

IL VASO DI PANDORA

DI

KARL KRAUS

...Come il vaso di Pandora, l'amore delle donne racchiude tutte le pene della vita, ma sono avvolte in foglie dorate e sono così cariche di colori e profumi che mai si potrà rimpiangere di avere aperto il vaso. Quei profumi tengono lontana la vecchiaia e conservano sino all'ultimo il loro potere innato. Ogni felicità dà il suo frutto, e io muoio un po' di questi dolci e sottili profumi, che emana il vaso malvagio, e tuttavia la mia mano, che l'età già fa tremare, trova ancora la forza di volgere chiavi proibite. Che sarà la vita, la gloria, l'arte! Io do via tutto per quelle ore benedette in cui il mio capo era posato, nelle notti d'estate, su quei seni formati sotto la coppa del re di Thule, – e come essa ormai svaniti nel nulla...

FÉLICIEN ROPS

«Un'anima che nell'aldilà si stropiccia via il sonno dagli occhi». Un poeta e amante, che ondeggia fra l'amore per la bellezza del femminile e la volontà di darle forma d'arte, tiene la mano di Lulu fra le sue e pronuncia le parole che sono la chiave di questo labirinto della femminilità, giardino nei cui sentieri intricati più di un uomo ha perso le tracce del proprio intelletto. È l'ultimo atto dello *Spirito della terra*. La sovrana dell'amore ha radunato attorno a sé tutti i tipi della virilità, perché accolgano ciò che lei ha da prodigare. Alwa, il figlio di suo marito, lo dichiara esplicitamente. E poi, quando si sarà totalmente inebriato a questa dolce fonte della rovina, quando il suo destino si sarà compiuto, nell'ultimo atto del *Vaso di Pandora*, farneticando di fronte al ritratto di Lulu egli troverà queste parole: «Mi torna la stima di me stesso, di fronte a questo ritratto. Mi rende comprensibile il mio destino. Tutto ciò che abbiamo vissuto sembra ora così naturale, così ovvio, chiaro come il sole. Chi, di fronte a queste labbra piene e fiorenti, a questi grandi occhi innocenti da bambina, allo splendore di questo corpo bianco e rosato, *non si sente scosso nella sua sicurezza borghese*, scagli la prima pietra contro di noi». Queste parole dette dinanzi al ritratto della donna che era diventata la distruttrice di tutto, perché da tutti veniva distrutta, recingono il mondo del poeta Frank Wedekind. Un mondo dove la donna, perché maturi la sua perfezione estetica, non è dannata a dover sostituire l'uomo nel portare la croce della responsabilità morale. Quella conoscenza che riesce a comprendere in sé la tragica spaccatura che divide le labbra fiorenti dalla sicurezza borghese è forse l'unica che oggi sia degna di un drammaturgo. Chi ha compreso il *Vaso di Pandora*, che ha indubbiamente le sue premesse nel materiale dello *Spirito della terra*, ma è la sola porta da cui si giunge a capire il pensiero che regge il tutto, chi ha compreso

questa tragedia di Lulu si ritroverà di fronte alla intera letteratura tedesca, che ha sempre vissuto di parassitismo sulla donna, traendo profitto psicologico dai ‘rapporti fra i sessi’, con lo stesso sentimento che ha l’adulto quando gli cominciano a spiegare che due più due fa quattro. E mi azzarderei ad aprire questa gran rivista di bambinate psicologiche con esempi presi dai classici. I più profondi investigatori della vita sentimentale dell’uomo hanno cominciato a balbettare prima ancora che le loro eroine alzassero gli occhi e l’indicibile tragedia a cui esse prestavano la parola è stata per tutto il corso dei tempi la tragedia della verginità perduta. Un «Va’ a far la puttana», spesso anche un pudico «Va’ a far la ...», bfonchiato da un qualche vecchio burbero, è questa la battuta che udiamo traversare tutte le vicende drammatiche fino ai nostri giorni – e ogni volta vediamo che il nodo drammatico è stretto da un imene. È questo un caso in cui i poeti non hanno mai sentito di essere i redentori dell’umanità, al contrario, la hanno assecondata nel chinarsi sotto la spada di Damocle che essa, con cristiana umiltà, ha spontaneamente sospeso sopra il proprio capo. Bigotti e ubbidienti, la hanno seguita nella superstizione secondo cui l’onere del mondo viene diminuito se aumenta il suo piacere. Così hanno scritto tragedie su «ciò che nessun uomo può inghiottire». Che poi fossero ancor meno da inghiottire le nocchiate banalità di un pensoso falegname che non l’avventura della sua Maria Maddalena è già di per sé una questione letteraria. Ma è stato per primo Frank Wedekind a negarsi e a rinnegare il patimento drammatico sul diminuito valore di mercato della donna. In *Hidalla*, che è la sua confessione poetica, Fanny torreggia di fronte al pretendente che l’ha disdegnata perché le manca «quel pregio» che è tutto il prezzo delle sue compagne di sesso: «E che, allora non sono più niente?! Era quella la cosa importante che avevo?! Ma sarà mai possibile immaginare un insulto più vergognoso per un essere umano? che essere amati per un tale – pregio?! ... Come una bestia al mercato!...». E poi la possente doppia tragedia, di cui oggi vedremo la seconda parte, la tragedia della grazia femminile braccata, eternamente incompresa, cui un mondo miserabile concede di entrare soltanto nel letto di Procuste delle sue idee morali. La donna viene passata per le bacchette, mentre la volontà del Creatore non l’ha destinata a servire l’egoismo del suo padrone e solo la libertà può innalzarla ai suoi valori più alti. Come la fuggevole bellezza dell’uccello tropicale dia più felicità del sicuro possesso che spinge la grettezza contadina a ferire la magnificenza del piumaggio, è cosa che certamente mai sinora uccellatore si è detta. L’etera sarebbe un sogno dell’uomo. Ma la realtà vuole fare di lei una serva – quale massaia o amante –, perché per lui il bisogno di rispettabilità sociale è più importante del sogno. E così succede che tutti quelli che vogliono la donna poliandria la vogliono per sé soli. Questo desiderio, e null’altro, dovrebbe essere considerato la fonte prima di tutte le tragedie d’amore. Voler essere l’eletto, senza concedere alla donna il diritto di eleggere. E che oltre tutto Titania possa anche abbracciare un asino, questo gli Oberon non lo capiranno mai, perché essendo dotati di superiore coscienza e inferiori capacità sessuali non sarebbero mai in grado di abbracciare un’asina. Perciò

diventano degli asini, in amore. Senza una misura colma di onore sociale non possono vivere: e perciò eccoli rapinatori e assassini! Ma in mezzo ai patimenti passa e si dilegua una sonnambula dell'amore. È in lei che sono diventati 'vizi', per un mondo impigliato nelle immagini sociali, tutti i pregi della donna.

Uno dei vari conflitti drammatici fra la natura femminile e un maschio sciocco ha consegnato Lulu alla giustizia terrena, sicché per nove anni di carcere sarebbe costretta a riflettere sul fatto che la bellezza è un castigo di Dio, se non fosse che gli schiavi d'amore a lei devoti covano un romantico piano per liberarla, un piano che nel mondo reale non potrebbe maturare neppure in cervelli fanatizzati, riuscire a volontà fanatiche. Ma proprio con la liberazione di Lulu – e, facendo riuscire l'impossibile, il poeta delinea la capacità di sacrificio della schiavitù amorosa ben meglio che introducendo un motivo più plausibile – ha inizio il *Vaso di Pandora*. Lulu che ha portato avanti l'azione nello *Spirito della terra*, ne è ora portata. E ancor più chiaramente di prima si rivela che la sua grazia è la vera, sofferente eroina del dramma; il suo ritratto, immagine dei suoi bei giorni, ha una parte più importante di quella che ha lei stessa, e se prima era l'opera dei suoi charmes a spingere l'azione, ora invece, in ogni stazione sul cammino delle sue sofferenze, sarà la distanza fra lo splendore di un tempo e la miseria presente a muovere il sentimento. È cominciata la grande rappresaglia, la revanche di un mondo di uomini che ha l'audacia di vendicare la propria colpa. Dice Alwa: «Proprio in questa stanza quella donna ha ucciso mio padre; ciò malgrado non riesco a scorgere, nell'assassinio, come nella pena, altro che una terribile sciagura che l'ha colpita. E credo che mio padre, se fosse vissuto, non le avrebbe rifiutato del tutto il suo appoggio». All'altezza di questa sensibilità si pone anche, accanto al figlio sopravvissuto, il giovane Alfred Hugenberg, il cui infatuato, straziante fantasticare sbocca nel suicidio. Mentre Alwa e l'amica Geschwitz, anima forte, che gode del proprio sacrificio, stringono la più commovente alleanza che mai sia stata inventata, l'alleanza di due sessualità eterogenee, che impongono a entrambi di soggiacere all'incanto della donna che ha in sé tutto ciò che è sesso. Sono loro i veri prigionieri del loro amore. Ogni delusione, ogni tormento che viene da un essere amato il cui animo non è fatto per la gratitudine, essi sembrano centellinarli come voluttuose delizie, in fondo a ogni abisso trovano ancora cose da apprezzare. Il mondo in cui si muovono i loro pensieri è quello del poeta, anche se questi in singoli tratti se ne distacca molto, quel mondo che risuona già nel sonetto di Shakespeare:

How sweet and lovely dost thou make the shame
Which, like a canker in the fragrant rose,
Doth spot the beauty of thy budding name!
O! In what sweet dost thou thy sins enclose.
That tongue that tells the story of thy days,

Making lascivious comments on thy sport.
Cannot dispraise but in a kind of praise;
Naming thy name blesses an ill report.
O! What a mansion have those vices got,
Which for their habitation chose out thee,
Where beauty's veil doth cover every blot
And all things turn to fair that eyes can see!

*Quanto dolce e adorabile sai fare la vergogna
che qual verme annidato nella rosa fragrante
offusca la bellezza della tua giovane fama!
Oh, in quali dolcezze tu avvolgi i tuoi peccati!
Ogni lingua che narri la storia dei tuoi giorni
lascivamente commentando i tuoi piaceri
pur biasimando, in qualche sorta ti elogia:
il tuo nome abbellisce qualunque maldicenza.
Oh, quale alta dimora posseggono quei vizi
che t'hanno eletto per loro abitazione,
te dove il manto di bellezza ricopre ogni vergogna
e tutto volge in grazia quel che agli occhi è dato vedere.*

Si potrà anche parlare di masochismo, se si vuole usare lo sciocco termine della medicina romanzesca. Ma tale è forse appunto il terreno della sensibilità artistica. Il 'possesso' della donna, la sicurezza del *beatus possidens*, è proprio questo che è indispensabile alla povertà di fantasia per raggiungere la felicità. *Realpolitik* dell'amore! Rodrigo Quast, l'atleta, si è comprato una frusta di pelle di ippopotamo. Vuole servirsene per fare di Lulu non soltanto la «più spettacolosa delle trapeziste», ma anche una fedele consorte, che deve ricevere esclusivamente quei cavalieri che il marito sceglie per lei. Con questo incomparabile filosofo della morale del lenone si apre la sfilata dei torturatori: ora gli uomini verranno a far scontare a Lulu con la loro infamia i peccati che hanno commesso contro di lei con la loro sciocchezza. Alle serie degli innamorati possessori esclusivi fa seguito, per naturale necessità, la serie degli uomini pratici dell'amore. Così a Rodrigo, che disgraziatamente non ce la fa più a «reggere in equilibrio sul torace due cavalli bardati alla militare», succede Casti-Piani, la cui faccia di mascalzone esercita un più maligno potere sadico sulla volontà sessuale di Lulu. Per sfuggire a un ricattatore Lulu dovrà gettare le braccia al collo di un altro ricattatore, vittima di tutti che sacrifica tutti, finché, ormai esausta, trova sulla sua strada l'ultimo e

sommario vendicatore del sesso maschile – Jack lo Sventratore. Da Hugenberg, l'uomo che ha più anima, la strada porta a Jack, l'uomo che ha più sesso; come la falena sulla luce, Lulu si getta su di lui – che è il sadico estremo nella serie dei suoi torturatori: il suo lavoro di coltello è un simbolo, le toglie ciò con cui lei ha peccato contro gli uomini.

Da una squinternata sequenza di eventi, che avrebbero potuto essere benissimo l'invenzione di una fantasia da romanzo d'appendice, dinanzi all'occhio perspicace si viene a costruire tutto un mondo di prospettive, di umori e di sconvolgimenti, e la poesia da sottoscala diventa poesia del sottoscala, che può essere condannata soltanto da quella scemenza ufficiale per cui un palazzo dipinto male è pur sempre meglio di un tombino dipinto bene. Qui però la verità non si trova su una tale scena, ma ancora dietro. E un realismo delle situazioni non potrebbe avere che ben poco posto nel mondo di Wedekind, dove le persone vivono per il pensiero! Wedekind è il primo drammaturgo tedesco che abbia nuovamente fatto salire sulla scena il pensiero, di cui da tanto si sentiva la mancanza. Tutte le fisime della verosimiglianza sono come spazzate via. Ciò che sta al di sopra e al di sotto degli uomini è più importante del dialetto che parlano. Tornano addirittura a tenere – si osa appena a dirlo – dei monologhi. Anche quando sono in scena insieme. Si alza il sipario e un atleta imbottito almanacca le sue visioni di grasse paghe e di guadagni come lenone, un poeta infuria come Karl Moor contro il secolo imbrattato d'inchiostro e una donna sofferente sogna la salvezza della sua amica idolatrata. Tre persone, una accanto all'altra, che parlano senza vedersi. Tre mondi. Una tecnica drammatica che d'un colpo fa carambola. Si finisce per scoprire che esiste una naturalezza superiore a quella della piccola realtà che la letteratura tedesca non ha smesso di presentarci per due decenni, offrendoci col sudore della sua fronte meschine dimostrazioni d'identità. Un linguaggio che rivela la più sbalorditiva congiunzione di arte del caratterizzare ed esaltazione aforistica. Ogni parola adatta sia all'immagine che al suo pensiero, alla sua destinazione: battuta di conversazione e motto. Parla il lenone: «Con le abitudini pratiche che ha una donna, mantenere il marito non le costa neanche la metà della fatica che costa all'uomo mantenere lei. Purché beninteso il marito badi a tenerle occupato lo spirito e non le lasci smarrire il senso della famiglia». Quando mai un cosiddetto realista avrebbe saputo esprimere questo? Scene come quelle fra Alwa e Lulu nel primo atto, o quella fra Casti-Piani e Lulu nel secondo e soprattutto quella dell'ultimo atto, in cui la Geschwitz irrompe col ritratto di Lulu nella miseria di Londra, un altro drammaturgo tedesco, pur con la più ingegnosa tecnica dell'effetto, non è riuscito a produrle, e nessun'altra mano avrebbe oggi coraggio e forza a sufficienza per dare di piglio in quel modo al fondo più riposto dell'uomo. Shakespearianamente grottesca come la vita stessa è quell'alternanza di effetti clowneschi e tragici, spinti sino alla possibilità che nel calzare gli stivali si resti squassati da un violentissimo sconvolgimento. Questa canzone da cantastorie deviata nel visionario, questa esacerbata drammaticità del *grado per grado*, vista dall'esterno

è il profilo di una vita, dall'interno è il profilo della vita. Come in un delirio – il sogno di un poeta malato di Lulu – si accavallano questi fatti. Alla fine Alwa potrebbe passarsi la mano sugli occhi e svegliarsi fra le braccia di una che soltanto nell'aldilà può stropicciarsi via il sonno dagli occhi. Questo secondo atto, l'atto parigino, con i suoi colori spenti di una sordida vita di piacere: tutto come dietro un velo, semplicemente una tappa sulle parallele *viae crucis* di Lulu e di Alwa. Lei in primo piano, mentre straccia il biglietto di un ricattatore, lui sul fondo della sala da gioco, con in mano un titolo fasullo. Si aggira affannosamente per la scena, nella frenesia della degradazione. Tutto preme verso l'abisso. Una farragine di giocatori e cocottes ingannati da un banchiere imbrogliatore. Tutta fantomatico e tenuto in un linguaggio che ha il tono volutamente convenzionale dei dialoghi di romanzi ammuffiti: «Venga, amico mio! Andiamo a tentare la fortuna al baccarat». Il 'Marchese Casti-Piani' – non certo la caratterizzazione di un trafficante di donne, ma la missione stessa della tratta della bianche presente di persona sulla scena. In due battute giochi di luce così abbacinanti che solo il velo degli avvenimenti riesce ad attenuarli, una sostanza d'ironia che rende superflui cento pamphlets contro la Società Bugiarda e lo Sato Ipocrita. Un uomo che è spia della polizia e insieme trafficante di donne: «A chi consegna alla polizia l'assassina del dottor Schön, la Procura Generale paga mille marchi. Non ho che da fare un fischio al poliziotto giù all'angolo, e i miei mille marchi sono già guadagnati. Mentre l'Istituto Oikonomopulos al Cairo offre per te sessanta sterline, pari a milleduecento marchi, cioè duecento di più di quanti ne darebbe il Procuratore Generale». E quando Lulu vuole tenerlo buono dandogli delle azioni: «Io con le azioni non ho mai voluto avere a che fare. La Procura Generale paga in valuta tedesca, Oikonomopulos in oro inglese». Il potere esecutivo che presiede immediatamente alla moralità pubblica e la rappresentanza della casa Oikonomopulos riuniti in una sola mano... uno spettrale agitarsi e affannarsi, un'allusività drammatica in quello stesso grado che Offenbach era riuscito a raggiungere nel mettere in musica gli umori di E.T.A Hoffmann, atto di Olimpia. Come Spallanzani, padre adottivo di un automa, Puntschu con i suoi falsi titoli imbroglia la società. In un paio di frasi del monologo la sua demoniaca scaltrezza trova un'espressione filosofica, che coglie la differenza dei sessi ben più nel profondo di quanto possa mai tutta la scienza dei neurologi. Esce dalla sala da gioco e si compiace enormemente che la propria morale d'ebreo sia tanto più redditizia della morale delle puttane, che un momento prima si erano radunate attorno a lui. Loro devono affittare il loro sesso, il loro «Giosafat» – lui riesce a cavarsela col suo cervello. Quelle povere femmine mettono in gioco il capitale del loro corpo; il cervello dei malviventi si mantiene fresco: «E non gli occorrono neanche dei bagni nell'acqua di Colonia». Così l'immoralità dell'uomo trionfa sull'amoralità della donna. Terzo atto. Qui, con l'entrata in scena di mazze, rivoltelle e coltelli da macellaio, da questi abissi in un crudo mondo di fatti, risuonano le note più pure. L'inaudito, che qui avviene, può certo scandalizzare chi non cerca nell'arte altro che lo svago

o pretende comunque che essa non superi il confine della capacità di soffrire dello spettatore. Ma il suo giudizio sarebbe debole quanto i suoi nervi, se volesse negare la grandiosità di questa rappresentazione. Indubbiamente per chi tiene ai criteri realistici sarà difficile partecipare a questa visione febbrile di una soffitta londinese, come difficile doveva essere stato seguire la ‘inverosimile’ storia dell’evazione nel primo atto e l’eliminazione di Rodrigo nel secondo. E chi vede la successione dei quattro clienti di Lulu, che crepa da donna di strada, come una storiella sconcia e non riconosce la concezione di un poeta in questo alternarsi di impressioni tragiche e grottesche, in questo accumularsi di orride apparizioni, non dovrà poi lamentarsi se la sua sensibilità sarà considerata estremamente misera. Perché allora merita di essere contemporaneo di quella letteratura drammatica che Wedekind condanna così amaramente per bocca del suo Alwa. Ma non si può credere sul serio che si possa essere talmente miopi da misconoscere, perché il materiale è ‘spiacevole’, la grandezza nel trattarlo e la necessità interna che ha imposto di sceglierlo. Per il fatto che compaiono mazze, rivoltelle e coltelli non osservare che questo delitto sessuale si compie come un fatalità emersa dalle ultime profondità della natura femminile; per il fatto che la contessa Geschwitz è una lesbica dimenticare che essa dimostra una sua grandezza e non sta a rappresentare un qualsiasi campione patologico, ma al contrario traversa la tragedia come un demone del piacere funesto. Certo, le infinite finezze di questa poesia brutta si schiudono per il lettore solo con una precisa conoscenza del testo: in Lulu il presagio della propria fine, che getta così la sua ombra già sul primo atto, questo ondeggiare entro un cerchio magico e questo scivolare via sui destini degli uomini che sono caduti in suo potere: alla notizia della morte del piccolo Hugenberg in prigione lei chiede: «Era in prigione anche lui?», e il cadavere di Alwa la fa semplicemente sentire un po’ a disagio nella stanza. Poi la fulminea conoscenza dell’uomo più eccessivo, Jack, che «accarezza la testa come a un cane» alla meno femminile fra le donne e avverte immediatamente il rapporto fra la Geschwitz e Lulu e constata perciò con compassione che la Geschwitz non serve ai suoi bisogni. «Questo mostro non ha niente da temere da me», dice, dopo averla pugnalata. Ma non l’ha assassinata per il piacere, l’ha solo messa da parte come un impiccio. Per godere di lei potrebbe al massimo cavarle fuori il cervello.

Non si metterà mai in guardia abbastanza dal cercare l’essenza di quest’opera di poesia nella peculiarità del suo materiale. Una critica che nella sua casereccia salute non vuole rompersi la testa a pensare alle cose dell’amore già ha voluto vedere nello *Spirito della terra* semplicemente un dramma da boulevard, nel quale l’autore avrebbe rimescolato «enormità e sconcezze». Uno dei primi ingegneri berlinesi ha dato una misura della sprovvedutezza con cui si era avvicinato a questo doppio dramma proponendo come suo consiglio che l’autore, così pieno di talento, si scelga al più presto qualche materiale del tutto diverso. Come se il poeta potesse ‘scegliersi dei materiali’, come fa il sarto, o il giornalista che offre in prestito il suo abito stilistico anche per le opinioni altrui. Quale sia la forza

originaria che qui ha generato insieme forma e materiale è cosa di cui la critica tedesca di oggi non ha ancora nessuna idea. Che il mondo ufficiale del teatro consideri realizzato il proprio ideale di modernità nel *pensum* annuale dei suoi esperti cesellatori, che la benedizione delle percentuali venga ogni volta a fecondare la mediocrità e che la personalità goda dell'unico privilegio di non ricevere mai il premio Schiller, Grillparzer o Bauernfeld (o come altrimenti si chiama la ricompensa per chi dà prova di zelo, buona condotta e mancanza di talento) – tutto questo ormai siamo abituati a prenderlo come ovvio. Ma alla fine è esasperante vedere un drammaturgo che in ogni riga che ha scritto è riuscito a condurre a congruenza assoluta la propria concezione del mondo e del teatro, che ha disposto le proprie sequenze di pensieri in una prospettiva che finalmente va di là dal miserabile traffico delle ricostruzioni d'ambiente, – vedere un tale scrittore trattato come una curiosità dal mondo ufficiale dell'arte. Dicono che è 'grottesco'. E con ciò quei giusti, che in letteratura acchiappano sempre due piccioni con uno slogan solo, credono di averlo marchiato per sempre. Come se il grottesco dovesse essere per forza un capriccio dell'artista fine a se stesso! Confondono la maschera col volto e nessuno lontanamente intuisce che il pretesto grottesco qui potrebbe stare a significare nulla di meno che il pudore dell'idealista. Il quale resta pur sempre idealista anche se confessa in una poesia che preferirebbe essere una puttana piuttosto che «l'uomo più ricco di gloria e fortuna», dato che il suo pudore raggiunge sfere ben più profonde che non quello di coloro che si scandalizzano di fronte a certi argomenti.

Il rimprovero di aver 'infilato' in un'opera di poesia dei significati ulteriori dovrebbe valere come massima lode. Perché solo in quei drammi che hanno il fondo attaccato al coperchio non è possibile, con tutta la buona volontà, infilare un qualcosa di più. Mentre nella vera opera d'arte, in cui un poeta ha dato forma al suo mondo, tutti possono aggiungere di tutto. Ciò che avviene nel *Vaso di Pandora* può essere chiamato in causa tanto per una considerazione estetica quanto – udite, udite – per una considerazione moralizzante della donna. Che al poeta importi più la gioia per lo splendore della donna o invece la considerazione del carattere funesto del suo imperio, è questione a cui ognuno potrà rispondere come crede. Così alla fine, anche il censore troverà il suo tornaconto in quest'opera, vedendovi raffigurati gli orrori della depravazione con esemplare chiarezza, mentre nel coltello ancora fumante di Jack lo Sventratore tenderà a riconoscere l'azione liberatrice, piuttosto che vedere in Lulu la vittima. Così quel pubblico a cui tale materiale non piace per lo meno non avrà da indignarsi per l'atteggiamento con cui viene presentato. Peccato. Perché *io* trovo che quell'atteggiamento è proprio brutto. Io vedo nella raffigurazione della donna che gli uomini credono di 'possedere' mentre è da lei che sono posseduti, della donna che per ognuno è un'altra, a ognuno mostra un altro volto e perciò più raramente tradisce ed è ben più verginale delle bambolette domestiche, io vedo in ciò una completa riabilitazione dell'amoralità. In questa descrizione della donna vera con la sua geniale

capacità di non riuscire a ricordarsi, della donna che vive senza inibizioni, ma anche senza il pericolo di una continua concezione spirituale e che sa lavar via ogni esperienza nel dimenticare. Che desidera, non che genera; non riproduttrice della specie, ma produttrice di piacere. Non la serratura scassinata della femminilità; eppure sempre aperta, e di nuovo sempre richiusa. Sottratta alla volontà di procreare, ma rinata lei stessa ogni volta nell'atto sessuale. Una sonnambula dell'amore, che 'cade' soltanto se la si chiama, lei che eternamente si dà, che eternamente perde – lei di cui un filosofico farabutto dice nel dramma: «Lei non può vivere sull'amore, perché la sua vita è l'amore». Che in questo angusto mondo la fonte della gioia debba diventare il vaso di Pandora: da tale infinito rincrescimento mi sembra discendere quest'opera di poesia. «La prossima guerra di liberazione della umanità» dice Wedekind in *Hidalla*, la sua opera programmatica, «sarà rivolta contro il feudalesimo dell'amore! Il ribrezzo che l'uomo nutre per i propri sentimenti appartiene all'epoca dei processi alla streghe e dell'alchimia. Non è ridicola l'umanità che ha dei segreti davanti a se stessa?! O forse credete alla fandonia plebea, secondo cui la vita amorosa verrebbe velata perché *brutta*?! Al contrario, l'uomo non osa guardarla in faccia, così come non osa alzare lo sguardo di fronte ai suoi principi e alle sue divinità! Ne volete una prova? Ciò che per la divinità è la maledizione è per l'amore la sconcezza! Millenni di antica superstizione che risale ai tempi della più profonda barbarie tengono la ragione in loro potere. Ed è su questa barbarie che poggiano le *tre forme barbare di vita* della quali ho parlato: la puttana scacciata come bestia selvaggia dalla comunità umana; la zitella condannata a una minorazione fisica e spirituale, frodata della sua intera vita amorosa; e la illibatezza della giovane donna, conservata ai fini di un matrimonio che sia il più vantaggioso possibile. Con questo assioma io speravo di infiammare l'orgoglio della donna e di conquistarmela come compagna di lotta. Perché in donne che avessero riconosciuto queste cose io speravo di trovare, una volta chiusi i conti con la spensieratezza e la bella vita, un entusiasmo frenetico per il mio regno della bellezza».

Nulla è più misero dell'indignazione per lesa moralità. Un pubblico educato – e non solo la cautela del comando di polizia, ma anche il gusto degli organizzatori ha provveduto a metterlo insieme – disdegna difendersi con mezzi miseri. Rinuncia all'occasione di poter applaudire la propria indubbia rispettabilità. Il sentimento di questa rispettabilità, il sentimento di essere moralmente superiori ai furfanti e alla sirene che si sono radunati sulla scena, è un possesso assodato, che solamente un parvenu può credere di dover sottolineare. E appunto lui vorrebbe mostrare la propria superiorità anche al poeta. Ma questo non ci potrà mai impedire di essere fieri dello sforzo quasi sovrumano con cui abbiamo voluto dimostrare la nostra stima al forte e audace drammaturgo. Perché in nessuno come in lui le strisce sanguinanti lasciate dallo staffile dell'esperienza si sono trasformate in solchi aperti alla semina della poesia.