

Marianna Vidale

«ICH WEIß ES NICHT», *trasfigurazione di una donna*

Premessa

In questo breve saggio vorrei esporre un'ipotesi, una personale lettura su un tema a me caro, un incrociarsi di convinzioni su cui non posso rinunciare ad esprimermi.

Tuttavia, con le mie parole non intendo intraprendere un'analisi tecnica – seppure mi riferirò per tutto il tempo alla protagonista dell'opera di Alban Berg, *Lulu*, – poiché le mie riflessioni sono di carattere puramente intuitivo-sentimentale e sono conseguenza della necessità recondita di esprimere compatimento per un soggetto che ho deciso di assumere come paradigma di donna; a questa figura vorrei infatti donare solidarietà, poiché ella è stata – a mio avviso – fin troppo giudicata e malcompresa.

Lo ammetto, pur rinunciando ad evadere da una tradizionale visione dicotomica su *Lulu*, è vero anche che con questo scritto mi spingo forse a raggiungere l'estremo meno indagato.

Dunque non verrò meno al mio assunto: suscitare una naturale accettazione, esigere un'amorevole accoglienza, restituire a Lulu una completa dignità.

PROLOGO

EIN TIERBÄNDIGER UN DOMATORE

Sie ward geschaffen, Unheil anzustiften,
zu locken, zu verführen, zu vergiften –
und zu morden – ohne daß es einer spürt.
(*Lulu am Kinn krausend*)

Mein süßes Tier, sei ja nur nicht geziert!
Du hast kein Recht, uns durch Miaun und
Pfauchen
die Urgestalt des Weibes zu vestauchen.

Creata per diffondere sventura,
per sedurre, adescare, avvelenare...
e per uccidere senza dare nell'occhio.
(*a Lulu, accarezzandole il mento*)

Non tante smorfie, bestiolina mia!
Tu non hai il diritto di storcere, sbuffando e
miagolando,
La forma primigenia della femmina.¹

¹ Il domatore presenta Lulu al pubblico nel *Prologo*. A. Berg, *Lulu*, 27-33, <https://opera-guide.ch/en/operas/lulu/libretto/de/> (ultima consultazione: 04/12/2024).

Proiezione, Rarefazione, Identità

La tensione ambigua e la travolgente sensualità² che si odorano sin dall'inizio dell'opera ci introducono ad un gioco grottesco di luci e ombre, vincolandoci ad un atteggiamento riflessivo, che inesorabilmente ci accompagna in un'atmosfera tanto straniante quanto atrocemente familiare³.

Nel Prologo il domatore ci presenta Lulu, il personaggio protagonista. Una creatura presentata come una bestia infida, una *femme fatale*, una spietata mangiauomini, un angelo della distruzione⁴. Oppure... ella è una fantasia, un desiderio, un oggetto cosciente⁵ (*Weib*⁶). La sua sola presenza sgomenta gli uomini al punto tale da diventare il loro specchio, o meglio, il riflesso delle loro idealizzazioni perverse.

Le proiezioni degli uomini che la circondano non sono altro che paure, ossessioni e bisogni, che vengono espressi per mezzo di lei. Questa donna non esiste, se non sulla scena, se non recitando, se non performando al meglio nei ruoli che le vengono implicitamente ed esplicitamente assegnati. Viene chiamata Lulu, ma anche *Nelly*, oppure *Eva*... o ancora con nomignoli ridicoli: *Mignon*, *Schätzchen*, *Kleines Vögelchen*,⁷ ...

² «[...] Berg wrote in a letter of 1907: Wedekind – the really new direction – the emphasis on the sensual in modern works... at least we have come to the realization that sensuality is not a weakness [...], only through a fundamental insight into the “depths of mankind” (shouldn't it rather be called “the heights of mankind”?) can one arrive at a real idea of the human psyche.» M. Ewans, *The character of Berg's Lulu*, 2019, p. 3, https://www.academia.edu/41528525/The_character_of_Bergs_Lulu (ultima consultazione: 08/12/2023).

³ Nel corso di questo scritto il linguaggio potrebbe risultare inusuale, tanto da poter essere percepito come una landa inaccessibile; per altri invece risuonerà intimo e specifico, una nota palude. Sarebbe sciocco, da parte mia, negare parte della matrice del mio ragionamento e del mio sentire: il mio personale vissuto.

⁴ Dr Schön: «Du Kreatur, die mich durch den Straßenkot zum Martertode schleift! Du Würengel!» *Lulu*, atto II.

⁵ «There is no suggestion of love for Lulu as a person, for her mind or her feelings [...]; she is simply objectified»; «Lulu is conscious of her status and capable of real emotion. [...] Lulu recognizes that she is treated and used as no more than an animal.» Ewans 2019, p.6 e p. 10.

⁶ Lulu: «Er kennt mich gar nicht. Was bin ich ihm? Er nennt mich Schätzchen und kleines Vögelchen. Ich bin ihm nichts als Weib und nichts als Weib/Non mi conosce proprio. Cosa sono per lui?! Mi chiama il suo tesorino, il suo uccellino. Per lui non sono che moglie, nient'altro che moglie.» *Lulu*, atto I.

^{La} condizione di moglie rende automaticamente Lulu un oggetto (“oggetto cosciente”), prigioniera della realtà coniugale. Nell'opera di Berg sono infatti messi sullo stesso piano (e interpretati nella medesima tonalità) il matrimonio e la prostituzione; secondo questa particolare concezione, entrambe le situazioni sono emblema di schiavitù per una donna: esse determinano un parallelismo in cui, in ambo i casi, viene negato l'esercizio di libera volontà. «Weitere Analysen zeigen, wie der Ton *c* in Berg Musik symbolisch sowohl für die Ehe als auch die Prostitution [...] steht.» K. Knaus, Review of S.J. Dos Santos *Narratives of Identity in Alban Berg's Lulu*, in «Die Musikforschung» 69/1, Kassel 2016, p. 79.

⁷ «Nei due drammi di Wedekind quest'ambivalenza di Lulu si riflette nei molteplici nomi che gli uomini le attribuiscono e che le conferiscono differenti identità esteriori,

Al di là del mio anteposto intento (di quell'*esigere un'amorevole accoglienza*), chi è il soggetto scelto per quest'opera? O dovremmo forse domandarci, perché, ancor prima di animarsi dal libretto, esso è costituito da così tante entità? O meglio ancora. Quali sono queste entità? Qui di strade se ne possono intraprendere. Il personaggio è stato generato da un'eterna ambivalenza, che è il ventre enigmatico e inaccessibile di miti e artefatti.

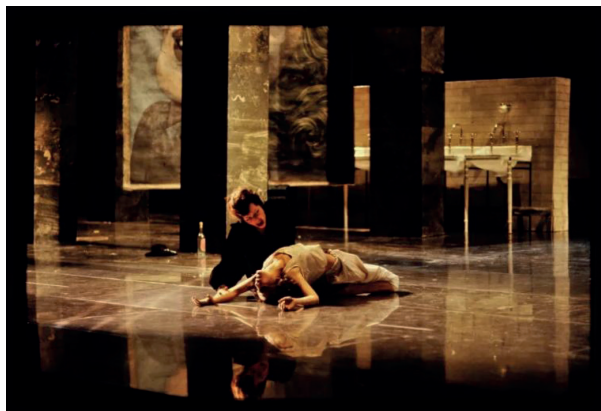


Fig. 1. A. Berg, *Lulu* (Boulez/Chéreau, Paris 1979)

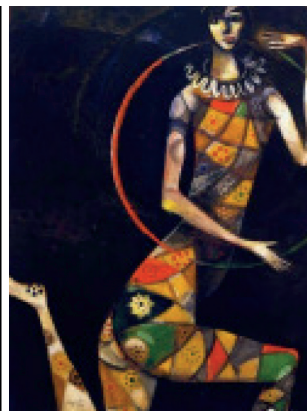


Fig. 2. M. Chagall, *L'acrobate* (1914)

Oltre ai profondi significati e alle sfaccettature intrinseche, in verità si raccolgono allusioni già a partire dal nome: “Lulu”. Un sinonimo di “prostituta”, nella Francia di fine Ottocento, una denominazione ricorrente nelle fiabe tedesche, una *danzatrice clown* nella pantomima di Félicien Champsaur⁸ (che Wedekind conosceva molto bene) e, sempre addentrandoci nell’universo del Circo, il nome d’arte con cui si esibiva il celebre acrobata italiano Nino Farini⁹. Sofferamoci su quest’allegoria. In seguito alla tournée con il Circo Herzog (1888), Wedekind aveva accolto dentro di sé la figura dell’acrobata come “rappresentazione plastico-allegorica di una saggezza di vita”. Sull’unica punta di equilibrio ci sta chi riesce a scavarsi dentro, non facendosi scalfire, saltando tra un filo e l’altro e volteggiando in aria, così da trovare un’ironica armonia nell’eccentrica esibizione contraffatta che è la vita. Al medesimo campo semantico appartiene anche il domatore del prologo, il quale, con quelle velenose insinuazioni nel tratteggiare

rendendo ancora più inaccessibile il suo vero essere.» G. Seminara, *Alban Berg, L'Epos*, Palermo 2012, p. 448.

⁸ «A Parigi Wedekind aveva assistito [alla pantomima] nel 1891, presso il Nouveau Cirque di Rue Saint Antoine», G. Seminara, *Alban Berg*, p. 449.

⁹ «[...] il famoso acrobata italiano Nino Farini si esibiva con il nome di “mademoiselle Lulu”.» *Ibidem*.

Lulu, ci riconduce ad una “donna originaria” («*Die Urgestalt des Weibes*»). Venenose, sì, perché a Lulu nella gabbia è addossata l’identità di serpente. A questo punto, non è difficile delineare un’analogia tra il nome *Eva*¹⁰ e la donna in cui è riposta la colpa del peccato originale secondo la tradizione biblica.

Inoltre, in molti ritengono che *Nelly* sia il diminutivo di Elena, con un chiaro collegamento alla bellissima Elena di Sparta, per cui Troia venne distrutta. Per di più vi è anche un solido intreccio alla Pandora di Esiodo – ovviamente considerando che il libretto di Lulu si fonda anche sulla tragedia *Die Büchse der Pandora* (1904) di Wedekind – la quale è responsabile di aver versato sull’umanità mali e sciagure; tuttavia, qui la faccenda si complica. Pandora infatti non è associata soltanto al suo ruolo malefico, ma fluttua tra due opposti: da una parte una donna che condanna il mondo, dall’altra, tenendo conto di altre versioni, la donna che lo salva e lo inonda di fortuna e bellezza.

Lulu è salvatrice o devastatrice?

Ritorna dunque l’ambiguità.

Mignon è un’eco del *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe (1795-1796), di una giovane ingenua, morta prematuramente, emblematica nel suo mistero e nel suo candore. E Goethe risuona anche in *Erdgeist*¹¹ – opera fondamentale per la stesura di Lulu – poiché “Lo Spirito della Terra” ha in sé i poteri contrapposti di “forza dinamica”¹² e di “terribilità demoniaca”¹³, gli stessi invocati da Faust.

Ancora. Lulu è creatrice o sterminatrice?

LULU

Beug’ den Kopf zurück!
(*Sie küsst ihn mit Bedacht*)

ALWA

Wenn deine beiden großen Kinderaugen
nicht wären, müßte ich dich für die
abgefeimteste Dirne halten, die je einen
Mann ins Verderben gestürzt.

LULU

(*aufgeräumt*)
Wollte Gott, ich wäre das!
(*Vergräbt ihre Hände in sein Haar*)

Piega indietro la testa!
(*lo bacia con meditata intensità*)

Se non fosse per i tuoi grandi occhi di
bambina, dovrei giudicarti la più scaltrita
donna che abbia mai portato un uomo
alla rovina.

(*di buon umore*)
Magari lo fossi davvero!
(*Affonda le mani nei capelli di lui*)¹⁴

¹⁰ Il secondo marito di Lulu, il pittore Schwarz, la chiama *Eva*.

¹¹ Opera di Frank Wedekind, pubblicata nel 1895.

¹² Dalla *Prefazione* di F. Fortini, in *J.W. Goethe, Faust*, a cura di F. Fortini, Mondadori, Milano 1976, p. 1064, cit. in G. Seminara, *Berg*, p. 447.

¹³ Ivi.

¹⁴ Berg, *Lulu*, atto II.

Queste sono le fondamenta letterarie su cui si erige il personaggio. Poi, con queste premesse, ci si deve affidare alla Musica, che edifica il tendone, mettendo in scena quest'identità malleabile.

Il 7 agosto del 1930 Berg scriveva in una lettera a Schönberg¹⁵:

[...] il completamento del testo va di pari passo con la composizione. [...] Ancor più perché cerco di farlo corrispondere con le forme musicali (grandi e piccole) senza distruggere il linguaggio idiomatico di Wedekind. [Il libretto] si applica alle proporzioni musicali come a quelle drammatiche.

Berg indossa le vesti di un regista teatrale¹⁶ e, la maggior parte delle volte, rappresenta Lulu secondo un metodo allopatico (questo sia in termini descrittivi sia interpretativi¹⁷). Per mezzo di uno straniamento indotto siamo portati ad identificarci emotivamente e psicologicamente con la protagonista; dunque, quanto più la narrazione s'infittisce, s'intensifica e diviene equivoca, tanto più lo sfondo sonoro si presenta distaccato, spaesante, frammentato, rispecchiando proprio la percezione dissociata di Lulu¹⁸ rispetto ai fatti.

Ebbene, non ci resta che provare ad accedere ad un universo che si costituisce di punti di vista sparsi e di sentimenti contrastanti. Quest'inesauribile tentativo di avvicinamento è inevitabile. Non abbiamo scelta, siamo coinvolti per forza.

Quanto più ci allontaniamo (metaforicamente) da Lulu, tanto più tentiamo in realtà di empatizzare con lei e di comprenderla, cerchiamo di raccogliere le diverse prospettive e di vederci chiaro, senza però mai riuscirci.

D'altra parte anche la drammaturgia si presenta "frantumata e disarmonica"¹⁹. Wedekind è magistrale nel trascinarci in questo scenario espressionistico-circense, in cui, tra dialoghi privi di logica e scene sconnesse²⁰, ci si tramuta in spettatori di un post-realismo²¹ esasperato. Per di più, ancora una volta, ci viene perpetrato un mutuo fraintendimento, conseguenza di un "contraffatto monologo" e di una "disindividualizzazione della lingua"²², che conduce ad un'ineso-

¹⁵ G. Seminara, *Berg*, p. 465.

¹⁶ «[...] The music was to be so formed that at each moment it would fulfill its duty of serving the action. [...] The function of a composer is to solve the problems of an ideal stage director.» M. Ewans, *The character of Berg's Lulu*, p. 16.

¹⁷ «The musico-dramatic method informs how Berg makes us perceive the character of Lulu.» *Ibidem*.

¹⁸ Quasi con eleganza mozartiana, ci mostra una Lulu distaccata, facendoci percepire chiaramente la distanza emotiva tra lei e la morte del primo marito (*Short Canzonetta*, atto I).

¹⁹ G. Seminara, *Berg*, p. 446.

²⁰ «Da una squinternata sequenza di eventi, che avrebbe potuto essere benissimo l'invenzione di una fantasia da romanzo d'appendice, dinanzi all'occhio perspicace si viene a costruire un mondo di prospettive, di umori e di sconvolgimenti. [...] Tutto fantomatico e tenuto in un linguaggio che ha il tono volutamente convenzionale dei dialoghi di romanzi ammuffiti...» pp.16-18. K. Kraus, *Il vaso di Pandora*, cit. in G. Seminara, p. 452.

²¹ Dalla lezione di Grabbe, Büchner e Lenz.

²² F. Masini, *Introduzione*, in F. Wedekind, *I drammi satanici*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1991, pp. 11-37:24.

rabile, bensì cruciale, Incomunicabilità. In questa nebbia, la società è una farsa polimorfa, deviata, incompresa, incomprensibile.

Simmetrie, Condanna, Innocenza

LULU

Wenn sich die Menschen um meinetwillen umgebracht haben, so setzt das meinen Wert nicht herab. Du hast so gut gewußt, weswegen du mich zur Frau nahmst, wie ich gewußt habe, weswegen ich dich zum Mann nahm.	Se degli uomini si sono uccisi per me, questo non diminuisce certo il mio valore. Quando mi hai preso in moglie, sapevi bene perché lo facevi, così come io sapevo perché prendevo te per marito.
Du hattest deine besten Freunde mit mir betrogen, du konntest nicht gut auch noch dich selber mit mir betrügen. Wenn du mir deinen Lebensabend zum Opfer bringst, so hast du meine ganze Jugend dafür gehabt.	Avevi ingannato con me i tuoi più cari amici; non ti era facile ingannare anche te stesso. Se tu mi sacrifichi la tua vecchiaia, è anche vero che hai avuto in compenso tutta la mia giovinezza.
– Ich habe nie in der Welt etwas anderes scheinen wollen, als wofür man mich genommen hat. Und man hat mich nie in der Welt für etwas anderes genommen, als was ich bin.	– Io non ho mai voluto che il mondo mi credesse qualcosa di diverso da quello che mi ha considerato. E nessuno al mondo mi ha mai considerato altro da quello che sono. ²³

Come fosse una spettatrice, Lulu testimonia il deterioramento della sua stessa psiche, abbandonando sé stessa, volendosi però riappropriare al contempo di ciò che invece mai l'ha davvero abbandonata: la sua anima, la sua interiore purezza. Sì, "Purezza"; probabilmente, considerati la trama e gli orrori, ai lettori farà storcere il naso questo sostantivo, o meglio questo concetto – come lo intendiamo? – posto in relazione a Lulu, ad una trasfigurata Lulu, che, dormiente e muta, non riesce a comunicare con la sua ancora integra Essenza. In quel suo stato obnubilato – anzi, in quei suoi stati obnubilati –, ciò che Ella è davvero e ciò che è il Mondo non conta più, perché è piuttosto ciò che accade ad essere determinante. Ma se vi fosse questo dialogo – che è taciuto sino alla fine –, quello tra il suo nucleo immacolato e i suoi Corpi Di Dolore, dunque quello tra la sua Essenza e le maschere, tra l'infanzia e la maturità, la sua purezza emergerebbe. Lulu è pura, così come lo è il Mondo. Lulu è malata, così come lo è

²³ *Lied der Lulu*, atto II, 491-539.

il Mondo. Un approccio dicotomico, il mio, che è inevitabile dal momento che Lulu stessa non ha le facoltà mentali per costruire ponti di senso tra due terre estranee ed estreme, come fossero ormai isole irrecuperabilmente lontane.

In fondo, ella ha sempre ricercato con tutta sé stessa, quel nucleo originario, e, anzi, ribadisce di conoscerlo bene: con l'ingenuità di una bambina e la rabbia di un'adulta, nella "sua canzone" (*Lied der Lulu*) afferma di vederlo chiaramente. In questo pezzo Lulu difende la propria personalità. Ammette senza esitazione il suo essere "terribile". Comprende la propria oggettificazione e gli imprescindibili personaggi che deve incarnare ("Io non ho mai voluto che il mondo mi credesse qualcosa di diverso da quello che mi ha considerato. E nessuno al mondo mi ha mai considerato altro che quello che sono"²⁴). Allo stesso tempo però, non è consapevole dell'esistenza di un "copione", in cui è incastrata, men che meno sa che il suddetto potrebbe essere riscritto. Lulu non si azzarda ad improvvisare, a vivere in modo autentico, poiché non crede che il corso della sua performance possa mutare realmente. E nemmeno lo desidera. Ella non concepisce una via di fuga – o meglio, di collegamento – e così perpetua le sue recite. La donna non è altro che quel che è per il Mondo, e lo dice lei stessa, e questo non ha importanza. Di un'impetuosa e viva Innocenza²⁵ non resta che un passaggio straziatamente invalicabile. Lulu non contempla uno scioglimento da certi meccanismi, non ci riesce. Inconsapevolmente porta avanti il suo obiettivo: non soccombere; e, come l'acrobata, fa del proprio meglio per restare in un apparente equilibrio (e pare riuscirci, nella prima parte della storia...). Dopotutto, di chi si può realmente fidare, se il dialogo interiore è spezzato e le relazioni che intreccia sono fittizie? Che strumenti ha per rendersi conscia e autonoma?

Viste le crudeli circostanze, a questo punto possiamo recriminare a Lulu soltanto la sua stessa debolezza; quel mancato slancio, quel non-reagire che le ha impedito di incontrare la sua naturale Purezza.

Se ci sbilanciamo verso quest'ultima interpretazione, forse ci potremmo sentire angosciati dalla scelta (comune) di creare una specularità tra i tre mariti di Lulu e i tre uomini con cui a Londra si prostituisce²⁶ – per di più utilizzando i medesimi interpreti e uguali temi musicali – come se la sua morte fosse un risultato ineluttabile – è proprio il Dottor Schön (ucciso da Lulu) ad indossare

²⁴ «Ich habe nie in der Welt etwas anderes scheinen wollen, als wofür man mich gekommen hat. Und man hat mich nie in der Welt für etwas anderes genommen, als was ich bin.» *Lied der Lulu*, atto II.

²⁵ «L'anima resta estranea alla trasformazione e si salva, nonostante le apparenze, dal fango sociale e dalla depravazione in cui la trascina il corpo.» M.E. D'Agostini, *Letteratura e società nelle geometrie teatrali di Frank Wedekind*, in C. Del Monte, V.R. Segreto (a cura di), op cit., pp.101-115:112, citato in G. Seminara, p. 453.

²⁶ «[C]orrispondenza [...], ottenuta con l'assegnazione di ruoli multipli ai medesimi cantanti e con la conseguente equiparazione – anche musicale – dei corrispettivi personaggi», G. Seminara, p. 468.

le vesti di Jack Lo Squartatore (uccisore di Lulu) –²⁷, come se fosse una punizione ragionevole, come se le vicende legate a Lulu nella prima metà dell’opera giustificassero chi l’ha assassinata. Nelle ricapitolazioni dei temi musicali, Berg annota la formula «Als Vergeltung»²⁸, “come rivalsa”, seguendo l’interpretazione kraussiana:

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.²⁹

Il violento omicidio di Lulu è quindi, secondo quest’altra concezione, il capolinea di un decorso “naturale” per gli uomini, incapaci di frenare i propri impulsi, succubi del loro stesso orgoglio. Uomini così “infami” da rappresentare una realtà violenta e prevaricatrice, uomini che in sé compendiano tutta la crudeltà e la possessività di un mondo degenerato.

Non è assurdo allora riconsiderare i due momenti dell’opera – sempre nell’ottica di *restituire a Lulu una legittima dignità* –, che sono sì simmetrici, ma non certo da intendersi come un’“ascesa” e una “discesa”, un “prima” e un “dopo”, una causa e una conseguenza, un reato e una condanna, una realtà e un pallido *déjà vu*³⁰. L’acrobata tentenna sul filo e fa le capriole. L’acrobata manca la presa e cade. Di questo si parla. Se Lulu avesse avuto i mezzi per mantenersi in equilibrio, sarebbe scivolata?

Non credo che il suo possa definirsi “destino”.

Un noto aforisma di Carl Gustav Jung ci ricorda che *finché non prenderemo coscienza, l’inconscio governerà la nostra vita. E noi lo chiameremo destino*.

Se fosse stata fedele a sé stessa, padrona della sua integrità, al sicuro presso di sé, perché alla fine si sarebbe prostituita? Perché morire così? Perché si è fatta sopraffare. Perché il suo non era un fatale declino dopo “averla fatta franca” per un po’, bensì un’inconscia, perpetua reiterazione di simili sistemi, che le hanno impedito di imparare e proteggersi.

Quest’opera viene spesso considerata un emblematico tentativo di liberazione. Anzi, questo era il messaggio di fondo che voleva esser trasmesso da Kraus, Wedekind, Berg... Ci si aspetta da Lulu di essere l’Eroina moderna del “naturale amore”³¹, dell’*eros* femminile che si esprime al di fuori delle regole sociali:

²⁷ Seminara sottolinea la «simmetria sul piano drammatico, mettendo in relazione il climax della prima parte [...] con quello della seconda parte», G. Seminara, p. 468.

²⁸ G. Seminara, p. 469.

²⁹ Ivi.

³⁰ «[C]ome in un remake, nella seconda parte dell’opera sembrano ritornare eventi che sono già trascorsi nella prima parte e che – ripresi in una luce deformata – assumono un carattere di “cupa reminiscenza”», G. Seminara, p.468.

³¹ «Nella sua esegesi Lulu è espressione della concezione “naturale” dell’amore.», G. Seminara, p. 452.

[...] Ma in mezzo ai patimenti passa e si dilegua la sonnambula dell'amore. È in lei che sono diventati "vizi", per un mondo impigliato nelle immagini sociali, tutti i pregi della donna.³²

[...] tragedia della grazia femminile braccata, eternamente incompresa, cui un mondo miserabile concede di entrare soltanto nel letto di Procuste delle sue idee morali.³³

Tuttavia, sarebbe un errore dipingere Lulu come la martire di una mancata emancipazione.

Conclusione, Violenza, Esistenza

Protendiamo verso Lulu, che odiamo o amiamo³⁴. Ma siamo solo un'ignara folla. La incontriamo soltanto quando è ormai cresciuta, anche se l'opera di Berg non ritrae che una minuscola finestra temporale della vita di Lulu: è dalla nascita che le sono affidate diverse parti, che conducono ad esiti uguali, quindi ella agisce e subisce in questo modo perché è così che ha imparato a sopravvivere. Come accennavo, alla fine si tratta di questo, di un disperato tentativo di sfuggire alla morte, illudendosi di un finto controllo nei brevi attimi di coscienza, declamando a gran voce una presunta interezza, quando in verità scelte e azioni vengono compiute passivamente.

L'omicidio di Jack lo Squartatore è l'evento in cui, secondo Kraus, l'"immoralità dell'uomo trionfa sull'amoralità della donna"³⁵. Perciò mi chiedo, se questo è un dato di fatto, che cosa se ne fanno Kraus e gli uomini di tutta questa saggezza, quando la ricerca femminile di vera liberazione è anch'essa idealizzata? Che tragicomica ironia, feticizzare l'ostentazione e la fatica, ammirare e idolatrare ciò dovrebbe essere, in fondo, semplicemente umano. Esiste come un piacere perverso nel creare questo vuoto incolmabile e siderale; si sollevano i calici per la paladina della "Libertà", ma è una celebrazione ipocrita. Lulu muore. E per di più conduce una vita che è una tortura. Lulu non è una fredda manipolatrice, non è un essere demoniaco e maledetto che porta alla distruzione, – non è lei ad *indurci in tentazione* – né tantomeno è un'icona della libera sessualità o una dea dell'erotismo. La "forma primigenia della femmina" espressa nel Prologo non è altro che un brutale costrutto. Non è un'etichetta, non è una rappresentazione fattuale della donna.

Amare Lulu significa guardarla in quegli *occhi da bambina* e decidere invece di intravedere in lei un margine di nuova crescita, affinché ella abbia fiducia

³² K. Kraus, citato in F. Masini, *Introduzione*, p. 26.

³³ K. Kraus, *Il vaso di Pandora*, p. 13, citato in G. Seminara, p. 452, nota 36.

³⁴ «Wedekind [...] in *Lulu* sovrappose le due contrapposte interpretazione di Pandora e intersecò problematicamente il potenziale di benedizione e di maledizione ascrivito dalla tradizione a questa figura del mito classico.» G. Seminara, p. 448.

³⁵ K. Kraus, *Il vaso di Pandora*, p. 19, citato in G. Seminara, p. 453, nota 41.