realtà.

Quindi non siamo più nella espressionistica dominazione del mondo tramite la parola che ne squadrava rudemente i contorni, siamo in un aldilà che rinuncia a descrivere e a scrivere le cose.

Nella sua *Flucht aus der Zeit* Hugo Ball pensa di aver scoperto in Proudhon il primo anarchico «che si rese conto delle conseguenze stilistiche dell'anarchismo, che altro non erano se non lo sforzo delle singole frasi, dei singoli vocaboli e suoni di rivendicare la propria autonomia».

Non solo questa autonomia dal contesto e dal cotesto è necessaria al recupero individualista della *parole*, ma la stessa significanza e referenza viene messa in discussione, come appare qui di seguito

⁸ Cfr. *Die Inflation der Sprache: dadaistische Rebellion und mystische Versenkung bei Hugo Ball*, Athenaeon, Frankfurt a. Main 1975, p. 76.

dal *Manifesto di apertura* della serata dada il 14 luglio 1916 a Zurigo:

Ogni cosa ha il suo nome; ecco che il nome stesso è diventato cosa. Ma perché l'albero non si può chiamare Pluschplusch e Pluplubasch dopo la pioggia? E perché deve per principio significare qualcosa? Ma dobbiamo attaccare la nostra bocca proprio dappertutto? Il nome, il nome, il nome, questo no attaccato a me, il nome, miei signori, è un affare pubblico di prima grandezza.⁹

In effetti ha ragione Ball nel sottolineare il carattere politico del nome. La lotta di classe passa anche da una lotta per la denominazione delle cose.

Su questa linea Ball, che pure aveva ammirato *Parole in libertà* di Marinetti, se ne distanzia in qualche modo argomentando contro di lui che la sua rivoluzione linguistica si sarebbe fermata a metà strada, ché i futuristi estrapolavano l'atto linguistico, non lo distruggevano. Essi facevano in sostanza dei *collages* linguistici, senza giungere però all'intima dissoluzione del linguaggio.

La lingua deve essere invece scevra da ogni registro che la inquadra in un sistema. Il giornalismo, la letteratura, non sono che forme di sporcatura della lingua, che, invece, in bocca al dada ritorna pura, risalendo alle sue stesse sorgenti, a quella inventiva magica che è del bambino, ma soprattutto ritorna ad essere «nuova di zecca».

Non ci deve essere 'mestiere' nella lingua, né metafora, né stilistica, né retorica, ed anche qualsivoglia 'funzione' del linguaggio viene negata in tronco. Per questa unica via potrà riaffermarsi l'assoluto soggettivo del linguaggio.

È quindi un esercizio inutile sedersi a tavolino, come il giudice citato poco anzi, per capire che cosa voglia dire tale o tal'altra poesia dada. A stento sappiamo che Huelsenbeck reinventò nella più

⁹ Cfr. Hugo Ball, *Erste Dada-Soirée, Zürich, Eröffnungs-Manifest*, tratto da Reinhard Hippen, *Erklügelte Nervenkultur: Kabarett der Neopathetiker und Dadaisten*, pendo-Verl., Zürich 1991. Nella traduzione della parola tedesca Wort, che noi abbiamo reso con «nome», abbiamo dovuto operare un gioco di parole che nel testo originale suona così: Wort, das Weh gerade an diesel Ort (Wort, la Weh proprio in questo Ort), che significa: il dolore proprio in quel punto. Ball ha trasformato la W- in Weh (dolore) e -ort in Ort (luogo), noi abbiamo smontato alla stesso modo il «nome» e ne sono risultati due termini, no e me. A questo punto non c'era scelta, si doveva tradire il testo originale.

totale ironia, con una madornale imperizia poetica, il ritmo della poesia negra, e questo basti. Ma guai a non capire il gesto ironico che abita dentro questa trovata. Non ci sono in effetti 'moduli' poetici cui affidarsi, né ci è dato scoprire un'ermetica che accomuni i poeti dada.

Ball non vuole fondare neppure una nuova sintassi di suoni. E, ciò facendo, lascia libero campo all'interpretazione soggettiva. Così il lettore può entrare nella sua poesia usando vecchi veicoli, quali l'onomatopea, l'allitterazione, l'anagramma, l'anafora, ma resta chiuso in una lettura individuale e può adagiarsi anche su di un'ermeneutica conservativa, purché tutto questo alla fine risulti per lui liberatore.

La rivoluzione dada trasformò il linguaggio in rumore, un rumore che pretendeva di essere primigenio e indiscutibile. I poeti dada si fermarono ad un bivio teorico: erano i suoni della lingua puramente arbitrari o promanavano dalle cose? Presi così fra l'arbitrio più totale e la più totale necessità, essi pronunciarono suoni poetici come formule magiche e si atteggiarono a sciamani, a sacerdoti di un panteismo verbale, finché il fenomeno si estinse da solo.

NINO MUZZI

NOTE BIOGRAFICHE

HUGO BALL (1886 - 1927)

Nato a Pirmasens, compì studi filosofici, mai portati a termine, di cui ci resta testimonianza in un ampio abbozzo di lavoro dotto-rale su Nietzsche. Al volgere degli anni Dieci fu a Berlino alla scuola di Max Reinhardt e intorno al 1912-1914 lavorò ai «Münchner Kammerspiele», collaborando alla rivista radicale «Revolution». Nel 1915 emigrò in Svizzera e insieme a Emmy Hennings, il 5 febbraio 1916, fondò a Zurigo il «Cabaret Voltaire», primo nucleo del movimento dada. Dopo aver gravitato nell'area del pensiero anarchico (di cui è testimonianza tra gli altri lo scritto *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, 1917-1918), nel 1920 si convertì (o tornò, dopo la rigida educazione dell'infanzia) al cattolicesimo, cui quasi esclusivamente è rivolta la sua ultima fase produt-tiva.

EMMY HENNINGS (1885 - 1948)

Nata a Flensburg in ambiente proletario, fu attrice in un teatro itinerante e dal 1910 a Berlino, dove si segnalò tra le principali animatrici della vita letteraria e mondana. «Genio erotico» secondo Erich Mühsam, morfinomane (celebre è la sua lirica *Morfin*), proteiforme, Hennings fu vicina – spesso vicinissima – a molti artisti e scrittori dell'epoca, dallo stesso Mühsam a Georg Haym, da Johannes Becher a Hugo Ball, che sposò e con il quale si trasferì in Svizzera nel 1915, contribuendo alle fortune del Cabaret Voltaire e del movimento dada. A sua volta autrice di valore (tra gli altri del romanzo *Gefängnis*, 1918), Hennings trascorse l'intero seguito della sua vita in Svizzera, dove morì a Magliaso, in Ticino, nel 1948.

PETER HILLE (1854 -1904)

Scrittore e poeta, *bohemien* per eccellenza, visse un'esistenza raminga, condotta in estrema povertà. Dal 1891 si stabilì prevalentemente a Berlino dove svolse un magistero morale non indifferente presso la cerchia della «Neue Gemeinschaft» dei fratelli Hart. Nel 1903 fondò il «Cabaret zum Peter Hille» che condusse praticamente fino alla morte, in cui si andarono esibendo gli artisti più impegnati della Berlino dell'epoca, da Erich Mühsam a Else Lasker-Schüler, che Hille nominò «il nero cigno d'Israele» e che

gli dedicò alcune tra le sue liriche più belle. Hille pubblicò pochissime opere in vita: i romanzi *Die Sozialisten* («I socialisti», 1886), *Cleopatra* (1902) e *Semiramis* (1902), mentre la maggior parte delle liriche e degli aforismi, che costituiscono il corpo più ispirato della sua produzione, fu pubblicata solo dopo la sua morte.

RICHARD HUELSENBECK (1892 - 1974)

Nato a Frankenau, formatosi a Berlino, compì studi di medicina. Emigrato in Svizzera nel 1916 in seguito alle sue posizioni pacifiste, Huelsenbeck fu tra i membri più influenti e brillanti del Cabaret Voltaire, al quale iniziò a collaborare nel febbraio 1916. Con il suo rientro a Berlino nel 1917, esportò il movimento dada (di cui curò il *Dada-Almanach* nel 1920) in Germania e ne fu storico precoce con il suo volume di memorie *En Avant Dada* del 1920. In seguito all'avvento del nazionalsocialismo, nel 1936 emigrò a New York, cambiò il suo nome in Charles R. Hulbeck e si dedicò alla psicanalisi, divenendo un analista di scuola junghiana. Nel 1957 diede alle stampe la propria autobiografia *Mit Witz, Licht und Grütze*. Di ritorno in Europa, morì nel 1974 a Minusio, in Svizzera.

KLABUND (1890 - 1928)

Nome d'arte di Alfred Henschke, adottato dal 1912 come contrazione di «Klabautermann» («coboldo») e «Vagabund» («vagabondo»). Esordisce come autore scandaloso con una serie di poesie che risentono del forte influsso di Wedekind e nel 1913 gli procurano una condanna per oscenità. Dopo aver aderito entusiasticamente all'entrata in guerra della Germania, dal 1916 recede su posizioni sempre più pacifistiche e antinazionaliste. Dal punto di vista letterario la sua opera si inquadra sempre più nel solco dell'espressionismo, di cui costituisce tuttavia il versante meno cosmico e più impegnato, tanto da essere negli anni Venti tra i protagonisti del cabaret di Max Reinhardt, «Schall und Rauch», e tra i maggiori fustigatori del nascente nazionalsocialismo. Autore di numerosi drammi, romanzi e raccolte di poesie, Klabund morì di tisi nel 1928 a Davos, in Svizzera.

ERICH MÜHSAM (1878-1934)

Rappresentante di punta della *bohème* d'inizio secolo, Mühsam fu protagonista sia del cabaret berlinese che successivamente di quello monacense, dove partecipò con testi ed esibizioni all'attività

del «Simplicissimus» e di «Die elf Scharfrichter». Amico di Heinrich e Julius Hart, di Scheerbart e Wedekind, affinò il proprio pensiero anarchico sotto il magistero di Gustav Landauer che frequentò per lunghi anni. Fondatore e redattore spesso unico di diverse riviste rivoluzionarie («Kain», 1911-1914 e 1918; «Fanal», 1926-1933), Mühsam fu coinvolto nella Rivoluzione dei Consigli di Monaco nel 1919, imprigionato fino al 1924. Successivamente impegnato a diffondere con mille iniziative il verbo rivoluzionario e a contrastare l'avanzata delle forze hitleriane, fu arrestato all'indomani della presa del potere da parte dei nazisti e massacrato nel KZ di Oranienburg l'11 luglio 1934.

JOACHIM RINGELNATZ (1883-1934)

Pseudonimo di Hans Bötticher. Ringelnatz fu personaggio dalla vita eclettica: impiegato, marinaio, prima di dedicarsi alla letteratura, s'impose come autore di testi satirici e grotteschi, spesso confinanti con il gioco di parole, e partecipò attivamente alla costellazione che si muoveva intorno al «Simplicissimus» di Kathi Kobus, per il quale fu nominato «poeta della casa». La sua produzione letteraria, ora raccolta nei sette volumi delle opere complete (*Gesamtwerk* a cura di Walter Pape, Berlin, Henssel, 1985), gode ancora oggi di vasta popolarità, soprattutto le sue liriche brevi e stralunate.

PAUL SCHEERBART (1863-1915)

Originario di Danzica, Scheerbart si trasferì nel 1887 a Berlino dove visse nell'indigenza, scrivendo per giornali e riviste, dedicandosi a progetti impossibili (celebre è la sua ricerca della macchina del moto perpetuo) e alle sorti della casa editrice da lui stesso fondata nel 1892, il «Verlag der deutschen Phantasten» («Casa editrice dei fantasticatori tedeschi»). Nei rivoli di una produzione letteraria disordinata e sterminata si segnalano i romanzi «in arabeschi» che, come *Die große Revolution. Ein Mondroman* («La grande rivoluzione. Un romanzo lunare», 1902) o *Der Kaiser von Utopia. Ein Volksroman* («L'imperatore di Utopia. Un romanzo popolare», 1904) hanno goduto di recenti ristampe e di rinnovata (o meglio di una prima) popolarità.

FRANK WEDEKIND (1864-1917)

Tra i grandi rinnovatori della scena novecentesca, Wedekind s'impose all'attenzione con lo scandalo di *Frühlings Erwachen*

(«Risveglio di primavera», 1891; rappresentato solo nel 1906), cui seguirono numerosi drammi, tra i quali spicca il ciclo di *Lulu* (1895-1904). A Zurigo nel 1887 venne in contatto con intellettuali di tendenze anarchico-*bohémienne* (tra gli altri Karl Henckell, Peter Hille, John Henry Mackay) e in seguito a Berlino fu vicino alla cerchia dei fratelli Hart. Il primo successo lo ottenne non come autore drammatico, ma come autore di ballate, a Monaco, prima presso il cabaret «Die elf Scharfrichter» (1901-1903), poi presso il «Sieben Tantenmördern», che prendeva il nome proprio dalla sua canzone *Lo ziicida*.

BIBLIOGRAFIA

CABARET E ANARCHIA

Testi

Bemmann, Helga (hrsg.), *Immer um die Litfaßsäule rum. Gedichte aus 8 Jahrzehnten Kabarett*, Henschelverl. Kunst und Gesellschaft, Berlin 1982

Bemmann, Helga (hrsg.), *Fürs Publikum gewählt, erzählt. Prosa aus 8 Jahrzehnten Kabarett*, Henschelverl. Kunst und Gesellschaft, Berlin 1983

Budzinski, Klaus (hrsg.), *Das Kabarett: 100 Jahre literar. Zeitkritik - gesprochen, gesungen, gespielt*, Econ-Taschenbuch-Verl., Düsseldorf 1985

Deissner-Jenssen, Frauke (hrsg.), *Die zehnte Muse : Kabarettisten erzählen*, Henschelverl. Kunst und Gesellschaft, Berlin 1986

Kühn, Volker [hrsg.], (hrsg.), *Kleinkunststücke : eine Kabarett-Bibliothek in fünf Bänden*, Quadriga, Weinheim und Berlin

Bd. 1. *Donnerwetter - tadellos* 1987

Bd. 2. *Hoppla, wir beben* 1988

Bd. 3. *Deutschlands Erwachen* 1989

Bd. 4. *Wir sind so frei* 1993

Bd. 5. *Hierzulande* 1994

Kühn, Volker (hrsg.), *Die zehnte Muse: 111 Jahre Kabarett*, Vgs, Köln 1993

Nelsen, Jo van (hrsg.), *Wir richten scharf und herzlich! : Chansons aus 100 Jahren Kabarett*, dtv, München 2001

Rösler, Walter (hrsg.), *Gehn ma halt a bisserl unter: Kabarett in Wien von den Anfängen bis heute*, Henschelverl. Kunst und Gesellschaft, Berlin 1993

Schütte, Wolfgang U. (hrsg.), *Untergang des Abendlandes: Kabarett-Texte der 20er Jahre*, Henschelverl. Kunst und Gesellschaft, Berlin 1983

Critica

Appignanesi, Lisa, *Das Kabarett* Mit e. Vorw. von Werner Finck. [Aus d. Engl. übertr. von Gerd Betz], Belsler, Stuttgart 1976

Bauschinger, Sigrid (hrsg.), *Die freche Muse - The Impudent Muse. Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*, Franke, Tübingen und Basel 2000

Bemmann, Helga, *Berliner Musenkinder-Memoiren : eine heitere Chronik von 1900-1930*, Lied der Zeit Musikverl., Berlin 1987

van den Berg, Hubert, *Avantgarde und Anarchismus*, Winter, Heidelberg 1998

Blei, Franz, *Il bestiario della letteratura*, trad. di Lorenza Rega, Il saggiatore, Milano 1980

Budzinski, Klaus, *Die Muse mit der scharfen Zunge: vom Cabaret zum Kabarett*, List, München 1961

Budzinski, Klaus, *Pfeffer ins Getriebe: Ein Streifzug durch hundert Jahre Kabarett*, Heyne, München 1984

Budzinski, Klaus, *Das Kabarett: 100 Jahre literar. Zeitkritik - gesprochen - gesungen - gespielt*, Econ-Taschenbuch-Verl., Düsseldorf 1985

Budzinski, Klaus – Hippen, Reinhard, *Metzler-Kabarett-Lexikon*, Metzler, Stuttgart - Weimar 1996

Chisholm, David, *Die Anfänge des literarischen Kabarett in Berlin*, in: Bauschinger, *Die freche Muse*, pp. 21-38

Fähnders, Walter, *Anarchismus und Literatur. Ein vergessenes Kapitel deutscher Literaturgeschichte zwischen 1890 und 1910*, Metzler, Stuttgart 1987

- Fleischer, Michael, *Eine Theorie des Kabarettts*, Univ.-Verl. Brockmeyer, Bochum 1989
- Greul, Heinz, *Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarettts*, dtv, München 1971
- Herrmann-Neiße, Max, *Schriften zum Kabarett und zur bildenden Kunst*, Zweitausendeins, Frankfurt am Main 1988
- Hippen, Reinhard, *Das Kabarett-Chanson: Typen - Themen - Temperamente*, Pendo-Verl., Zürich 1986
- Hippen, Reinhard – Luching, Ursula (Red.), *Sich fügen - heißt lügen. 80 Jahre deutsches Kabarett*. [Ausstellungskat.], Schmidt & Bo, Mainz 1981
- Hofmann, Gerhard, *Das politische Kabarett als geschichtliche Quelle*, Haag + Herchen, Frankfurt am Main 1976
- Hohl, Max *Über die im Kabarett gebräuchlichen künstlerischen Formen*, Zentralhaus-Publ., Leipzig 1986
- Hösch, Rudolf, *Kabarett von gestern: nach zeitgenössischen Berichten, Kritiken und Erinnerungen*, Henschelverl. Kunst und Gesellschaft, Berlin 1969
- Kleemann, Elisabeth, *Zwischen symbolischer Rebellion und politischer Revolution : Studien zur deutschen Boheme zwischen Kaiserreich und Weimarer Republik - Else Laske-Schüler, Franziska Gräfin Reventlow, Frank Wedekind, Ludwig Derleth, Arthur Moeller van den Bruck, Hans Johst, Erich Mühsam*, Lang, Frankfurt am Main-Bern-New York-Nancy 1985
- Kühn, Volker, *Das Kabarett der frühen Jahre. Ein freches Musenkind macht erste Schritte*, Quadriga, Weinheim und Berlin 1988
- Lionel, Richard, *Kabarett: von Paris nach Europa*. [Übers. von Helgard Rost und Claudia Denzler], Reclam, Leipzig 1993

Lommel, Ruth, *Erlebtes und Erzähltes von Kabarett, Bühne und Film*, Menge, Berlin-Mainz 1948

McNally, Joanne Maria – Sprengel, Peter (hrsg.), *Hundert Jahre Kabarett: zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2003

Rösler, Walter, *Das Chanson im deutschen Kabarett: 1901-1933*, Henschelverl. Kunst und Gesellschaft, Berlin 1980

Scholz, Dieter, *Pinsel und Dolch: anarchistische Ideen in Kunst und Kunsttheorie 1840-1920*, Reimer, Berlin 1999

Schäffner, Lothar, *Das Kabarett, der Spiegel des politischen Geschehens* [Diss.], Kiel 1969

Strauss, Martin, *Deutsche Kabarettlyrik vor 1933* [Diss.], Zürich 1985

DADA

Testi

Arp, Hans; Huelsenbeck, Richard; Tzara, Tristan, *Dada: die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründe*, Arche Verl., Zürich 1957

L'avventura Dada, 1916-1922, intr. di Tristan Tzara, a cura di Giampiero Posani, Mondadori, Milano 1972

Cabaret Voltaire: eine Sammlung künstlerischer und literarischer Beiträge, hrsg. von Hugo Ball, Meierei, Zürich 1916

Dada, 113 Gedichte, hrsg. von Karl Riha, Wagenbach, Berlin 2003

Dada a Zurigo: Cabaret Voltaire 1916-1920, a cura di Stefano Cecchetto, Elena Cárdenas Malagodi, Mazzotta, Milano [2003].

Dada: eine literarische Dokumentation, hrsg. von Richard Huelsenbeck [Bibliographie von Bernard Karpel, Rowohlt-Taschenbuch-Verl.,], Reinbek bei Hamburg 1964

Dada germanico: Documenti e periodici dada, a cura di Arturo Schwarz. Rist. anast. Lit. Leschiera, Milano 1970

Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente, hrsg. von Karl Riha und Waltraud Wende-Hohenberger, Reclam, Stuttgart 1995

Sankt Ziegenzack springt aus dem Ei: Texte, Bilder und Dokumente zum Dadaismus in Zürich, Berlin, Hannover und Köln, mit Einl. und Kommentaren hrsg. von Klaus Schuhmann, Kiepenheuer, Leipzig-Weimar 1991

Dada: eine literarische Dokumentation, hrsg. von Richard Huelsenbeck, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1987

Dada Almanach, hrsg. von Richard Huelsenbeck, Edition Nautilus, Hamburg 1987

Critica

Behar, Henri, *Il teatro dada e surrealista*, a cura di Giovanni Lista, Einaudi, Torino 1976

Benson, Timothy, *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, Umi Research Pr., Ann Arbor 1987

Berg, Hubert van den, *Avantgarde und Anarchismus: Dada in Zürich und Berlin*, Winter, Heidelberg 1999

Bergius, Hanne, *Das Lachen Dadas: die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Anabas, Gießen 1996

Best, Otto F. (hrsg.), *Expressionismus und Dadaismus*, Reclam, Stuttgart 1984

Drews, Jörg, *Das Tempo dieser Zeit ist keine Kleinigkeit: zur Literatur um 1918*, Ed. Text + Kritik, München 1981

Duwe, Wilhelm, *Die Kunst und ihre Anti von Dada bis heute : Gehalt- und Gestaltprobleme moderner Dichtung und bildender Kunst*, E. Schmidt, Berlin 1967

Freeman, Judi, *Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus*, Hirmer, München 1990

Greil, Marcus, *Lipstick Traces: von Dada bis Punk - eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1992

Hausmann, Raoul, *Am Anfang war Dada*, mit einem Nachw. von Karl Riha, Anabas, Giessen 1992

Hippen, Reinhard, *Erklügelte Nervenkultur: Kabarett der Neopathetiker und Dadaisten*, Pendo-Verl., Zürich 1991

Hugnet, Georges, *L' Aventure Dada: 1916 – 1922*, Galerie de l'Institut, Paris 1957

Korte, Hermann, *Die Dadaisten*, Rowohlt-Taschenbuch-Verl, Reinbek bei Hamburg 2003 [4.]

Forte, Luigi, *La poesia dadaista tedesca*, Einaudi, Torino 1976

Melzer, Annabelle, *Dada and surrealist performance*, Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore-London 1994 [1980]

Hausmann, Raoul, *Am Anfang war Dada*, mit einem Nachw. von Karl Riha, Anabas, Giessen 1992

Ragozzino, Marta, *Dada e surrealismo*, Giunti, Firenze 1996

Richter, Hans, *DADA, Kunst und Antikunst: der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, mit einem Nachw. von Werner Haftmann, DuMont, Köln 1978

Richter, Hans, *Dada-Profile*, Arche Verl., Zürich 1961

- Richter, Hans; Haftmann, Werner, *DADA, Kunst und Antikunst: der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts.*, DuMont, Köln 1978
- Riha, Karl, *Tatü Dada. Dada und nochmals Dada bis heute. Aufsätze und Dokumente*, Wolke, Hofheim 1987
- Rubin, William, *Dada und Surrealismus*, Hatje, Stuttgart 1972
- Sanouillet, Michel, *Il movimento dada*, Fabbri, Milano 1969
- Schifferli, Peter, *Dada in Zürich: Bildchronik und Erinnerung der Gründer*, Sanssouci-Verl., Zürich 1966
- Siepmann, Eckhard - Heartfield, John, *Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung: Dokumente, Analysen, Berichte*, (W.), Selbstverl., Berlin 1977

AUTORI

HUGO BALL

Opere

- Ball, Hugo, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung zu Darmstadt. Wallstein, Göttingen 2003 –
- Ball, Hugo, *Die Flucht aus der Zeit*; (hrsg. sowie mit Anmerk. und Nachw. vers. von Bernhard Echte), Limmat-Verl., Zürich 1992
- Ball, Hugo, *Der Künstler und die Zeitkrankheit: ausgewählte Schriften*, hrsg. und mit einem Nachw. vers. von Hans Burkhard Schlichting, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984
- Ball, Hugo, *Damals in Zürich. Briefe aus den Jahren 1915-1917*, Arche, Zürich 1978
- Ball, Hugo, *Flametti oder Vom Dandysmus der Arme. Roman*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975

Ball, Hugo, *Gesammelte Gedichte: mit Photos und Faksimiles*, hrsg. von Annemarie Schütt-Hennings, Arche, Zürich 1963

Ball-Hennings, Emmy, *Hugo Ball: sein Leben in Briefen und Gedichten*; mit einem Vorw. von Hermann Hesse, Fischer, Berlin 1931

Ball, Hugo, *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, Der Freie Verlag, Bern 1919

Ball, Hugo, *Tenderenda der Phantast* . hrsg. u.m.e. Nachw. v. Raimund Meyer u. Julian Schütt, Haymon, Innsbruck 1999

Hugo Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Hans Burkhard Schlichting, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984

Critica

Henzler, Harald, *Literatur an der Grenze zum Spiel: eine Untersuchung zu Robert Walser, Hugo Ball und Kurt Schwitters*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1992

Rechner-Zimmermann, Claudia, *Die Flucht in die Sprache: Hugo Balls Phantastenroman im kulturgeschichtlichen Kontext zwischen 1914 und 1920*, Hitzeroth, Marburg 1992

Stein, Gerd, *Die Inflation der Sprache: dadaistische Rebellion und mystische Versenkung bei Hugo Ball*, Athenaiion, Frankfurt am Main, 1975

Süllwold, Erika, *Das gezeichnete und ausgezeichnete Subjekt: Kritik der Moderne bei Emmy Hennings und Hugo Ball*, Metzler, Stuttgart 1999

Wacker, Bernd (Hrsg.), *Dionysius DADA Areopagita: Hugo Ball und die Kritik der Moderne*, Schöningh, Paderborn-München-Wien-Zürich 1996

Zehetner, Cornelius, *Hugo Ball: Portrait einer Philosophie*, Turia + Kant, Wien 2000

EMMY HENNINGS

Opere

Hennings, Emmy, *Das Brandmal: ein Tagebuch*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999.

Ball-Hennings, Emmy, *Das flüchtige Spiel: Wege und Umwege einer Frau*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988

Ball-Hennings, Emmy, *Blume und Flamme: Geschichte einer Jugend*, mit einem Geleitwort von Hermann Hesse, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988.

Ball-Hennings, Emmy, *Geliebtes Tessin*, mit Zeichnungen von Lis Boehner, Arche, Zürich 1976

Emmy Ball-Hennings, 1885-1948: «ich bin so vielfach...»: Texte, Bilder, Dokumente : [Ausstellung] Museum Strahof Zürich, 25. März-31. Mai 1999 / zus.gest. v. Bernhard Echte u. Nicola Behrmann, Stroemfeld, Frankfurt am Main 1999

Critica

Ziegler, Edda (hrsg.), *Der Traum vom Schreiben: Schriftstellerinnen in München 1860 bis 1960*, A1 Verlag, München 2000

Gass, René, *Emmy Ball-Hennings: Wege und Umwege zum Paradies*, Pendo-Verl., Zürich 1998

Süllwold, Erika, *Das gezeichnete und ausgezeichnete Subjekt: Kritik der Moderne bei Emmy Hennings und Hugo Ball*, Metzler, Stuttgart 1999

PETER HILLE

Opere

Abrecht, Günter (hrsg.), *Peter Hille: der Bohemien von Schlachtensee*, Morgenbuch-Verl., Berlin 1994

Hille, Peter, *An meinen Werken bin ich aufgenagelt*, 2., erw. Aufl., Gallimathias Verl., Petersberg 1989

Hille, Peter, *Über sich selbst, über Gott und die Welt: Selbstaussagen und Aphorismen des Dichters*, Zsgest. von Helmut Birkelbach, Peter-Hille-Gesellschaft, Nieheim 1995

Critica

Birkelbach, Helmut, *Peter Hille : Informationen zu Leben, Werk und Wirkungsgeschichte des Dichters*, Peter-Hille-Gesellschaft, Nieheim 1996

Glunz, Franz, *Peter Hille: der Lebensweg eines ruhelosen Dichters*, Huxaria, Höxter 1976

Friedrich Kienecker (hrsg.), *Peter Hille: Dokumente u. Zeugnisse zu Leben, Werk u. Wirkung d. Dichters*, Schöningh, Paderborn-München-Wien-Zürich 1986

Müller, Hans-Christian (hrsg.), *«Programm habe ich nicht; die Welt hat auch keins»: zum 125. Geburtstag des Dichters Peter Hille*, Stadt- und Landesbibliothek, Dortmund 1979

Roselieb, Hans, *Peter Hille: eine Dichterseele*, Lensing, Dortmund 1920

RICHARD HUELSENBECK

Opere

Huelsenbeck, Richard, *Wozu DaDa: Texte 1916-1936*, hrsg. v. Herbert Kapfer, Anabas-Verlag, Giessen 1994

Huelsenbeck, Richard, *Mit Witz, Licht und Grütze: auf den Spuren des Dadaismus*, hrsg. von Reinhard Nenzel, Edition Nautilus, Hamburg 1992

Huelsenbeck, Richard, *Reise bis ans Ende der Freiheit: autobiographische Fragmente*, Lambert Schneider, Heidelberg 1984

Huelsenbeck, Richard, *En avant Dada: im Anhang, Deutschland muss untergehen*, Edition Nautilus, Hamburg 1984

Weltdada Huelsenbeck: eine Biografie in Briefen und Bildern, hrsg. von Herbert Kapfer, Haymon-Verl., Innsbruck 1996

Critica

Feidel-Mertz, Hildegard (Hrsg.), *Der junge Huelsenbeck: Entwicklungsjahre eines Dadaisten*, Anabas, Giessen 1992

Füllner, Karin, *Richard Huelsenbeck: Texte und Aktionen eines Dadaisten*, Carl Winter, Heidelberg 1983

Nenzel, Reinhard, *Der frühe Richard Huelsenbeck: kleinkarierte Avantgarde; zur Neubewertung des deutschen Dadaismus; sein Leben und sein Werk bis 1916 in Darstellung und Interpretation*, Nenzel, Bonn 1994

KLABUND

Opere

Klabund, *Werke in acht Bänden*, in Zus.arb. m. Ralf Georg Bogner, Joachim Grage u. Julian Paulus hrsg. v. Christian v. Zimmermann, Elfenbein, Heidelberg 1998-, 2003

Klabund, *Romane der Leidenschaft*, mit einem Nachw, von Thomas Böhme, Reclam, Leipzig 1991

Klabund, *Bracke: ein Eulenspiegelroman*, Rowohlt Taschenbuch Verl., Reinbek 1988

Critica

Grothe, Heinz, *Klabund: Leben und Werk eines Dichters*, Goldstein, Berlin 1933

Kaulla, Guido von, *Brennendes Herz Klabund: Legende und Wirklichkeit*, Classen, Zürich-Stuttgart 1971

Raabe, Paul (hrsg.), *Klabund in Davos: Texte, Bilder, Dokumente*, Arche Verl., Zürich 1990

Serke, Jürgen, *Die verbrannten Dichter*, Beltz & Gelberg, Weinheim 2003 [1977]

Wafner, Kurt, *Ich bin Klabund - Macht Gebrauch davon! Leben und Werk des Dichters*, Verl. Ed. AV, Frankfurt am Main 2003

Wegner, Matthias, *Klabund und Carola Neher: eine Geschichte von Liebe und Tod*, Rowohlt-Taschenbuch-Verl., Reinbek bei Hamburg 1998

ERICH MÜHSAM

Opere

Mühsam, Erich, *Ausgewählte Werke / Erich Mühsam*, Verl. Volk und Welt, Berlin

Gedichte, Prosa, Stücke [Hrsg. von Christlieb Hirte. Mit einem Nachw. von Dieter Schiller] - 1. Aufl. – 1978

Gedichte, Prosa, Stücke [Hrsg. von Christlieb Hirte. Mit einem Nachw. von Dieter Schiller] - 2. Aufl. – 1985

Publizistik, unpolitische Erinnerungen [Hrsg. von Christlieb Hirte. Mit einem Nachw. von Dieter Schiller] - 1. Aufl. – 1978

Publizistik, unpolitische Erinnerungen [Hrsg. von Christlieb Hirte. Mit einem Nachw. von Dieter Schiller] - 2. Aufl. - 1985

Mühsam, Erich, *Färbt ein weisses Blütenblatt sich rot...: Erich Mühsam; ein Leben in Zeugnissen und Selbstzeugnissen*, hrsg. und mit e. Nachwort von Wolfgang Teichmann, Buchverl. Der Morgen, Berlin 1978

Kain. Zeitschrift für die Menschlichkeit, unveränderter Nachdruck der Ausgabe, Topos-Verl., Vaduz/Liechtenstein 1978

Der arme Teufel, unveränd. Neudruck, Topos-Verl., Vaduz/Liechtenstein 1982

Berliner Feuilleton. «Nie wieder 1931», hrsg. von Heinz Hug, [München], Boer, 1992

Mühsam, Erich, *Dal cabaret alle barricate*, a cura di Alessandro Fambrini e Nino Muzzi, Eleuthera, Milano 1999

Critica

Baron, Lawrence, *Erich Mühsam's Jewish Identity*, «Year Book of the Leo Baeck Institute», 25 (1980), pp. 269-84

Fritton, Michael Hugh, *Literatur und Politik in der Novemberrevolution 1918, 1919: Theorie und Praxis revolutionärer Schriftsteller in Stuttgart und München* (Edwin

Hoernle, Fritz Rück, Max Barthel, Ernst Toller, Erich Mühsam),
Lang, Frankfurt am Main 1986

Haug, Wolfgang, *Erich Mühsam: Schriftsteller der Revolution*,
Trotzdem-Verl., Reutlingen 1984

Hug, Heinz, *Erich Mühsam. Untersuchungen zu Leben und Werk*,
Auvermann, Glashütten im Taunus 1974

Hug, Heinz, Jungblut, Gerd W., *Erich Mühsam (1878 - 1934).
Bibliographie*, Topos-Verl., Vaduz/Liechtenstein 1991

Hirte, Chris, *Erich Mühsam: «Ihr seht mich nicht feige». Biografie*,
Verl. Neues Leben, Berlin 1985

Kauffeldt, Rolf, *Erich Mühsam: Literatur und Anarchie*, Fink,
München 1983

Lang, Rolf, *Erich Mühsam in Friedrichshagen*, Antiquariat
Friedrichshagen, Berlin 1998

Schiller, Dieter, *Boheme und Revolution. Erich Mühsam 1901-
1911*, «Weimarer Beiträge», 35 (1989), pp. 1287-1305

Shepherd, David A., *From bohemia to barricades: Erich Mühsam
and the development of a revolutionary drama*, Lang, New York
- San Francisco - Bern - Baltimore - Frankfurt am Main - Berlin
- Wien - Paris 1993

JOACHIM RINGELNATZ

Opere

Das Gesamtwerk in sieben Bänden, hrsg. von Walter Pape,
Diogenes, Zürich 1966

Mein Leben bis zum Kriege, Rowohlt, Berlin 1966

Sämtliche Gedichte, Diogenes, Zürich 2003

Critica

Bemmann, Helga, *Daddeldu ahoi! Leben und Werk des Dichters, Malers und Artisten Joachim Ringelnatz*, Buchverl. Der Morgen, Berlin 1988

Günther, Herbert, *Joachim Ringelnatz in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt-Taschenbuch-Verl., Reinbek bei Hamburg 1977

Pape, Walter, *Joachim Ringelnatz : Parodie nd. Selbstparodie in Leben und Werk; mit einer. Joachim-Ringelnatz-Bibliographie und. einem. Verzeichnis seiner Briefe*, de Gruyter, Berlin-New York 1974

Schwarze, Hans Dieter, *Vom ungeheuren Appetit nach Frühstück und nach Leben: unverhoffte Begegnungen mit Joachim Ringelnatz*, Schneekluth, München 1983

PAUL SCHEERBART

Opere

Scheerbart, Paul, *Gesammelte Werke*, hrsg. von Thomas Bürk, Joachim Körber, Uli Kohnle, Edition Phantasia, Linkenheim 1986–

1-Romane. Immer mutig! Ich liebe dich, 1986

2-Romane. Na prost, 1986

3-Romane. Liwûna und Kaidôh, 1987

4-Romane. Tarub. Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß [u.a.], 1987

5-Romane. Das Paradies, 1988

6-Erzählungen. «Ja .. was .. möchten wir nicht alles!», 1990

7-Erzählungen. Mondschein-Novellen und Salon-Plaudereien, 1992

8-Theaterstücke, 1988

9-Gedichte, Zeichnungen, Theoretische Schriften; 1. Katerpoesie [[u.a.]]. Einmalige, limitierte und nummerierte Aufl. – 1994

10-Theoretische Schriften; 2. Autobiographisches, Rezensionen, Schriften zur Kunst, Schriften zum Theater, Essays, 1995

11-Theoretische Schriften; 2. Autobiographisches, Rezensionen, Schriften zur Kunst, Schriften zum Theater, Essays, 1996

Scheerbart, Paul, *70 Trillionen Weltgrüße: eine Biographie in Briefen; 1889 - 1915*, hrsg. von Mechthild Rausch, Argon, Berlin [1990]

Critica

Brunn, Clemens, *Der Ausweg ins Unwirkliche: Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbart und Alfred Kubin*, Igel Verlag, Oldenburg 2000

Kohnle, Uli, *Paul Scheerbart: eine Bibliographie*, Ed. Phantasia, Steinweiler 1994

Über Paul Scheerbart: 100 Jahre Scheerbart-Rezeption in drei Bänden / Berni Lörwald, Michael M. Schardt (Hrsg.), Igel Verlag, Paderborn 1992-1998

1-Einführungen, Vorworte, Nachworte, 1992

2-Analysen, Aufsätze, Forschungsbeiträge, 1996

3-Rezensionen, Artikel zu Leben und Werk; mit Gesamtregister und Bibliographie, 1998

Rausch, Mechthild, *Von Danzig ins Weltall : Paul Scheerbarts Anfangsjahre (1863-1895)*, Mit einer Ausw. aus Paul Scheerbarts Lokalreportagen für den Danziger Courier (1890), Ed. Text und Kritik, München 1997

FRANK WEDEKIND

Opere

Wedekind, Frank, *Werke* in acht Bänden mit drei Doppelbänden, hrsg. unter der Leitung von Elke Auster Mühl ... -Häusser, Darmstadt 1994 –

Wedekind, Frank, *Werke* in drei Bänden, hrsg. u. eingel. von Manfred Hahn, Aufbau, Berlin und Weimar 1969

Frank Wedekind, *Gesammelte Briefe* in fünf Bänden, hrsg. von Fritz Strich, Müller, München 1924

Frank Wedekind's Maggi-Zeit: Reklamen, Reisebericht, Briefe, mit einem Essay von Rolf Kieser; hrsg., kommentiert und mit einer Studie «Das Unternehmen Maggi» versehen von Harmut Vinçon, Häusser, Darmstadt 1992

Critica

Austermühl Elke, *Frank Wedekind. Texte, Interviews, Studien*, Verl. der Georg-Büchner-Buchhandlung, Darmstadt 1989

Bertolt Brecht, *Frank Wedekind*, in *Gesammelte Werke*, hrsg. in Zusammenarb. mit Elisabeth Hauptmann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967, Bd. 15

Florack, Ruth, *Wedekinds «Lulu»: Zerrbild der Sinnlichkeit*, Niemeyer, Tübingen 1995

Gutjahr, Ortrud (Hrsg.), *Frank Wedekind*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2001

Höger, Alfons, *Hetärismus und bürgerliche Gesellschaft im Frühwerk Frank Wedekinds*, Fink, Kopenhagen u. München 1981

Irmer, Hans-Jochen, *Der Theaterdichter Frank Wedekind. Werk und Wirkung*, Henschel, Berlin 1975

Kieser, Rolf, *Benjamin Franklin Wedekind. Biographie einer Jugend*, Arche, Zürich 1990

Kutscher, Artur, *Wedekind Leben und Werk*, zum hundersten Geburtstag des Dichters bearb. und neu hrsg. von Karl Ude, List, München 1964

Masini, Ferruccio *Frank Wedekind: uomo del circo e nudità tragica*, introduzione in Frank Wedekind, *I drammi satanici*, De Donato, Bari 1972

218

Rudinoff, Willy, *Wedekind unter den Artisten*, «Der Querschnitt»,
X Jg., Heft 12 (1930), S. 803-4

Seehaus, Günter, *Frank Wedekind*, Rowohlt, Reinbeck bei
Hamburg 1989.

VOLUMI PUBBLICATI NELLA COLLANA «LABIRINTI»

- 1 *L'angelo dell'immaginazione*, a cura di Fabio Rosa, 1992.
- 2 *Ercole in Occidente*, a cura di Attilio Mastrocinque, 1993 (esaurito).
- 3 *I grandi santuari della Grecia e l'Occidente*, a cura di Attilio Mastrocinque, 1993.
- 4 «*Il mio nome è sofferenza*». *Le forme e la rappresentazione del dolore*, a cura di Fabio Rosa, 1993.
- 5 *Carlo Battisti, glottologo e attore neorealista*, a cura di Emanuele Banfi, 1993.
- 6 *Culti pagani nell'Italia settentrionale*, a cura di Attilio Mastrocinque, 1994.
- 7 Paolo Bellini, *La «Descrizione della Pollonia» di Fulvio Ruggieri*, 1994.
- 8 *Immagini del corpo in età moderna*, a cura di Paola Giacomoni, 1994.
- 9 Paolo Gatti, *Synonyma Ciceronis. La raccolta 'Accusat, lacescit'*, 1994.
- 10 *Problemi dell'educazione alle soglie del Duemila. Scritti in onore di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli, 1995.
- 11 *La domanda di Giobbe e la razionalità sconfitta*, a cura di Claudio Gianotto, 1995.
- 12 *Femminile e maschile tra pensiero e discorso*, a cura di P. Cordin - G. Covi - P. Giacomoni - A. Neiger, 1995.
- 13 *Pothos. Il viaggio, la nostalgia*, a cura di Fabio Rosa e Francesco Zambon, 1995.
- 14 *Viaggi e viaggiatori nelle letterature scandinave medievali e moderne*, a cura di Fulvio Ferrari, 1995.
- 15 *Sei lezioni sul linguaggio comico*, a cura di Emanuele Banfi, 1995.

- 16 *Dudone di San Quintino*, a cura di Paolo Gatti e Antonella Degl'Innocenti, 1995.
- 17 Jan Władysław Woś, *La nonciature en Pologne de l'archevêque Hannibal de Capoue (1586-1591)*, 1995.
- 18 *La 'seconda prosa'. La prosa russa negli anni '20 e '30 del Novecento*, a cura di T. V. Civ'jan - D. Rizzi - W. Weststeijn, 1995.
- 19 *Visioni e archetipi. Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del primo Novecento*, a cura di F. Bartoli - R. Dalmonte - C. Donati, 1996 (esaurito).
- 20 *I silenzi dei testi. I silenzi della critica*, a cura di Carla Locatelli e Giovanna Covi, 1996 (esaurito).
- 21 Luca Pietromarchi, *La 'Quête de Joie' di Patrice de La Tour du Pin*, 1995.
- 22 *Analisi e canzoni*, a cura di Rossana Dalmonte, 1996.
- 23 Lady Mary Montagu, *Lettere scelte*, a cura di Giovanna Silvani, 1996.
- 24 *Dall'Indo a Thule. I greci, i romani, gli altri*, a cura di Antonio Aloni e Lia De Finis, 1996 (esaurito).
- 25 *Miscillo flamme. Studi in onore di Carmelo Rapisarda*, a cura di Antonella Degl'Innocenti e Gabriella Moretti, 1997.
- 26 *La memoria pia. I monumenti ai caduti della Prima guerra mondiale nell'area trentino-tirolese*, a cura di Gianni Isola, 1997.
- 27 *Atti del Secondo Incontro di Linguistica greca*, a cura di Emanuele Banfi, 1997.
- 28 *Archivio italo-russo*, a cura di Daniela Rizzi e Andrej Shishkin, 1997.
- 29 *Parallela 6: italiano e tedesco in contatto e a confronto*, a cura di P. Cordin - M. Iliescu - H. Siller Runggaldier, 1998.
- 30 *Critical Studies on the Feminist Subjects*, a cura di Giovanna Covi, 1997.
- 31 *Tra edificazione e piacere della lettura: le Vite dei santi in età medievale*, a cura di Antonella Degl'Innocenti e Fulvio Ferrari, 1998.
- 32 *Descrizioni e iscrizioni: politiche del discorso*, a cura di Carla Locatelli e Giovanna Covi, 1998.

- 33 *Dalla tarda latinità agli albori dell'Umanesimo: alla radice della storia europea*, a cura di Paolo Gatti e Lia de Finis, 1998.
- 34 Francesco Bartoli, *Figure della melanconia e dell'ardore. Saggi di ermeneutica teatrale*, 1998.
- 35 Theodor Storm, *'Immensee' e altre novelle*, a cura di Fabrizio Cambi, 1998.
- 36 *Pause, interruzioni, silenzi. Un percorso interdisciplinare*, a cura di Emanuele Banfi, 1999.
- 37 Friedrich Hebbel, *Schnock. Un dipinto olandese*, a cura di Alessandro Fambrini, 1998.
- 38 Elena Rosanna Marino, *Gli scolî metrici antichi alle 'Olimpiche' di Pindaro*, 1999.
- 39 *Reinventare la natura. Ripensare il femminile*, a cura di P. Cordin - G. Covi - P. Giacomoni - A. Neiger, 1999.
- 40 *Percorsi socio- e storico-linguistici nel Mediterraneo*, a cura di Emanuele Banfi, 1999.
- 41 *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo*, a cura di Francesco Zambon e Fabio Rosa, 1999.
- 42 Ignazio Macchiarella, *Introduzione al canto di tradizione orale nel Trentino*, 1999.
- 43 *Dalla lirica al teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner (1899-1999)*, a cura di Luigi Belloni - Vittorio Citti - Lia de Finis, 1999.
- 44 Michio Fujitani, *Shinkyoku, il canto divino. Leggere Dante in Oriente*, introduzione di Emanuele Banfi, 2000.
- 45 *Giuseppe Fraccaroli (1849-1918) Letteratura, filologia e storia fra Otto e Novecento*, a cura di Alberto Cavarzere e Gian Maria Varanini, 2000.
- 46 *Tutti i lunedì di primavera. Seconda rassegna europea di musica etnica dell'Arco Alpino*, a cura di Rossana Dalmondo e Ignazio Macchiarella, 2000.
- 47 *Co(n)texts: Implicazioni testuali*, a cura di Carla Locatelli, 2000.
- 48 Jan Władysław Woś, *Politica e religione nella Polonia tardomedioevale*, 2000.
- 49 *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra di Ricco, 2000.

- 50 *Rus Africum. Scavo e ricognizione nei dintorni di Dougga*, a cura di Mariette de Vos, 2000.
- 51 *Un'artistica rappresentazione di Esmoreit, figlio del re di Sicilia*, a cura di Fulvio Ferrari, 2001.
- 52 *La scuola alla prova*, a cura di Olga Bombardelli e Marco Dallari, 2001.
- 53 Georg Brandes, *Radicalismo aristocratico e altri scritti su Nietzsche*, a cura di Alessandro Fambrini, 2001.
- 54 Jan Władysław Woś, *Silva Rerum. Sulla storia dell'Europa orientale e le relazioni italo-polacche*, 2001.
- 55 Paolo Gatti, *Un glossario bernense* (Bern, Burgerbibliothek, A. 91 [18]), 2001.
- 56 *Le riviste dell'Europa letteraria*, a cura di Massimo Rizzante e Carla Gubert, 2002.
- 57 *Zehn Jahre nachher. Poetische Identität und Geschichte in der deutschen Literatur nach der Vereinigung*, Fabrizio Cambi und Alessandro Fambrini (Hrsg.), 2002.
- 58 *Guido Piovene. Tra realtà e visione*, a cura di Massimo Rizzante, 2002.
- 59 Valeria Ferraro, *Problemi di descrizione della letteratura*, 2002.
- 60 Jan Władysław Woś, *Wokół spraw włosko-polskich*, 2002.
- 61 *I filosofi e la città*, a cura di Nестore Pirillo, 2002.
- 62 *eLearning. Didattica e innovazione in università*, a cura di Patrizia Ghislandi, 2002.
- 63 Anna Paola Mosca, *Ager Benacensis. Carta archeologica di Riva del Garda e di Arco (IGM 35 I NE-I SE)*, 2003.
- 64 *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, 2003.
- 65 *Fare letteratura oggi*, a cura di Carla Locatelli e Oriana Palusci, 2003.
- 66 Paul Scheerbart, *La grande luce. Münchhausiadi riunite*, a cura di Stefano Beretta, 2003.
- 67 Brigitte Foppa, *Schreiben über Bleiben oder Gehen. Die Option in der Südtiroler Literatur 1945-2000*, 2003.
- 68 *Voci femminili caraibiche e interculturalità*, a cura di Giovanna Covi, 2003.

- 69 *L'Officina Ellenistica. Poesia dotta e popolare in Grecia e a Roma*, cura di L. Belloni, L. de Finis, G. Moretti, 2003.
- 70 Jan Władysław Woś, *Santa Sede e corona polacca nella corrispondenza di Annibale di Capua (1586-1591)*, 2004.
- 71 *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*, a cura di G. Lachin e F. Zambon, 2004.
- 72 Kvetoslav Chvatik, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, 2004.
- 73 *Archeologia del territorio. Metodi materiali prospettive Medjerda e Adige: due territori a confronto*, a cura di Mariette de Vos, 2004.
- 74 *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, a cura di Valentina Nider, 2004.
- 75 Christian Weise, *La singolare commedia del villano olandese*, a cura di Stefano Beretta, 2004.
- 76 *Le lingue e le letterature germaniche fra il XII e il XVI secolo. Atti del XXIX Convegno dell'Associazione Italiana di Filologia Germanica*, a cura di F. Ferrari e M. Bampi, 2004.
- 77 Serenella Baggio, *Prezioso e dimesso. La lingua di Arturo Loria al tempo di «Solaria»*, 2004.
- 78 *Memoria. Poetica, retorica e filologia della memoria*, a cura di G. Peron, Z. Verlato, F. Zambon, 2004.
- 79 Nestore Pirillo, *La metafora del tribunale. Tra prudenza e coscienza: l'immagine del tribunale nella filosofia kantiana*, 2005.
- 80 Claudia Demattè, *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, 2005.
- 81 Ilario Tancon, *Lo scienziato Tito Livio Burattini (1617-1681) al servizio dei re di Polonia*, 2005.
- 82 *Deutschkompetenzen im universitären Bereich*, a cura di Federica Ricci Garotti, 2005.
- 83 *Tommaso Traetta: i libretti della 'Riforma'. Parma 1759-1761*, a cura di Marco Russo, 2005.
- 84 *L'Archivio lessicale dei dialetti trentini*, a cura di Patrizia Cordin, 2005.

- 85 *Jacopo Aconcio. Il pensiero scientifico e l'idea di tolleranza*, a cura di Paola Giacomoni e Luigi Dappiano, 2005.
- 86 *Glossae Nonii Leidenses. La prima serie*, a cura di Paolo Gatti, 2005.
- 87 Francesca Di Blasio, *The Pelican and the Wintamarra Tree. Voci della letteratura aborigena australiana*, 2005.
- 88 *Erodoto e il 'modello erodoteo'. Formazione e trasmissione delle tradizioni storiche in Grecia*, a cura di Maurizio Giangiulio, 2005.
- 89 Jan Władysław Woś, «*Florenza bella tutto il vulgo canta*». *Testimonianze di viaggiatori polacchi*, 2006.
- 90 *Translating Tourism. Linguistic/cultural representations*, a cura di Oriana Palusci e Sabrina Francesconi, 2006.
- 91 *Spazi/o: teoria, rappresentazione, lettura*, a cura di C. Locatelli e F. Di Blasio, 2006.
- 92 Stefano Zangrando, *Aspetti della teoria del romanzo. Ortega y Gasset, Lukács, Bachtin*, 2006.
- 93 Alessandro Miorelli, *Ancora nella caverna. Riscritture narrative tardo-novecentesche del mito platonico della caverna*, 2006.
- 94 Italo Michele Battafarano, *Cola di Rienzo. Mito e rivoluzione nei drammi di Engels, Gaillard, Mosen e Wagner*, 2006.
- 95 *I 'test di scrittura' e i corsi di 'Italiano scritto'*, a cura di Vito Maistrello, 2006

Finito di stampare nel mese di marzo 2007
dalla Litotipografia Alcione - Trento