Sara Moretto

KARL KRAUS, OVVERO LA CRITICA DELLA SEDUZIONE

Abstract - The essay analyses how Karl Kraus deals with the contraddiction between the traditional way to conceive the role of the women in the society and the new conception of them as complete individuals made of soul and sex at the same time.

Key words - Karl Kraus, Seduction, Viennese culture.

Riassunto - Il saggio analizza il modo in cui Karl Kraus si confronta con la contraddizione tra il modo tradizionale di concepire il ruolo della donna nella società e la nuova concezione di essa, quale individuo completo, fatto di spirito e sesso allo stesso tempo.

Parole chiave - Karl Kraus, Seduzione, Cultura viennese.

Il tema della seduzione e il problema dell'erotismo trovano nella Vienna *fin de siècle* le ragioni storiche, i loro paradigmi iconologici, musicali e letterari, persino i fondamenti filosofici e i presupposti scientifici. In quella stessa Vienna, Otto Weininger legge la dualità contrapposta spirito-natura nella contrapposizione uomo-donna; Peter Altemberg in brevi e raffinate prose – quelle delicate «cartoline» spesso musicate da Alban Berg – si propone come entusiastico aedo del femminile; Felix Salten, prima di emigrare negli USA dove si conquisterà inaspettata fama con *Bambi*, si impegna nel malizioso romanzo erotico – anzi, per la temperie dell'epoca pornografico – *Josephine Mutzenbacher*; Gustav Klimt addensa il turgore criso-ornamentale intorno a figure di donne fiere della propria credibilità erotica e sensuale; i medici Sigmund Freud e Arthur Schnitzler analizzano per via scientifica ed empirica sessualità e seduzione, ponendone le fondamenta scientifiche; Karl Kraus, dalle pagine corrosive della sua «Fackel», detta a Vienna e al mondo una rilettura della proposizione stilnovistica e cavalcantiana di «donna-

salvifica», arrogando alle necessità dello spirito maschile e artistico il ruolo fecondo dell'erotismo e della sessualità della donna.

Nel campo delle arti applicate, la raffinata *sensiblerie* manieristica di fine secolo, quanto mai attenta al decorativismo formale e concettuale, prediligeva la velleità d'amore all'amore stesso, l'ipotesi alla realizzazione, la potenza all'atto: insomma, la seduzione all'erotismo.

Per salvare le lusinghe della sensualità e gli incanti dell'attrazione ci si doveva impegnare sia contro le tendenze tradizionali che miravano a nascondere la realtà determinando un senso di distacco straniante, sia contro quelle moderne che puntavano allo svelamento prosaico e ossessivo di qualsiasi cosa. In tal senso, l'accademismo velleitario e dilettantesco sia nel campo letterario che delle arti figurative agiva a Vienna come un potente antidoto contro un cambiamento sostanziale e definitivo. L'eversione dello Jung-Wien, come della Secessione, non si risolve mai a rinunciare definitivamente all'estetismo, e spesso ad essere mutato è più il modo di immaginare l'ornamento che quello di riflettere sull'elemento essenziale: la forma rimane comunque impermeabile al significato, il *verbum* alla *res*, immancabilmente più nella cifra del *bello* che dell'*utile* (1). La cultura a Vienna non rinuncia alla sua intrinseca propensione a farsi mondanità letteraria ed esortazione figurativa, a rimanere sostanzialmente libera. E, non a caso, il motto della Secessione viennese sarà «*Der Zeit ihre Kunst*, *der Kunst ihre Freiheit*».

In campo letterario ci basti ricordare le fantasie dell'Anatol schnitzleriano (2) nel ricreare la verginità ideale della sua cavallerizza da circo: chino sul pianoforte, la trasognata inconsapevolezza di lei sulle ginocchia, Anatol tenta di cogliere l'ineffabile, di evocare una *Stimmung*, un'atmosfera; salvo poi ammettere che la seduzione è solo una categoria dell'anima, e la donna soltanto una ragazza «a cui la fantasia di un sognatore presta una nuova verginità».

Peter Altemberg si muove in questa direzione; egli filtra attraverso

---

(1) A. Janik & S. Toulmin, *La grande Vienna*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 96-97.

(2) A. Schnitzler, *Anatol*, in Id., *Opere*, a cura di G. Farese, Milano, Mondadori, 1988, pp. 897-1078. Ci si riferisce al brano intitolato *Episodio*: si tratta di un'avventura erotico-sentimentale in cui Anatol, in uno stato di grazia, ha tenuto sulle ginocchia per qualche ora il capo di una donna, suonando nel frattempo il pianoforte. Il giovane, cui la suggestione del momento ha rapito l'anima, è convinto che quell'attimo sia stato di sublime intensità anche per lei, Bianca, una giovane cavallerizza del circo. Crede quindi di aver colto l'ineffabile. Ma l'amico Max lo dovrà ancora una volta disincantare: lui sta aspettando proprio Bianca, per un incontro galante a finalità assai meno eteree di quelle vagheggiate dal trasognato amico. Bianca non riconoscerà nemmeno Anatol, che se andrà amareggiato e deluso.

un animo delicato e sentimentale le attitudini dello spirito femminile. Legge la condizione della donna come quella di una vittima dell'universo maschile, sia esso costituito da mariti brutali e prepotenti, sia esso abitato da *viveurs* e da volgari seduttori da caffè; come dire, da artisti che vogliono costringere la donna ai vagabondaggi della loro fantasia, alle esigenze della loro arte.

In questa temperie culturale, se Hofmannsthal avrebbe voluto essere definito come il nostalgico aedo della seduzione quale cifra dell'anima; se Schnitzler non avrebbe mai rinunciato a fare da *vivisecteur* della sessualità, volano necessario e sufficiente sotteso all'agire umano, Karl Kraus non avrebbe mai pensato alla seduzione se non come causa ed effetto della morale borghese.

Ovvero, e rispettivamente, la seduzione come malinconia, la seduzione come anatomia, la seduzione come contrappasso etico.

Nella morale sessuale di Kraus la seduzione sembra rivestire tuttalpiù il ruolo di un esornativo e deleterio impedimento all'affermazione di un'etica erotica libera, di cui l'incendiario viennese ammanniva i rudimenti dalle pagine corrosive della sua «Fackel».

Nell'amore libero e responsabile la seduzione ha i connotati di una menzogna, di un'insidia, persino di una trappola. E, in fondo, segue i riti di un preliminare illusorio ad una morale borghese che tutto permette e tutto giustifica, a patto che non si tratti di verità e di libertà.

Per capire il suo approccio veramente originale alla morale sessuale è indispensabile ricondurre il suo pensiero a un dualismo platonizzante che attribuisce peculiarità diverse e complementari all'universo maschile e a quello femminile. Questo senza quel manicheismo pseudoscientifico che aveva contraddistinto l'opera di Weininger, *Geschlecht und Charakter*, che pure tanto aveva influito sul giovane Kraus.

Sesso e carattere ([3]) è la tesi di laurea del giovane ebreo Otto Weininger, che si tolse la vita a ventitré anni, poco dopo l'uscita dell'opera medesima. In essa viene sostanzialmente riproposto un dualismo platonico-kantiano e schopenhaueriano sulla base della contrapposizione uomo-donna.

L'opera di Weininger è una vera e propria metafisica del sesso, in cui l'elemento maschile e femminile sono i termini contrapposti di un'ontologia archetipica.

L'uomo è sostanzialmente l'elemento soprannaturale e razionale che presiede alla costituzione dell'ambito morale, logico e cognitivo del-

([3]) O. WEININGER, *Sesso e carattere*, Milano, Feltrinelli, 1978.

l'esistenza; la donna ha l'inconsistenza della proiezione soggettiva dell'idea platonica: è prodotto dello spirito, ed essenza sostanzialmente naturalistica. La donna, come prodotto dello spirito dell'uomo e dell'amore dell'uomo per se stesso, esiste solo nelle categorie oppositive madre-puttana, ovvero nelle varianti demeterica e afroditica.

La rigida contrapposizione manichea e giudaica del pensiero di Weininger oppone alle velleità libertarie e propositive della spiritualità maschile la sistematica vanificazione ad opera della sfera infero-demoniaca dell'«eterno femminino».

Kraus, pur accogliendo questo sostanziale dualismo e identificando la donna come primigenia origine, *Ursprung*, che si contrappone all'epoca storica; pur identificando la vera donna nella donna-che-dà-piacere o nella donna-prostituta ([4]), ne offre un'interpretazione positiva. Egli le attribuisce una forza eversiva e palingenetica nei confronti di una società che vive di riti basati sul denaro e sulla menzogna.

Se bellezza e sensualità sono cifre femminili, la loro funzione, attraverso l'aspetto catartico del piacere, è quello di stimolare lo spirito, appannaggio dell'universo maschile.

Frank Wedekind, uno dei pochi autori da lui veramente amati, e per la cui opera più controversa, *Die Büchse der Pandora*, lo stesso Kraus scrisse una fondamentale introduzione-esegesi, diceva suppergiù le stesse cose. Solo che Wedekind riconosceva alla sua Lulu essenzialmente la capacità di accendere la sensualità dell'uomo, non di arricchirne lo spirito; separava così i due termini del dualistico confronto che con la rigorosa compartimentazione delle competenze, garantiva alla donna la valorizzazione di un'esclusività di ruolo.

Per Kraus, solo la donna, attraverso sensualità e bellezza che le dovevano essere garantite come diritto di specie, poteva accendere lo spirito dell'uomo, ciò che all'uomo competeva quasi più come un dovere di specie ([5]).

Per la concezione dell'erotismo e del rapporto tra i sessi l'opera di Wedekind è veramente fondamentale.

([4]) Benjamin riconosce in questo l'influenza di Baudelaire che aveva stabilito la solidarietà tra il letterato e la puttana. Kraus «ha accompagnato con taglienti minuetti lo *chassé-croisé* di Iustitia e Venus». Si veda W. BENJAMIN, *Karl Kraus*, in ID. *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, p. 352.

([5]) Alfred Pfabigan evidenzia come alcune interpretazioni di Kraus dell'opera di Wedekind siano arbitrarie. In realtà, Lulu, al contrario della donna vagheggiata da Kraus, rifiuta di prostituirsi e si vende solamente per necessità contingenti. Daltronde, gli uomini dell'immaginario e delle opere di Wedekind non sono così privi di sensualità da essere sovrapponibili agli uomini asessuali postulati da Kraus. Cfr. A. PFABIGAN, *Karl Kraus. Una biografia politica*, Roma, Lucarini Editore, 1988, p. 96.

In *Erdgeist* (*Lo spirito della terra*) (6), Lulu, seduttrice in potenza, sposa tre uomini che conduce alla tomba; in *Die Büchse der Pandora* (*Il vaso di Pandora*) (7), Lulu, seduttrice in atto, per non rinunciare alla libertà del proprio dionisiaco erotismo si fa condurre alla tomba da tre uomini, l'ultimo dei quali, Jack lo Sventratore, anch'egli pura forza di natura, sensuale e impermeabile alle sofisticazioni dello spirito, ne capisce – e ne colpisce – l'intima natura.

Il prologo di *Erdgeist* è un manifesto programmatico del pensiero di Wedekind. Il domatore indica al pubblico la sua bestia più rara: la serpe, ovvero la donna, nell'interpretazione di Lulu:

> [...] Creata per diffondere sventura
> Per sedurre, adescare, avvelenare...
> Per uccidere senza dare nell'occhio! [...]
> Non tante smorfie, bestiolina mia!
> Non darti arie da sciocca, o da leziosa,
> o da eccentrica, a costo che la critica
> ti lodi meno! Tu non hai il diritto
> di storcere, sbuffando e miagolando,
> la forza primigenia della femmina,
> di rovinare con sberleffi e smorfie
> il volto ingenuo, infantile del vizio! [...] (8).

All'unico uomo che ha veramente amato nella sua vita, il giornalista Schön, che le ha assicurato una moralità di facciata per garantire in realtà la propria rispettabilità borghese, Lulu dirà:

> Ma io sono felicissima di addossarmi la colpa! Ora lei deve sentirsi immacolato, deve credersi un uomo modello, un campione di moralità! Un puritano dai saldissimi princìpi [...] (9).

E ancora, mentre tiene la pistola in mano, poco prima di far partire i colpi che uccideranno lui e perderanno lei, in una sorta di emblematico doppio suicidio:

> LULU [...] Se degli uomini si sono uccisi per me, questo non diminuisce certo il mio valore. Quando mi prendesti in moglie, sapevi altrettanto bene perché lo facevi, quanto io sapevo perché prendevo te per marito. Avevi

(6) F. WEDEKIND, *Lulu*, *Lo spirito della terra. Il vaso di Pandora*, Milano, Adelphi, 1972 (qui: *Lo spirito della terra*).

(7) ID. (qui: *Il vaso di Pandora*).

(8) F. WEDEKIND, *Lulu*, *Lo spirito della terra. Il vaso di Pandora*, Milano, Adelphi, 1972 (qui: *Lo spirito della terra*), p. 29.

(9) *Ibidem*, p. 95.

> ingannato con me i tuoi più cari amici: speravi forse di ingannare anche te stesso? Se mi sacrifichi la tua vecchiaia, è vero anche che io ti ho dato in compenso tutta la mia giovinezza [...] Io non ho mai voluto che il mondo mi credesse qualcosa di diverso da quello che mi hanno sempre considerato [...] (10).

Ma al figlio di Schön, il poeta Alwa, che riconosce il reale valore delle sue potenzialità femminili di elevazione dello spirito d'artista, confida:

> In ogni caso sei l'unico uomo al mondo che mi abbia protetta senza umiliarmi di fronte a me stessa (11).

In *Die Büchse der Pandora*, le intenzioni manifestate dall'atleta da circo Rodrigo nei confronti di Lulu saranno metafora dei progetti del maschio borghese sull'universo femminile in generale, al di là dei pretesti moralistici di protezione o delle proteste indignate di presunta idealità:

> Con le attitudini pratiche che ha una donna, mantenere il marito non le costa neanche 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 (12).

Il rapporto di dare-avere tra donna-sesso e uomo-spirito è chiaro a entrambi; ed entrambi traggono da esso la parte migliore e le più confortanti certezze:

> ALWA [...] In me esiste un rapporto strettissimo tra sensualità e creatività spirituale. Davanti a te, per esempio, non ho che la scelta tra farti forma d'arte o amarti (13).

E poi ancora, di fronte al ritratto di lei, quasi rassicurante icona arimanica, immagine sacra tolta a un *pantheon* abitato dalla nuova metafisica del sesso:

> Mi ridà la stima di me stesso questo ritratto. Mi rende comprensibile il mio destino. Tutto ciò che abbiamo vissuto diventa così chiaro [...] Chi di fronte a queste labbra piene e fiorenti, a questi grandi occhi innocenti di bambina, allo splendore di questo corpo bianco e rosato, non si sente scosso nella sua sicurezza borghese, scagli la prima pietra contro di noi (14).

---

(10) *Ibidem*, p. 116.
(11) *Ibidem*, p. 109.
(12) Id. (qui: *Il vaso di Pandora*), p. 144.
(13) *Ibidem*, p. 149.
(14) *Ibidem*, p. 189.

Nelle parole e nelle intenzioni dei personaggi, così come nel pensiero dell'autore, il sesso è sempre apertamente dichiarato: o mezzo per elevarsi all'opera d'arte, o valore di mercato, la sua cifra è comunque sempre a tutta tondo. Non c'è spazio per il chiaroscuro dell'erotismo nella pratica di una sensualità apertamente dichiarata che arriva alla propria soddisfazione senza aver bisogno di alcuna arte di seduzione.

Solo poche parole, sulla bocca di Alwa Schön, il delicato artista che congiunge nell'anima la bellezza di Lulu a quella dell'arte, sembrano ammiccare alle malizie libertine dei seduttori di Hofmannsthal e di un certo Schnitzler:

> Attraverso questo vestito sento la tua figura come una sinfonia. Queste caviglie sottili: un cantabile; questo delizioso espandersi della gamba; e le ginocchia, un capriccio; e il poderoso andante della voluttà ... Come placidamente s'allacciano le due snelle rivali, consapevoli come sono che nessuna uguaglia la bellezza dell'altra ... finché la loro estrosa signora si desta e le due avversarie si separano come due poli ostili. Canterò le tue lodi fino a farti perdere i sensi! ([15]).

Nel dittico di *Lulu*, gli episodi rappresentano due figure isomeriche di salita e di caduta; il *côté* diabolico e quello angelico della donna non hanno nessuna connotazione morale; ed entrambi sono intesi a definire una *femme* che è insieme bambina e donna matura, che mescola la cifra *fragile* e quella *fatale*, che nello stesso tempo eleva spirito e sensi degli uomini. Kraus, per intendersi, avrebbe fatto sì che ne elevasse solo lo spirito ([16]).

Ciò non gli impedisce di scrivere un'ispirata presentazione ([17]) per la prima rappresentazione viennese del *Vaso di Pandora*, dove egli stesso reciterà la parte di uno dei clienti che Lulu, fattasi prostituta, fa salire in camera.

Quella di Kraus non è tanto – oppure non è solo – un'apologia di Wedekind, quanto invece quella della libertà morale e sessuale di poter disporre di sé come meglio gli aggradi; non certo come meglio aggradi ad altri. Contro l'enigma soteriologico della primigenia potenza femminile, in grado di elevare l'uomo dai suoi istinti, il borghese accampa i miseri dirittucci della sua presbiopia morale.

([15]) *Ibidem*, p. 150.

([16]) Riccardo Morello richiama l'attenzione sul fatto che accanto alla rivendicazione della naturalità perduta si manifesta in Kraus una diffidenza, di cifra squisitamente giudaica, verso la natura indifferenziata, il culto per la natura primigenia che caratterizzava la società del tempo. Cfr. R. MORELLO, *Karl Kraus lettore di Stifter*, in «Studia Austriaca», III (1995), pp. 121-122.

Il passo di Kraus è assai icastico, anche per via dell'efficace colorismo delle sue immagini:

> 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. [...] 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, potrebbe 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* (18).

Kraus affonda il coltello della lucida capacità di giudizio critico, che sempre lo contraddistinguerà, nella ingorda gola della critica coeva; spesso una critica imbavagliata dai suoi stessi pruriti morali e asservita a quel sistema verso cui avrebbe dovuto muovere le sue censure. Il veleno più letale Kraus naturalmente lo riserverà alla critica al femminile, che cerca di guadagnarsi il favore della società moraleggiando compunta, con le gambe chiuse e gli occhi dilatati di sdegno misogino:

> 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» (19).

Kraus opera un distinguo tra la materia e la forma nell'arte, sottolineando ancora una volta la scarsa competenza della critica coeva per un corretto rapporto gnoseologico con una produzione artistica fatta apposta per destabilizzare l'anima e confondere lo spirito:

> Da una squinternata serie di eventi, che avrebbe potuto essere benissimo l'invenzione di una fantasia da romanzo d'appendice, dinanzi all'occhio

---

(17) Il 29 maggio del 1905 a Vienna, davanti ad un pubblico assai selezionato, andò in scena per la prima volta *Die Büchse der Pandora*. La rappresentazione fu preceduta dalla lunga introduzione di Karl Kraus. L'attrice che interpretò Lulu fu Tilly Neves, destinata poi a divenire l'artista favorita e la moglie di Wedekind. Karl Kraus aveva la parte del principe africano Kungu Poti e lo stesso Wedekind quella di Jack lo Sventratore. Il saggio fu poi accolto nel volume *Literatur und Lüge*, Wien-Leipzig, 1929. Per le citazioni seguenti, si veda K. Kraus, *Die Büchse der Pandora*, introduzione di F. Wedekind, *Lulu*, *Lo spirito della terra. Il vaso di Pandora*, cit.

(18) K. Kraus, *Die Büchse der Pandora*, pp. 13-14. I corsivi sono miei.

(19) *Ibidem*, p. 21.

> 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 ([20]).

La «poesia del sottoscala» inquieta nello stesso modo l'uomo borghese e il suo critico, che inciampano sul «tombino dipinto bene» perché non possiedono sufficiente acutezza visiva per vederlo: nani nello spirito, rimangono invariabilmente per terra, e sono facile preda per gli strali dei critici del sottoscala.

La donna tanto più si veste di un'aureola di santità quanto più si spoglia dei pregiudizi angusti in cui è stata costretta. La morale sessuale è a senso unico e per la donna non è prevista altra direzione di marcia, né diritto di svolta. La superstizione del sesso ha bruciato le sue streghe, o ne ha fatto madri e spose oneste. Il moralista si è messo sulle ginocchia la sua livida sconcezza e l'ha resa madre: dei prodotti di quel concepimento egli ci parla utilizzando le stesse parole con cui Wedekind, nella sua opera programmatica *Hidalla*, aveva celebrato le esequie del pregiudizio morale borghese:

> Ed è su questa barbarie che poggiano le tre forme barbare di vita delle quali ho parlato: la puttana scacciata come bestia selvaggia dalla comunità umana; la zitella condannata ad 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 speravo di infiammare l'orgoglio della donna e di conquistarmela come compagna di lotta ([21]).

Gli attentati contro la libertà sessuale della donna sono altrettanti delitti contro la bellezza e l'arte, esangui metafore della morte dello spirito. La puttana, la zitella e la sposa non sono altro che il triplice alibi con cui l'uomo senza spirito vuole seppellire le prove della sua iniquità.

L'epitaffio alla morale borghese celebra la palingenesi di una nuova seduzione, di una nuova donna e di una nuova morale:

> Io vedo nella raffigurazione della donna che gli uomini credono di «possedere», mentre è da lei che sono posseduti, nella donna che per ognuno è un'altra, a ognuno mostra un altro volto e perciò più raramente tradisce ed è ben più virginale 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

([20]) *Ibidem*, pp. 16-17.
([21]) *Ibidem*, pp. 23-24.

> vive senza inibizioni, ma anche senza il pericolo di una continua concezione spirituale [...] che desidera, non che genera; non riproduttrice della specie, ma produttrice di piacere (22).

Di lì a poco, si leverà il sipario su Lulu, sui mariti, gli amanti, i clienti, i figli illegittimi e persino sull'innamorata omosessuale.

Semplicemente, saranno cambiati i delitti. Ma non cambieranno le pene: a pagare ancora una volta sarà la donna, che verrà privata del dovere – ma anche del diritto – della seduzione.

Paradigmatico della concezione erotica di Kraus è il suo rapporto reale con l'altro sesso. Le donne importanti della sua vita furono due, una per ciascun modello dell'immaginario maschile dell'epoca.

Anzitutto, vi fu Annie Kalmar, la giovane e bellissima attrice del *Volkstheater* che morì a ventitré anni di tubercolosi. Nelle sue bellezza e disponibilità, Kraus lesse le ragioni dell'insuccesso, della diffidenza della critica borghese, disorientata di fronte alla vivace intraprendenza e allo spirito propositivo della giovane donna. Kraus, da parte sua, l'assunse a simbolo – reso immortale dalla morte tragica – della salubre potenza erotica della donna atta a ristorare lo spirito malato dell'uomo, a ispirare l'ancor più malato spirito d'artista.

Annie è, in fondo, il prototipo della *süsses Mädel*, la dolce fanciulla del *Girotondo* di Schnitzler o del mondo trasognato di Anatol; sua prima cugina è anche la Zustina dell'*Andreas* di Hofmannsthal, la contessina che si vende alla lotteria con la grazia squisita di chi assolve a un rito. È l'amore facile, l'amore disponibile della fanciulla accogliente, che si ritaglia lo spazio dell'anima sul negativo di quello dell'uomo amato.

Dopo Annie Kalmar venne poi – e rimase quale musa altissima per tutta la vita di Kraus – la baronessa Sidonie Nádherný von Borutin, meravigliosa aristocratica, sofisticata e viziata.

Si conoscono l'8 settembre 1913 al «Caffè Imperial» di Vienna (23). La sera stessa i due sono su un'automobile per una folle corsa attraverso il Prater.

Kraus la comprende subito, anche forse più di quanto saranno le sue intenzioni del momento o le opportunità future: ne intende alla perfezione lo spirito segnato dal lutto (24), la fantasia dell'anima; per essa

---

(22) *Ibidem*, p. 23.

(23) Per brevi cenni biografici sulla relazione sentimentale tra Kraus e Simonie, cfr. K. Kraus, *Morale e criminalità*, introduzione di C. Cases, Milano, Rizzoli, 1976; K. Kraus, *Lettere d'amore*, introduzione di P. Sorge, Roma, Lucarini Editore, 1991.

(24) Elias Canetti sottolinea come Kraus, dotato di una speciale sensibilità per la

consiglia proprio ciò che lo faranno tanto soffrire in futuro: viaggi e libertà.

Il giorno successivo passano insieme tutta la giornata. Poi, più o meno insieme, passeranno i ventitré anni che verranno. Malgrado lei, aristocratica cattolica, rinunci a una *mésalliance* con un ebreo borghese (25) e tenti due volte il matrimonio con altrettanti blasonati rampolli. Malgrado lei, sensibile e irrequieta, piena di fervori spirituali, subisca l'influsso dell'amico Rainer Maria Rilke, che cercherà sempre di distoglierla dal legame amoroso con Kraus.

Sidonie non lo sposerà; ufficialmente in pubblico si daranno del «Lei». Ma il castello di Janowitz vicino a Praga, tenuta di famiglia dell'amica, sarà alcova del loro amore e rifugio del loro spirito: una sorta di Eden incantato, dove Sidonie farà ritorno dopo i vagabondaggi europei e i fallimenti erotici e matrimoniali, dove Kraus ritemprerà lo spirito dopo gli inseguimenti europei – di Sidonie, naturalmente – e i successi letterari.

Sui ritmi e sui riti di quella *tranquillité*, che poco avranno a che fare con la volontà di Kraus, farà luce l'epistolario (26) che l'autore dedicherà alla sua «sposa davanti a Dio» (27), nel volgere del duraturo rapporto d'amore.

La lettura delle epistole rivelerà un volto di Kraus del tutto alieno dai veleni dell'umorismo corrosivo cui l'autore ci ha avvezzato con la sua produzione critica e letteraria. Non è che un innamorato comprensivo e un amico sincero e tenace, ma soprattutto un uomo che non esita a mostrare la propria vulnerabilità di fronte ai silenzi e alle resistenze dell'amata.

---

morte, seppe capire Sidonie, raggelata nella pena per la perdita del fratello prediletto Johannes. Si veda E. CANETTI, *Il nuovo Karl Kraus* in ID, *La coscienza delle parole*, Milano, Adelphi, 1984, pp. 356-357.

(25) Sull'ebraismo di Kraus, cfr. H. KOHN, *Karl Kraus. Arthur Schnitzler. Otto Weininger. Aus dem jüdischen Wien der Jahrhundertwende*, Tübingen. Alfred Pfabigan analizza le tendenze antisemite della giovane Sidonie e della di lei famiglia. Si veda anche A. PFABIGAN, *Karl Kraus. Una biografia politica*, cit., p. 27. Roberto Calasso riporta, sempre a proposito dell'ebraismo di Kraus, il pensiero di Bobi Bazlen, secondo cui Kraus, Benjamin e Adorno rappresentarono tre successive uscite dal ghetto, con progressiva perdita della capacità di sostenere il reale e conseguente aumento della loro vulnerabilità: dalla mobile e vivace tensione aforistica di Kraus si passerà al luttuoso senso allegorico di Benjamin, e quindi alla formalizzazione speculativa di Adorno. Cfr. R. CALASSO., *Una muraglia cinese*, in K. KRAUS, *Detti e contraddetti*, a cura di R. CALASSO, Milano, Adelphi, 1972, pp. 41-42.

(26) K. KRAUS, *Lettere d'amore*, Roma, Lucarini Editore, Roma, 1991.

(27) K. KRAUS, *Lettere d'amore* (qui *Introduzione* di P. SORGE), cit., p. IX.

Che non nasconde l'ansia che lo estrania anche dal proprio spirito d'artista, mentre attende con impazienza le sue lettere o le sue telefonate:

> Ora sto di nuovo seduto qui ad aspettare non so che cosa. Alle 11, un minuto prima che arrivassero le lettere, Ti avevo qui con me tanto bella come non lo sei mai stata. *Perché perdi tutto questo?* Riceverò oggi, domani, l'ordine di partire? [...] Non permettere che mi succeda quello che mi sta succedendo ora! Tutto nella stanza che Ti conosce, prova compassione (28).

E ancora, ma con maggiore tenerezza:

> Mia Sidi, ora passo tutta la notte seduto alla scrivania – lavoro fino alle otto o mezza, quando sento che arriva, o non arriva, una Tua lettera che cade giù nella cassetta della posta. Eccomi di nuovo a godere di questa dolce attesa che mi avvicina a Te (29).

Che non si vergogna di mostrare il disappunto dello spirito e lo struggimento dei sensi per un mancato appuntamento. E neppure la propria rabbia, per le frivole futilità che l'altra accampa a ragioni del suo mancare:

> Resti, anche se da tempo saresti dovuta venire. Resti lunedì perché devi ascoltare un Lied. Ma dici che io sono «mille volte più importante di tutte le bellezze, gli stati d'animo, i ricordi». E allora perché resti lunedì? Parli nella tua lettera di desiderio ed impazienza. Ora arriva il Tuo telegramma: dunque, arrivi qui solo giovedì [...] Mi scrivi: «Come sarebbe stato bello fare con te della notte la nostra serva, fare dell'erba il nostro letto e avere a nostra disposizione tutti i profumi...». E invece non mi è permesso venire perché non è disponibile qualcos'altro: i camerieri di cui non ho affatto bisogno. Mi si vorrebbe chiamare quando non è più possibile (30).

E che, stremato nel suo tormento, recupera gli strali del proprio sarcasmo:

> L'onda del desiderio questa volta è più forte di prima. Non dubitare, si può disporre di me tra il 20 e il 1 dicembre in un posto qualsiasi (31).

Oppure che, stregato dalla propria presunzione, ascolta i demoni del proprio orgoglio:

> *Il mio titolo nobiliare è* «*Tuo*». A Te non è bastato; io non lo cambio con quello di nessun principe (32).

---

(28) K. Kraus, *Lettere d'amore*, cit., pp. 6-7. I corsivi sono dell'autore.
(29) *Ibidem*, p. 22.
(30) *Ibidem*, pp. 16-18.
(31) *Ibidem*, p. 24.
(32) *Ibidem*, p. 68. Il corsivo è dell'autore.

O ancora che, indotto dal proprio umorismo, recupera la seduzione del sorriso:

> A Te può essere concesso tutto e ancora qualcosa di più. Persino il fatto che tra tante voci che mi assediano, io ne senta solo *una*. [...] dovresti continuamente assediare la mia inaccessibilità [...] Sono continuamente curioso di Te (33).

Che condivide con l'amata le gioie del proprio successo artistico, mettendole nella lettera un po' del gelsomino che gli è stato gettato dalla galleria durante la lettura pubblica delle proprie opere nel 1914. Successo che, peraltro, non lo distrae dal tenero ricordo di lei:

> Ecco un po' di gelsomino (che mi hanno gettato dalla galleria). Poi sono andato al Volksgarten con un po' di gente, Loos, Max Thun ecc. Vorrei partire [...] Per tutta la sera mi sono tormentato all'idea che non avevi un saluto da me (34).

Che insegue l'amata a Roma solo per il sospetto di non averla salutata a dovere a Firenze. O che utilizza questa ragione come delicato alibi alle ragioni del cuore:

> Questa lettera la ricevi dopo che ho aspettato un po' davanti alla Tua casa perché volevo dirTi «bella bionda». Sono venuto solo per dirTi questo: il nostro commiato a Venezia non mi è bastato. Dato che non so se sei riuscita a vedere dal vagone il mio saluto con la mano, sono venuto io stesso rapidamente a Roma per chiedertelo Quando lo saprò, ripartirò di nuovo [...] sono arrivato verso le sette e sono andato subito in via Principessa Clotilde per vedere ciò che a Roma Ti circonda (35).

Che non esita a firmarsi con il nome del cane di Sidonie, «Tangy» (36).

Che accetta il suo matrimonio con un conte italiano, e poi piange sul rischio di perdere il diritto di esclusività dell'anima sua, ovvero i presupposti delle loro affinità elettive (37).

Non vacilla l'amore per la condivisione del *boudoir*; ma per la possibilità che il matrimonio possa in qualche modo adulterare lo spirito di Sidonie, presupposto indispensabile per la completa compenetrazione delle loro anime:

---

(33) *Ibidem*, p. 27. Il corsivo è dell'autore.

(34) *Ibidem*, p. 21.

(35) *Ibidem*, p. 30. «Bella bionda» è in italiano nel testo originale.

(36) *Ibidem*, p. 34.

(37) Kraus, come pure Rilke, aderirono alla richiesta di Sidi di scrivere una poesia per il giorno delle sue nozze. Quella di Kraus si intitolava *A Sidi per il giorno delle nozze*. In seguito, fu chiamata *Metamorfosi* e raccolta nel volume *Worte in Versen*.

> Devo prendere oggi commiato dalla Tua stanchezza. Devi sapere infatti: una donna amata deve diventare stanca *con l'amore* [...] Come è diverso invece se lei è stanca *prima dell'amore* (e poi ben presto *stanca dell'amore*)! [...] Ti ho amato come mai prima: quando sei andata via, non ero affatto migliore grazie a Te, mi sentivo invece come l'ultimo furfante di questo mondo. Una sensazione che le stelle di quella passeggiata al Prater non ci hanno dato. Perché allora eri stanca e sei tornata in vita *grazie all'amore* [...] Hai ceduto agli ostacoli. Io non Ti posso aiutare, anche se Ti volessi sacrificare cento volte la mia vita. Tu non la prendi, non ne hai il tempo [...] Non voglio il Tuo tempo. Ma come potrei prenderti tra le braccia, se il tempo ti ha reso stanca, con la coscienza tranquilla? [...] Qualcosa occupava la Tua superficie e non c'era modo di penetrarla [...] Comprendimi ora, finalmente: io non voglio nulla per me. Sono strafelice se prendi la decisione di anteporre la Tua salute all'amore e agli obblighi della società romana. Ma soddisfare questa società fino allo sfinimento e rinunciare all'amore ... no, non sarebbe la stessa donna: come potrei continuare ad amarla? (38).

E senza la comunione dell'anima pare proprio che Kraus non possa mai intendere l'amore con Sidonie. In tutto l'epistolario gli accenni all'intimità fisica sono rarissimi, e sempre in punta di penna: Karl intende fare l'amore per ragione di spirito.

È sempre l'anima di Sidonie quella che conta per lui; e così, anche nel dolore più disperato, come quello da lei provato per la morte dell'adorato gemello Karl, lui saprà usare i delicati toni della confidenza, gli accordi vibranti della compassione:

> A tutto quello a cui devo pensare si è aggiunta la preoccupazione più grave. Perché riguarda la cosa che mi è più cara: la Tua nobile anima [...] Le Tue parole mi hanno talmente turbato che non mi rimane altro che riconoscere che ora sono io la persona più vicina a te (39).

Poi ci sono gli accenni all'arte, e a Sidonie sono spesso tributati gli onori di Musa ispiratrice o di terapeuta dello spirito. Janowitz, soprattutto il suo parco domestico e stregato, è il nuovo paesaggio dell'anima, dove si stemperano la malinconia sussurrata di Vienna e dei suoi artisti trasognati; dove si perde la espressività nevrotica di Berlino e dei suoi letterati frenetici.

Lei e il suo mondo rappresentano per Kraus l'arsenale dove raccogliere le forze e rimettere i pezzi al loro posto, metafora di un mondo incontaminato e misura di purezza intellettiva:

---

(38) K. Kraus, *Lettere d'amore*, cit., pp. 35-36. I corsivi sono dell'autore.
(39) *Ibidem*, pp. 99-100.

> Ti prego, Ti prego di dormire mentre io lavoro, non giocare alla «lotta»: altrimenti non mi viene in mente niente! Se si respinge il mondo a questo modo – secondo un sacrosanto diritto – non bisogna giocare a combatterlo. Lottare contro di esso, lascialo fare a me: *a noi* il mondo non può far nulla [...] La felicità di questi due giorni ha portato nelle due notti seguenti: ieri (dopo la Tua partenza) una poesia e tre epigrammi, oggi una poesia più lunga, due epigrammi e una parodia in versi (40).
>
> Ora c'è il ringraziamento che è sempre più bello del dono, Tu il migliore, il più sacro orecchio! Come fa bene allo spirito far fluire le parole così! E mai è stato scritto un più bel saggio del cuore su di me della Tua lettera! (41).

Non è la donna o il mondo di Wedekind, che pur tanta parte ebbero nella formazione di Kraus, fuoco incontaminato, primigenio e perenne, dove l'uomo accende la propria sensualità. A Janowitz, e con Sidonie, egli si costruisce semmai un tempio dello spirito, così come nelle sue dichiarazioni programmatiche sul ruolo della donna. Il problema, semmai, è che il castello a volte rimane accuratamente chiuso e la principessa insegue altri amori nelle terre del sud.

Kraus, rimasto al cancello, soffre e non ne fa mistero. Ma anche quando deve rinunciare alla terapia dello spirito per precisa volontà dell'amica, la quale invece non vuole rinunciare alle proprie terapie dei sensi, la sua attenzione sarà per gli enigmi dell'anima, non per le evidenze del corpo:

> Poverina! Non piangere, ché devi essere bella. Io rimango buono per la Tua anima e mi piego di fronte alla violenza che ho sempre notato nella sua inesplorabilità e intrattabilità. L'unione è misteriosa come la stessa Tua anima e ci ha indotto in errore. Ma la vorrò sempre aiutare la Tua anima, anche se il Tuo piacere non mi dà vita. Almeno fin quando potrò. Che la Tua anima aiuti anche me in queste ore angosciose! (42).

Le lettere di Sidonie andarono perdute. Il suo carattere generoso ma capriccioso, affettuoso ma estremamente indipendente, così come le giustificazioni per le sue numerose fughe, emergono in controluce dalle lettere di Kraus.

È una principessa dello spirito, aristocratica e sofisticata, che sempre sentirà il bisogno, nel corso della loro relazione, di recuperare quell'identità che il generoso, ma fagocitante egotismo dell'amante cercava di sottrarle.

---

(40) *Ibidem*, pp. 58-59. I corsivi sono dell'autore.
(41) *Ibidem*, p. 65.
(42) *Ibidem*, p. 74.

E lo recupererà con lo sposo mancato, con l'effimero marito-cugino, con le sue avventure, con i viaggi, le fughe, le resistenze e i silenzi.

Lo recupererà per tutto il corso della vita di Kraus. Poi, dopo la sua morte, vi rinuncerà, provando un rimpianto inconsolato per il tempo perduto nella ricerca di un'identità che, senza l'amante, non sapeva più di nulla.

L'epigrafe sulla loro storia d'amore la vorrà mettere essa stessa il 31 settembre del 1936, pochi mesi dopo la morte dell'amico:

> Spesso ho scritto con le lacrime del più amaro pentimento, con sconfinato orrore verso me stessa, capace di ferire, di far ammalare, un cuore così nobile e ricco d'amore [...] Ma perché ci sono stati tempi in cui il destino ha voluto che egli dovesse apprendere per che cosa ha santificato la donna: schiava, priva di volontà, della sua enigmatica natura, che si allontana senza ritegno dal cuore più nobile che ci sia, priva di fedeltà e di rimorsi? [...] Che pienezza di sentimenti quando ero di nuovo con lui, tornata a me stessa e non ero più spinta a rinnegare la parte migliore di me che egli riconobbe subito e che rimase per lui per sempre intatta [...] mai nessuno ha ricevuto più amore di me, mai una donna è stata venerata in modo più ardente. Nonostante i miei errori, mai due anime sono state più vicine, mai c'è stata comprensione più autentica, mai amicizia più sacra, mai amore più elevato [...] la sua parola traboccante d'amore non penetrerà più nel mio cuore dolente, lacerato, le mie lacrime amare restano inconsolabili negli occhi, che non vedranno mai più il suo caro, buon sorriso. Fino all'ultimo respiro mi ha detto di non aver lottato invano per la mia anima, per la sua illusione, per il nostro amore e il nostro legame (43).

La bella principessa scriveva dal suo castello di Janowitz, dove si era ritirata per custodire le memorie dell'innamorato. E per affidare alla custodia memoriale le seduzioni dell'anima di lui, i ricordi del suo spirito d'artista.

Proprio come Kraus avrebbe desiderato nelle sue inattuali fantasticherie sul rapporto tra uomo e donna.

Un'altra traccia imprescindibile per una corretta esegesi della morale sessuale di Kraus è il suo rapporto contraddittorio con la psicoanalisi (44).

---

(43) *Ibidem*, pp. 11-112.

(44) Roberto Calasso interpreta l'idiosincrasia di Kraus per la psicanalisi con le sue esigenze di interpretare la totalità come una circolazione continua tra causa ed effetto. Questo modello di pensiero che Kraus mutua, secondo Calasso, dal confucianesimo cinese, viene eluso dalla psichiatria clinica con la sua riduzione in senso unico della totalità ad un significato. Cfr. R. CALASSO, *Una muraglia cinese*, cit., p. 53.

Kraus e Freud non si conobbero di persona, ma Kraus rifiutò l'ammirazione e la stima di Freud, sottoponendo alla sua satira feroce tutti i parlatori alla moda del tempo, in primo luogo i giornalisti e gli psicoanalisti, ovvero coloro che:

> Hanno la stampa, hanno la Borsa, ora hanno anche il subconscio ([45]).

Kraus non risparmia certo arguzie salaci contro la psichiatria medica, mettendo l'accento soprattutto sulla demonizzazione del sesso, su cui, a suo avviso, invariabilmente essa puntava il dito:

> Una certa psicoanalisi è il mestiere di lascivi razionalisti che riducono a cause sessuali tutto quello che esiste al mondo, salvo il loro mestiere ([46]).

> La psicoanalisi è quella malattia mentale di cui ritiene di essere la terapia ([47]).

Egli assunse posizioni di assoluta intransigenza nei confronti della psichiatria forense, che individuava dei paradigmi comportamentali, più o meno in linea con una personalità delittuosa o atta a commettere delitti, in base alle scelte sessuali della persona medesima. Salvo poi stabilire, sulla base di tali nessi, criteri di colpevolezza o di imputabilità. Naturalmente, movendo da tali posizioni, colpevolezza e imputabilità seguivano paradigmi del tutto diversi nel maschio e nella femmina.

Kraus prese violentemente posizione contro la psichiatria giudiziaria, stabilendo un distinguo rigorosissimo tra legge morale e scelta sessuale.

Anche sulla polemica contro Otto Weininger gravò il fantasma della patologia psichica del letterato, quasi che la scienza letteraria ufficiale volesse emendare la scelta artistica «amorale» con l'insinuazione di un possibile vizio di mente. Con un velenoso libello, il dottor Ferdinand Probs di Monaco cercò di demolire la reputazione di Weininger facendolo passare per malato di mente: sulla «Fackel» del 16 gennaio 1904 Kraus pubblicò una lettera del medico curante di Weininger, dottor Engel, che asseriva a chiare tinte l'assoluta negatività clinica e anamnestica del suo paziente circa precedenti psichiatrici.

Ovvero, il deficit o la devianza psichici assurti a determinare non solo una perversione sessuale o comportamentale, ma anche una lucida perversione dell'arte.

([45]) K. KRAUS, *Detti e contraddetti*, cit., p. 209.
([46]) *Ibidem*, p. 208.
([47]) *Ibidem*, p. 300.

Kraus critica Weininger solo per i contenuti della sua opera, francamente perplesso di fronte ad affermazioni quali «la donna è sessuale in modo continuativo, l'uomo in modo intermittente», ovvero «il rapporto sessuale è il valore supremo della donna; essa cerca di praticarlo sempre e dappertutto» ([48]); ma inorridisce che in un lavoro scientifico un medico – Ferdinand Probs, per l'appunto – debba sentirsi in dovere di blandire la *pruderie* dei lettori, così riportando la frase di Weininger sulla relazione tra la donna e il coito: «l'unico interesse vitale della donna è il c...».

Vale a dire, la perversione – perciò ancora più perversa – dei detrattori.

Qualcosa del genere emerge ancora più chiaramente sul saggio pubblicato da Kraus sulla «Fackel» del 2 dicembre 1907 col titolo *Perversität* in relazione all'affare Harden ([49]), dove egli chiarisce certe sue posizioni sull'omosessualità:

> Lo sprigionarsi di una corrente sessuale tra uomo ed uomo, cioè una seconda «norma», crea inutili complicazioni nella vita quotidiana. È faticoso condurre un dialogo virile con un uomo, quando questo pende dalle nostre labbra solo perché gli piace la nostra bocca, e, invece di ascoltare con le orecchie, ascolta con gli occhi. Ma si può seriamente credere che in un simile dialogo l'altro tipo, il diverso, la cui raffinata mentalità può condurre al comportamento omosessuale, venga a perdere anche la capacità di riflessione? [...]
> Chi cerca il femmineo persino nell'uomo non è «omosessuale», ma «eterosessuale» nella condotta omosessuale. Invece è pervertito chi cerca il maschio persino nella femmina ([50]).

Ovvero, disserta sul rapporto erotico tra uomo e donna:

> Tutto ciò che accade intorno all'amore confluisce, rinforzandolo, nel corso principale della sessualità. Da tutte le vette e da tutti i rigagnoli dello spirito arrivano rinforzi; ma il fiume del godimento femminile, dalla sorgente fino alla foce, non ha affluenti [...].
> La donna ha bisogno della personalità dell'uomo, mentre l'uomo può adorare la personalità della donna, più che averne bisogno...

([48]) O. WEININGER, *Sesso e carattere*, cit.

([49]) Maximilian Harden dirigeva a Berlino la rivista «Die Zukunft», alla quale Kraus si era ispirato nel creare la «Fackel». Polemista d'assalto, oggetto dei suoi attacchi era soprattutto la cerchia dei nobili Junker omosessuali intorno a Guglielmo II, e degli artisti. L'amicizia con Harden viene meno man mano che Kraus impara a separare morale pubblica e privata. La rottura pubblica tra i due comportò una serie di accuse, tra le quali Harden non mancò di rimproverargli l'amore di Annie Kalmar.

([50]) T. SZASZ, *Karl Kraus e i medici dell'anima*, Roma, Armando Editore, 1982, p. 143.

> Chi vive senza inibizioni, è un maiale. Ma chi vince le inibizioni nella lotta, è un artista... Ma la libera sensualità della donna è tutto il valore di cui la natura l'ha gratificata, come all'uomo ha dato la fantasia (51).

Il marxista militante Ernst Fischer, nell'integralismo della sua perenne polemica anticapitalistica, propone la morale sessuale di Kraus come prova del suo animo socialista e antiborghese, spietato detrattore della società dell'epoca (52). Egli legge la rivendicazione del diritto di scelta sessuale della donna come stimmate elettiva della rivendicazione del diritto di scelta politica.

Anche Adorno (53) sottolinea l'antagonismo antiborghese di Kraus e sottolinea come questo abbia ripercussioni sul suo atteggiamento contro la stampa, contro la psichiatria ufficiale e la morale comune, colpevoli di un'inumanità filistea e borghese. La gratitudine di Kraus nei confronti della felicità sensoriale che gli porta la donna, fa sì che «il polemista si ponga dal punto di vista del cavaliere feudale» (54), che non venga meno al dovere di riservatezza e al senso dell'onore nei confronti dell'altro sesso. Di qui le violente eruzioni contro le notizie della stampa, contro le sentenze dei tribunali, le diagnosi degli psichiatri e le opinioni dei borghesi, che accampano le stesse ragioni della moralità e dell'onore per giustificare le loro prevaricazioni in tema di morale sessuale.

Le ragioni cavalleresche del diritto naturale vengono proposte come ragioni di riconoscenza all'universo femminile che con la sua valenza taumaturgica eleva lo spirito dell'uomo.

Per Kraus, la moralità fu innanzitutto ragione di diritto; lo sottolinea Benjamin: «non si capisce nulla di quest'uomo finché non si riconosce che tutto, necessariamente e senza eccezione, linguaggio e cosa, per lui ha luogo nella sfera del diritto» (55). Se prese posizioni antiborghesi, la critica rimase una scelta rigorosamente individuale. In realtà, egli fu un individualista, anzi, un individualista radicale (56). E nessuna collettività rappresentò per lui motivo di interesse. Non solo quella degli psichiatri e dei giornalisti contro cui lanciò strali avvelenati durante tutta la

---

(51) *Ibidem*, p. 144.

(52) L'autore propone la *conditio austriaca* come metafora ed anticipazione della condizione generalizzata di profonda decadenza del mondo capitalistico maturo. Si veda FISCHER E., *Karl Kraus. Robert Musil. Franz Kafka*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.

(53) T.W. ADORNO, *Morale e criminalità. Sull'undicesimo volume delle opere di Karl Kraus*, in ID., *Note per la letteratura 1961-1968*, Torino, Einaudi, 1979.

(54) *Ibidem*, p. 57

(55) Cfr. W. BENJAMIN, *Karl Kraus*, cit., pp. 114-115.

(56) Si veda T. SZASZ, *Karl Kraus e i medici dell'anima*, cit., p. 24.

sua esistenza, ma anche quella degli ebrei, cui egli stesso apparteneva, e quella delle donne, in favore della cui libertà morale e sessuale aveva scritto appassionate apologie.

A Karl Kraus una delle categorie – una delle tante, naturalmente, ma anche una delle più – che non andarono per niente a genio fu quella dei giornalisti:

> Il giornalista è stimolato dalla scadenza. Scrive peggio se ha tempo ([57]).

In un violento *pamphlet* contro la stampa, da lui identificata come mortale nemica, personale e del genere umano *in toto*, le attribuisce tra i suoi crimini più efferati quello di aver forgiato la morale sessuale femminile secondo i criteri del giornalismo maschile. La desensualizzazione della donna e la sua forzata emancipazione di cifra squisitamente maschile, in *Untergang der Welt durch schwarze Magie* ([58]), non sono che due dei tanti delitti sociali che il viennese attribuisce alla stampa giornalistica:

> La cupa vendetta della femminilità ripudiata si deve essere diretta all'immagine maschile, indurendosi con il nuovo sesso debole che ora riempie poco elegantemente la sua debolezza con l'odio contro l'amore, contro il ricordo della natura e dell'ideale, oppresso dalla necessità di indurirsi a sua volta.
> Ma questo tipo di emancipazione non è una diminuzione, porta semplicemente allo zero. Ed è così odioso questo gioco a nascondino tra i sessi, che si continua sempre a credere di dire la cosa giusta. E invece è sempre la cosa sbagliata, e di fronte a questo intruglio demordono filosofi e libertini ([59]).

La stampa impegnata e moralistica in realtà ha fatto fuori la morale. La donna viene privata del diritto a vivere secondo le sue attitudini più strutturali di bellezza e seduzione, in virtù di un presunto diritto di emulazione.

Il Bello, come già descritto nell'iter letterario degli altri autori, si avvia a divenire il Giusto, e poi persino l'Utile. L'epitaffio sulla tomba

---

([57]) K. Kraus, *Detti e contraddetti*, cit., p. 220.

([58]) Cfr. K. Kraus, *La fine del mondo per opera della magia nera*, a cura di P. Sorge, Firenze, Shakespeare and Company, 1994. Nell'introduzione, la curatrice evidenzia come Kraus si muova tra la magia bianca della parola e della lingua e la magia nera della degenerazione della lingua operata dalla stampa. L'opera del viennese viene intesa coma la naturale premessa a *Gli ultimi giorni dell'umanità*, in cui la stampa viene chiaramente indicata come responsabile della guerra e di gran parte dei mali del nostro secolo.

([59]) K. Kraus, *La fine del mondo per opera della magia nera*, cit., p. 60.

dell'epoca celebra la morte del libertino. E l'assassino, secondo Kraus, è la stampa.

Kraus esprime le sue opinioni sull'ingerenza della stampa sulla morale sessuale nelle acute osservazioni contenute in *Die Presse als Kupplerin* (60). L'autore specifica il suo assenso assoluto alla pubblicazioni sui giornali delle inserzioni erotiche; anzi, spesso vede in esse non solo una maggiore utilità, ma anche una proposta più esteticamente valida degli stessi editoriali giornalistici.

Condanna solamente l'etica filistea, che non impedisce alla stampa di scagliarsi contro la morale sessuale negli articoli di fondo dei medesimi giornali in cui pubblica dietro compenso gli annunci erotici:

> per me la pubblicazione delle inserzioni erotiche è il fine di gran lunga più meritorio tra quanti vengono perseguiti dalla stampa liberale, e io ho talvolta messo a nudo la natura dei suoi annunci solo perché è anch'essa di questo parere e perché si scaglia contro l'immoralità da cui poi tira le sue percentuali [...] Il meretricio, oggi, si prostituisce aggregandosi al più sordido giornalismo, e se è penoso vedere i più famosi esponenti della scienza farsi sotto, come collaboratori della «Neue Freie Presse», a tirare il carro della furfanteria finanziaria e intellettuale, così è avvilente trovare nelle retrovie di una compromettente morale filistea una legione di onesti servitori del sesso (61).

Sulla pagina delle inserzioni – massaggiatrici e bordelli che offrivano i propri servizi, omosessuali che cercavano compagnia – si misurava la contraddizione della stampa tra la parte redazionale, tenace portabandiera dell'etica filistea e del buon costume, e il settore economico scrupolosamente attento ai meccanismi di mercato (62).

Se la facciata pubblica di Kraus è la sequenza incalzante di aforismi di *Detti e contraddetti* (*Sprüche und Widersprüche*), la sua perpetua attività di polemista che non concede mai appello (63), il suo giardino privato, il *locus amoenus*, è il dramma *Die letzen Tage der Menschheit* (64). Non tanto, naturalmente, perché fosse rimasto una faccenda privata,

---

(60) K. KRAUS, *La stampa come mezzana*, in ID., *Morale e criminalità*, cit., 1976, pp. 71-73.

(61) *Ibidem*, pp. 72-73.

(62) Su questo aspetto si veda ancora A. PFABIGAN, *Karl Kraus. Una biografia politica*, cit., p. 75.

(63) Sul cannibalismo di Kraus, la cui muraglia di condanne ne richiedeva sempre di nuove, sulla sua avidità di condanne che dissanguava ciò che doveva costruire, cfr. E. CANETTI, *Karl Kraus*, *scuola di resistenza* in ID., *La coscienza delle parole*, cit., p. 73.

(64) K. KRAUS, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, Milano, Adelphi, 1980.

ma perché rappresentò un fondamentale paesaggio dell'anima dell'autore, annichilito di fronte alla smisurata atrocità della guerra.

È un paesaggio virtuale, ma che ci restituisce realtà e paura come nessun *reportage* avrebbe potuto fare: Kraus fu la voce di un'epoca tutta, dover terrore, crudeltà ed alienazione non risparmiarono nessuno, dall'aristocrazia scioccamente patriottica, alla borghesia approfittatrice e qualunquista, dall'esercito crudele e miope al popolo sciocco e misero, fino all'intellettuale becero e campanilista ([65]).

È la miseria morale dell'uomo a emergere, lo squallore del suo egoismo, reso ancor più penoso a fronte della miseria materiale, in un quadro livido e disincantato, dove è negata ogni possibilità di umana solidarietà.

Pubblicato sulla «Fackel» a partire dal 1915, l'edizione definitiva e completa dell'intera opera è del 1926. Preceduti da un preludio, e seguiti da un epilogo, i cinque atti sono divisi in una serie di scene dove recitano vari personaggi, – dai popolani ai ministri, dai soldati ai capi di stato, dai giornalisti ai regnanti – a descrivere la guerra e la sua miseria, dai suoi aspetti più roboanti a quelli più spiccioli. Le scene non sono concatenate tra loro, ma alcuni personaggi ricorrenti fungono da *refrain* dell'intero dramma.

Nella premessa d'autore, Kraus augura che i contemporanei, i quali hanno permesso un così atroce delitto, pospongano il diritto di ridere al dovere di piangere. Al di sopra della vergogna della guerra sta quella degli uomini che non ne vogliono più sapere nulla.

Nel *Preludio*, attraverso l'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando a Sarajevo nel 1914 ci si prepara alla guerra.

Poi vengono dipinte, quasi per abbozzo e giustapposizione di colori di robusta densità materica, mobilissime scene di guerra e di vita viennese.

Alla fine della guerra la ritirata austro-ungarica è contrassegnata da visioni tremende con cortei di maschere antigas tra le fiamme; Leonardo rinnega le proprie macchine da guerra, create per un'irresistibile curiosità scientifica; un figlio non nato chiede l'estinzione di un'umanità immeritevole.

([65]) Calasso individua nell'attività di Kraus nel redigere un'opera così vasta, un'attività sciamanica, una pratica magica, di magia inquietante. Kraus non ebbe bisogno di alcuna aggiunta o mutamento di prospettiva rispetto alle sue consuete e velenose cronache locali: la stupidità che avvolge questi avvenimenti, così come quelli della vita di ogni giorno, è definita dal critico «strutturale». Si veda R. CALASSO, *La guerra perpetua*, in K. KRAUS, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, cit., pp. 759-763.

L'intera opera è ritmata da una cinquantina di scene in cui compaiono la figura del Criticone – *alter ego* dell'autore – e quella del suo deuteragonista, l'Ottimista; questi si ostina a vedere del buono nella guerra, ma le sue argomentazioni vengono via via demolite, e il suo spirito dissacrato, in una sorta di contrappunto aforistico, che ricorda da vicino *Le operette morali* di Leopardi, o il coro della tragedia greca ([66]). In un dialogo, viene proposto l'aborto come alternativa morale rispetto la guerra per risolvere il problema della densità demografica. In un altro, si parla della guerra chimica e si prospetta persino la guerra batteriologica. Si disquisisce sulle motivazioni economiche che spingono alla guerra, sull'inettitudine della dinastia regnante. Si legge una lettera che un soldato al fronte invia alla moglie che sta per partorire, poco prima di morire. Nell'ultima scena, il Criticone è alla scrivania e congeda la sua tragedia con le parole dell'Orazio di *Amleto*.

Malgrado gli spunti su erotismo, sesso e amore siano più rarefatti rispetto ad altre opere, nel quadro complessivo di una degenerazione etica globale e profonda, non possono mancare anche i riferimenti alla morale sessuale.

Nella prima scena dell'atto primo, un malvivente cerca di rubare una borsa a una prostituta, che non può difendersi proprio a causa delle proprie scelte in ordine ai costumi sessuali:

> IL MALVIVENTE *(grida senza sosta)* Evviva! Evviva!
> LA PROSTITUTA Molli la borsa! Non si vergogna?Molli la borsa, o io ...
> MALVIVENTE *(desistendo)* Perché non grida evviva? E lei sarebbe una patriota? Una puttana, ecco cos'è lei, una puttana, se lo tenga bene a mente!
> PROSTITUTA E lei è un ladro!
> [...]
> UN PASSANTE Calmatevi, vi prego! Pace tra le mura!
> LA FOLLA *(si fa attenta)* È una puttana! Cosa ha detto?
> SECONDO PASSANTE Se ho capito bene ha detto qualcosa contro la Real Casa!
> LA FOLLA A morte! Datele addosso! ([67]).

Il femminile, salvo poche eccezioni, viene rappresentato nell'opera dalla giornalista e corrispondente di guerra Schalek, che si aggira nei campi di battaglia rovistando impietosa cadaveri e moribondi, alla ricerca del sentimentale e del patetico, da ammannire all'avida voracità e alla curiosità perversa dei lettori.

([66]) Calasso indica una correlazione tra il sottotitolo dell'opera «tragedia in cinque atti» e la coralità salmodiante e tragica dei dialoghi tra l'Ottimista e il Criticone. *Ibidem*, p. 775.

([67]) K. KRAUS, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, cit., p. 69.

Essa scatena l'invidia dei colleghi maschi, i quali pur consentendosi qualche ironia sul suo conto, ne devono riconoscere il coraggio, mentre, dal riparo dove rimangono paralizzati dal terrore, la osservano infilarsi nelle trincee:

> LA SCHALEK [...] Voglio andare laggiù, dove si trova l'umile soldato, il soldato che non ha nome! (*Esce*)
> PRIMO *(corrispondente)* Vede, prenda esempio. (*Si alzano*) Quella va fino alla prima linea. E come si interessa quando ripuliscono le trincee nemiche!
> SECONDO Va bene, è un lavoro da donne, ma noi?
> PRIMO Già, e quando racconta di essersi trovata nel fitto delle pallottole – non prova vergogna, lei che è un uomo?
> SECONDO Lo so che è coraggiosa. Ma il mio campo è il teatro (68).

La donna non esita a fare a meno di tutti i vezzi femminili per assumere attributi marziali e atteggiamenti maschili:

> LA SCHALEK [...] Qui da otto, dieci mesi giacciono tra le postazioni dei cadaveri muffitati, crivellati di colpi ... Le trincee sono strette, quasi a misura d'uomo, e la gente dorme stesa lunga per terra. Gli si passa sopra ma non si svegliano ... Contiamo sei scoppi e mi riesce una rapida foto ... Posso guardare attraverso uno scudo corazzato ed ammirare il cratere ... Il comandante del battaglione mi dà un bicchierino di cognac all'uovo (69).

Vittime del suo disprezzo – ma anche della stessa guerra – saranno tutti gli oggetti e i luoghi dell'anima della seduzione e della malinconia di fine secolo: i fiori, che profumavano ogni *buen retiro*, messaggeri e spettatori di ogni fatica erotica, discreti compagni di ogni seduttore; i belli alberghi borghesi di villeggiatura, teatri degli amori e delle delusioni della signorina Else di Schnitzler:

> LA SCHALEK (*alla testa di un manipolo di corrispondenti di guerra*) Vedo che sono stati fatti solenni preparativi per riceverci. Dei fiori! Sono certamente per i miei colleghi, i trofei sono invece per me!
> [...]
> LA SCHALEK [...] In alto, sulla vetta, ho sentito per la prima volta qualcosa di simile alla soddisfazione nel vedere un albergo delle Dolomiti trasformato in quartier militare. Dove sono finite le loro signore imbellettate e avvolte nelle trine, dov'è l'albergatore italiano (70).

---

(68) *Ibidem*, p. 146.
(69) *Ibidem*, p. 406.
(70) *Ibidem*, p. 174.

Fino a elogiare il sottotenente che bombarda Venezia, luogo per eccellenza dell'immaginario erotico, metafora stessa di seduzione:

> LA SCHALEK [...] Soltanto un anno fa chi di noi non sarebbe inorridito al pensiero che potesse venir bombardata Venezia? E ora? Al contrario!
> [...]
> [...]
> SOTTOTENENTE In tempo di pace io a Venezia ci andavo ogni momento, ne ero innamorato. Ma quando l'ho bombardata dall'alto ... no, non ho avvertito in me neppure un barlume di sentimentalismo (71).

Solo nell'ultima scena in cui è presente la giornalista, un collega, tra serietà e sarcasmo, ventila il sospetto che essa si sia spogliata dell'innata delicatezza che dovrebbe caratterizzare la donna. Insinuando alla fine che tutto questo non abbia comunque accresciuto il suo spirito e la sua capacità critica:

> SCHALEK Non ho mai visto tanti cadaveri. Si lavora giorno e notte per seppellirli tutti. Qualche oca, scappata dalla gabbia distrutta, passeggia ora allegramente in mezzo al fuoco tambureggiante. Allora, che ne dice?
> COLLEGA Sono entusiasta. Se non ci fosse questo fatto della pulizia ... Nessuno si accorgerebbe che l'ha scritto una donna! [...] Il modo con cui lei descrive questo repulisti ... il fatto che lei dia tanta importanza alla pulizia delle trincee...
> [...]
> SCHALEK *(gli lancia uno sguardo sprezzante)* Dilettante! Ripulire vuol dire massacrare!
> [...]
> COLLEGA noi non possiamo passare sotto silenzio simili degenerazioni della natura femminile, perché con esse si spiegano tante cose che rientrano nelle esperienze della guerra. Questa ripugnate mancanza di femminilità, questa insensibilità messa in mostra pubblicamente sono segni di grave imbarbarimento...
> SCHALEK [...] Dove l'ha letto?
> COLLEGA Nell'articolo di fondo l'ha scritto lui di suo pugno, mi lasci finire ... Come suole avvenire che la donna quando si spoglia delle caratteristiche del suo sesso perde la sua delicatezza e degenera in virago, mostrandosi incline a una particolare crudeltà [...]
> [...]
> COLLEGA Ringraziamo il cielo che una donna austriaca abbia scelto il suo posto in guerra là dove ci sono ammalati da curare, afflitti da consolare, spossati da rianimare.
> SCHALEK Che significa? Ha scritto così? [...] Gli voglio mandare la mia corrispondenza!

(71) *Ibidem*, p. 278.

COLLEGA E perché no? Solo, le consiglio di cancellare la frase finale.
SCHALEK La frase finale? (*Guarda il manoscritto*) Qualche oca, scappata dalla gabbia distrutta, passeggia ora allegramente in mezzo al fuoco tambureggiante ... Dovrei cancellare questa frase?
[...]
COLLEGA L'ufficio Stampa Militare ha deciso ...[...] di autorizzare d'ora in avanti oltre a lei un altro paio di donne corrispondenti di guerra! (72).

Rarefatto il repertorio femminile dell'opera; le poche eccezioni sono le mogli dei borghesi, tutte prese nella costruzione delle loro fortune economiche, madri di bimbi che giocano «alla guerra mondiale» sotto i loro occhi vigili e benevoli; ovvero, le signore alla moda per cui la guerra ha portato solamente un diverso lessico per denominare l'abbigliamento:

PRIMA SIGNORA TEDESCA ALLA MODA Guarda il numero 4393, costume «Silfide delle campanule», di seta color lilla chiaro, un modello scampanato, tagliato a smerlo; acconciatura a campana ... Questa è la mia scelta per carnevale!
SECONDA SIGNORA TEDESCA ALLA MODA Io no, voglio il 4389, costume «Mortaio» di satinato liscio, con guarnizione di mortai; un grande motivo a mortaio come acconciatura [...]
TERZA SIGNORA TEDESCA ALLA MODA Facciamo del nostro meglio. Facciamo qualche sacrificio. Un costume a campana lo si trasforma in un costume a mortaio (73).

Oppure, la cantante Frieda Morelli, che adatta le sue scarse doti artistiche a interpretare ridicole canzoncine sentimentali sulle note di «Siam del IV Fanteria, siam la guardia imperiale»:

FRIEDA MORELLI, LA CANTANTE *(entra e canta, tendendo ora l'una ora l'altra mano dal petto verso il pubblico)*
Vienna ho qui nel cuoricino,
ma assai bella è pur Berlino!
Perché vedi, a quel tenente
(si accarezza il labbro superiore)
sì charmant, sì seducente,
dargli un rendez-vous mi piace,
ma sto volentieri in pace,
perché, perché, perché
siamo fragili, ahimè.
E perciò: Vienna ho qui nel cuoricino,
ma assai bella è pur Berlino! (74).

(72) *Ibidem*, pp. 530-533.
(73) *Ibidem*, p. 422.
(74) *Ibidem*, p. 378.

In questa cifra femminile fatua e senza spessore, priva nel contempo di spirito e cuore, sono pochissime le figure femminili positive: la giovane prostituta, costretta ancora adolescente a vendersi per la dura necessità economica, ma che conserva comunque dignità e grazia femminile; la madre adultera che tradisce un marito creduto oramai morto al fronte e che di fronte alla notizia della sua insperata salvezza non gli nasconde la colpa, ma neppure la sua immensa, autentica felicità.

La madre e la puttana sono contrapposte alla donna borghese, alla giornalista, all'artista. Ancora una volta, le suggestioni di Weininger, ma anche di Wedekind, indirizzano le scelte di Kraus in tema di etica erotica. Ma ora, nel sinistro e desolato panorama della guerra e del dopoguerra, l'uomo non possiede più alcuno spirito che un femminile possa mai sollevare.

Tuttavia il femminile entra negli *Ultimi giorni dell'umanità* più come soggetto di creazione che come oggetto creato; ovvero, entra con prepotenza nella stessa officina dell'autore.

Di importanza capitale per la genesi stessa dell'opera furono l'influenza di Sidonie e del parco incantato di Janowitz; essi costituirono per Kraus la molla intenzionale e il volano di richiamo, necessari paradigmi di equilibrio che gli diedero la forza di muovere un attacco così titanico al proprio tempo ([75]).

Kraus è consapevole del rischio cui sarebbe andato incontro con quest'opera, ed egli stesso racconta dei patiboli eretti contro i traditori della patria. Il coraggio non gli è mai mancato, ma ora è diverso, il tribunale si è trasferito in casa del boia.

Solo le esortazioni di Sidi a non venire meno ai sui impegni morali e intellettuali, verso i quali non aveva mai mancato, e la passione per lei gli consentirono di raggiungere quello stato di grazia, un po' allucinata e incosciente, con cui egli fecondò le pagine del suo capolavoro.

A Vienna Kraus viveva la guerra, vi annegava dentro; era il mondo umano del reale, dove anche la donna rinunciava ad ogni umana delicatezza.

A Janowitz e a Thierfehd am Tödi, accanto alla sua adorata Sidi, restituiva quel reale in pagine vibranti e dolorose. Era il mondo magico

---

([75]) Elias Canetti pone l'accento sulla funzione di *Gleichgewicht* assunto nella vita di Kraus dal mondo aristocratico di Sidonie e simboleggiato dal mondo incantato di Janowitz, nonché da Thierfehd am Tödi, località svizzera che fu più volte teatro e rifugio degli amori di Kraus e Sidonie. Cfr. E. CANETTI, *Il nuovo Karl Kraus*, cit. pp. 369-396. Claudio Magris parla di «punto archimedico» nel capitolo *Il vendicatore della natura* del suo *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982, pp. 209-215. Sullo stesso punto si veda altresì R. MORELLO, *Karl Kraus lettore di Stifter*, cit., pp. 120-121.

dell'arte. Lì la donna recuperava il suo ruolo taumaturgico e maieutico. Di questa donna non ci fu alcuna traccia sulle pagine dedicate al reale; se non, naturalmente, come suo ipotetico riscatto.

La produzione aforistica di Kraus è estremamente ricca: molti aforismi riguardano la donna e la morale sessuale. Era ciò che una città, decadente per definizione, si aspettava da un suo *flâneur*, cinico per costituzione. Nelle tre raccolte di aforismi che si succederanno negli anni – *Detti e contraddetti* del 1909, *Pro domo et mundo* del 1912 e *Di notte* del 1918 – la prima sezione porterà il titolo rispettivamente di «Donna, fantasia», «Della donna, della morale» ed «Eros».

Roberto Calasso definisce una «*ouverture* erotica» questa cifra del femminile che si spiega «lieve e cupa nella sua opera, come nel don Giovanni» (76).

Lo statuto di perenne polemista di Kraus e la sua naturale inclinazione al *coup de flèche*, ebbero un peso determinante nella genesi dei suoi aforismi. Se il motteggio sulla morale restituiva quasi integralmente il suo pensiero sui diritti della donna e la loro violazione, proprio gli aforismi sulla donna subivano il demone della sua passione per il *bon mot*; a leggere solo alcuni di essi, potrebbe emergere un quadro di profonda misoginia che non rende giustizia all'autore.

Resta comunque il fatto che la loro lettura sia fondamentale non solo per entrare nello spirito dell'autore, ma anche per penetrarne fin nelle viscere. Un utile atto di onestà sarà leggerli nel contesto di quello che fu la vita intellettuale e sentimentale di Kraus; ma anche delle sue esigenze e propensione – da nume *sagittarius* – per arco e frecce, e della natura stessa dell'aforisma che postula in sé l'esigenza della *pointe*.

Troviamo considerazioni sulla fedeltà della donna:

> C'è poco da fidarsi di una donna, che si fa cogliere in flagrante fedeltà! Oggi fedele a te, domani ad un altro (77).

È evidente il peso che la condotta libera di Sidonie può aver avuto su tale punto.

Escono allora pensieri di sapore ben diverso:

> Ama le donne veramente solo colui che riesce a guadagnarsi un rapporto con gli amanti di lei. All'inizio questo fa nascere le più gravi preoccupazioni. Ci si abitua a tutto e viene il momento in cui si diventa gelosi e non si sopporta che un amante diventi infedele (78).

---

(76) R. Calasso, *Una muraglia cinese*, cit., pp. 25-26.
(77) K. Kraus, *Detti e contraddetti*, cit., p. 75.
(78) *Ibidem*, p. 84.

Pensieri sulla diversa competenza natura-spirito di donna e uomo:

> Se una donna ha da dire cose intelligenti, le dica con il capo velato. Ma perfino in quel caso il silenzio di un bel volto è ancora più suggestivo (79).

Salvo dover poi ammettere:

> Il cervello della donna dovrebbe essere posto al servizio dei suoi impulsi, al fine di mantenere la sua salute. Questa è una bella utopia. Ma se capita che una abbia un cervello, allora mette gli impulsi al servizio di esso. E allora si serve del suo stesso sesso come di un *lasso* con cui acchiappare il cervello dell'uomo (80).

Non mancano, naturalmente, gli aforismi più apertamente misogini:

> Molte donne vorrebbero sognare insieme con gli uomini senza andarci a letto. Bisogna far loro presente con decisione l'inattuabilità di un tale proposito (81).

> Talvolta la donna è un utile surrogato dell'onanismo. Naturalmente ci vuole un sovrappiù di fantasia (82).

> In certe fanciulle l'indignazione viene prima della indiscreta richiesta. Ma che mancanza di galanteria se quest'ultima non si manifesta neppure! (83).

Sono forse quelli più *charmant*. Non bisogna dimenticare, tuttavia, che nella vita Kraus si comportò ben diversamente con le *sue* donne, che entrarono a pieno titolo nei suoi sogni, sia come soggetto sognante, sia come oggetto della sua attività onirica.

Ci sono poi i pensieri sulla morale sessuale. In ciascuno di essi si può leggere l'insofferenza di un'anima libera per vincoli indebiti; la furia iconoclastica di uno spirito la cui unica immagine da seguire era il rigore della propria legge morale.

> L'erotismo è il superamento di ostacoli. L'ostacolo più seducente e popolare è la morale (84).

> Una donna fatta per l'amore godrà in vecchiaia le gioie della mezzana. Una natura frigida diventerà semplicemente affittacamere (85).

---

(79) *Ibidem*, p. 76.

(80) *Ibidem*, p. 81. Corsivo dell'autore.

(81) *Ibidem*, p. 83. Ci ricorda da vicino l'osservazione di Schnitzler annotata nel suo diario del primo maggio 1900 e riportata da Giuseppe Farese: «Non sopporto le compagnie femminili senza una componente erotica, non le sopporto proprio». Cfr. G. FARESE G., *Arthur Schnitzler. Una vita a Vienna. 1862-1931*, cit., p. 82.

(82) K. KRAUS, *Detti e contraddetti*, cit., p. 83.

(83) *Ibidem*, p. 184.

(84) *Ibidem*, p. 89.

(85) *Ibidem*, p. 91.

> I pensatori greci si contentavano delle puttane. I commessi germanici non possono vivere senza signore ([86]).
>
> Il cristianesimo ha arricchito il pasto erotico con lo *hors-d'œuvre* della curiosità e lo ha rovinato con il *dessert* del rimorso ([87]).
>
> Quando gli inquilini venero a sapere che la padrona di casa era una ruffiana, vollero tutti disdire l'affitto. Poi invece restarono nella casa, dopo che quella li assicurò che aveva cambiato mestiere e ora si dedicava soltanto all'usura ([88]).

Approfondendo la propria polemica contro la morale sessuale, in *Sittlichkeit und Kriminalität* ([89]), attraverso lo spunto di un caso di adulterio, del barbaro rito processuale e dell'ingiusta sentenza ai danni della donna emessa dal giudice Mayer, Kraus mette a fuoco i perversi paradigmi di moralità che regolano l'erotismo dell'epoca.

Egli infila con decisione, con una ferrea concatenazione di pensiero, una collana di sentenze da cui emerge la distinzione concettuale tra una moralità, quale cifra del privato e legge intrinseca della responsabilità umana, e una legislazione che del sesso dovrebbe occuparsi solo nel caso di un'effettiva criminalità, ovvero quando vengano violati i diritti fondamentali dei più deboli, nei casi di minorità, qualora vi possa essere la fondata ipotesi di un pregiudizio alla salute. Al di là di questo, la sessualità è solo un fattore privato e sul diritto incombe il sospetto di voyeurismo, e i fantasmi del ricatto e della delazione:

> Il legislatore in veste di cronista ficcanaso che alza davanti all'opinione pubblica le sottane della vita, la giustizia ridotta alla parte di un domestico indiscreto che origlia alle porte delle camere da letto e spia attraverso il buco della serratura! [...].
> Ci sarebbe solo da spaventarsi al solo pensiero di una giustizia da *cabinet particulier*, che è il proliferare della delazione e del ricatto domestici ([90]).

Oltretutto, con la consapevolezza – l'analisi dei meccanismi economici sottintesi a un determinato dato sociale caratterizza la vivacità intellettiva di Kraus in ogni sua opera letteraria – che la proibizione favorisca il guadagno della delazione e il profitto del mercato d'amore:

> L'usura e lo sfruttamento prospereranno finché ai mercanti dell'amore dovrà essere pagato anche il rischio dell'infrazione al codice penale [...] la

---

([86]) *Ibidem*, p. 94.
([87]) *Ivi*.
([88]) *Ibidem*, p. 188.
([89]) K. Kraus, *Morale e criminalità*, cit., pp. 49-70.
([90]) *Ibidem*, pp. 55-56.

> proibizione grava sul compenso che viene ricevuto e fa salire il prezzo che si paga (91).

Ma il bene che l'atteggiamento filisteo mette realmente in pericolo è la libertà personale, il cui rispetto soltanto può portare alle serenità dello spirito, a un reale progresso dei valori umani e alla costruzione di un'etica forte. Di questo Kraus è perfettamente consapevole e se ne fa coraggioso portavoce:

> Per un bene sottoposto a tutela ne viene sempre messo a repentaglio un altro [...] qual è il più importante, quello di una «moralità» la cui violazione non offende l'occhio di nessuno o quelli della libertà, della pace dello spirito e della sicurezza economica? Posto di fronte ad una simile scelta ogni legislatore che avesse il coraggio del proprio giudizio dovrebbe subito decretare, per esempio, l'impunità dei rapporti omosessuali (92).

Il sarcasmo di Kraus dileggia soprattutto il giudice Mayer: il polemista smaschera l'inutile magniloquenza dei suoi discorsi e l'aspetto ridicolo dei suoi rigori giuridici, demolendo la sua stessa credibilità professionale:

> Il signor Mayer ha mantenuto con stupefacente tenacia il tono da romanzo d'appendice del grande castigo, che nelle sue intenzioni doveva trasformare il tribunale distrettuale di Wieden nella scena del Giudizio Universale [...]
> Quando da un pezzo la coppia adultera aveva confessato, il giudice ha letto in pubblico le lettere d'amore che i due s'erano scambiati, e ogni «piccola mia» che compariva in queste, destava l'eco di un'ilarità mista a scandalo. Grazie a una grave intromissione, illecita a qualsiasi giudice, nella vita privata di due rei confessi, alla fine è parso provato che gli innamorati non si scrivono «Vostra Eccellenza» (93).

Magari tirando in ballo il polemista per eccellenza, Nietzsche, se si vuole misogino per eccellenza; ma non tanto da tollerare l'incipiente presbiopia della decrepita società borghese, che difende nel matrimonio il legame giuridico, a danno del vincolo del sentimento:

> A costoro il consiglio di Nietzsche di portarsi dietro la frusta quando vanno dalla donna è familiare come ritornello da operetta; non altrettanto le parole di Zarathustra: «È sempre meglio spezzare il legame del matrimonio che piegarlo, falsarlo». Così mi disse una donna: Ho spezzato, è vero, il mio matrimonio, ma prima il mio matrimonio ha spezzato me! (94).

---

(91) *Ibidem*, p. 59.
(92) *Ibidem*, p. 56.
(93) *Ibidem*, pp. 66-68.
(94) *Ibidem*, p. 68.

Ma la misoginia di entrambi non si sogna neppure di discriminare i costumi sessuali della donna libera, soprattutto dopo aver magnificato le virtù della libertà come valore universale.

L'individuo, uomo e donna che sia, viene letto nel suo valore individuale indipendentemente dalle scelte erotiche, canoniche o originali che siano.

Il valore di ogni legame, e di ogni singolo individuo, è nella purezza del sentimento, mai e poi mai nelle scelte d'alcova. L'ipocrisia del buon costume che combina i matrimoni, che non accetta divorzi ma giustifica gli adulteri – purché, naturalmente, maschili – è retta dalla stessa legge di profitto che tende a mercificare ogni rapporto umano, dal matrimonio per interesse, alla prostituzione per denaro.

Alla donna non rimane, tristemente, che un ridicolo diritto formale alla cavalleria con il sospetto però che non ci siano più neppure i cavalieri.

> Morale e criminalità: la grande occasione per mostrare la loro inconciliabilità è il processo per adulterio. Il tipo di donna che se è troppo bella per essere fedele è anche troppo esperta della legge per essere infedele, esiste solo in una dottrina balorda. Quei filosofi tedeschi che hanno maturato il loro pensiero nelle supreme altezze ideali della morale si sono pronunciati perché l'adulterio venisse escluso dal diritto penale e perché si facilitasse alla donna il conseguimento del divorzio. Infatti la santità del matrimonio verrebbe di molto accresciuta non appena cessasse di essere un 'bene giuridico' [...]
> Un costume che concede ipocritamente alla donna, considerata una via di mezzo tra un animale da fatica e un oggetto di piacere, la precedenza del saluto, che considera il matrimonio per denaro auspicabile e l'accoppiamento per denaro spregevole, che fa della donna una prostituta e della prostituta un oggetto del proprio disprezzo, che riconosce minor valore alla donna amata da qualcuno che alla donna senza amore, non deve proprio vergognarsi di una legge penale che chiama «relazioni illecite» i rapporti tra i sessi. Il buon costume è salvo ([95]).

Sembra più o meno la risposta alle teoria dell'amore, proposta e imposta dal personaggio del marito nel *Reigen* di Schnitzler. La giovane signora sarebbe stata ben lieta d'ascoltarla. Ma il suo giovane signore non sarebbe mai stato in grado di formularla.

Schnitzler, lui sì, la propone; ma al negativo, sulla scorta della cattiva impressione che muove in tutti noi il becero marito. Ma appena vi accenna, già si ferma, disincantato, privo di fiducia in una soluzione definitiva.

Invece Kraus, il misogino, la urla a gran voce.

([95]) *Ibidem*, p. 70.

In *Hetzjagd auf das Weib* ([96]), egli presenta due articoli di giornale come esemplificazione della discriminazione che può subire una donna bella, per colpa della sua stessa avvenenza e gioventù. Un tema che aveva già sperimentato personalmente ai tempi della sua relazione con Annie Kalmar ([97]).

Nel primo, in un'inserzione economica di un giornale inglese uno dei requisiti per l'assunzione di una governante era che fosse «veramente brutta». Dopo aver elencato qualche altro requisito indispensabile, come la conoscenza della musica e delle lingue straniere, l'articolo proseguiva così: «conversazione brillante, garbo e bellezza fisica non sono graditi dato che il padre è spesso in casa e inoltre ci sono figli maschi già grandi» ([98]).

L'inserzione era seguita da una pioggia di lettere in cui ragazze carine lamentavano le ragioni della loro personale discriminazione.

Nell'altro articolo, si raccontava un processo per esercizio della prostituzione contro una giovane e bella attrice, la cui unica colpo era quella di essere un'attrice, e per di più bella e giovane.

Kraus parte da questi spunti per puntare il dito ancora una volta sulla morale borghese, che concedeva alla donna di essere bella, purché tale bellezza fosse solidamente nelle mani di un uomo:

> Dat veniam corvis, vexat censura columbas: questo verso colpisce in pieno l'ipocrisia sessuale delle istituzioni sociali, la morale maschile di tutte le generazioni fino alla fine del mondo. Ai corvi i moralisti perdonano tutto, e perseguitano le colombe. La donna può fare solo ciò che vuole l'uomo, ma solo se non lo vuole lei. E guai se questo vaso della moralità, per sua natura così fragile, non resiste al più brutale contatto. Se è grazioso lo si prende volentieri tra le mani e poi lo si butta sprezzantemente in un angolo quando ci si è levata la sete ([99]).

L'accanimento nei confronti della donna bella, una vera e propria caccia alla strega, sarà anche il tema di *Der Hexenprozess von Leoben* ([100]), dove viene ricostruito il processo per bigamia intentato a una bella donna, la strega di Leoben, appunto.

([96]) K. KRAUS, *La persecuzione della donna*, in ID., *Morale e criminalità*, cit., pp. 74-77.

([97]) Pfabigan mette in luce come dopo questo evento personale il dolore personale dell'autore portasse alla voce del polemista un aspetto più autentico e meno programmatico. Cfr. A. PFABIGAN, *Karl Kraus. Una biografia politica*, cit., p 65.

([98]) K. KRAUS, *La persecuzione della donna*, cit., p. 74.

([99]) *Ibidem*, pp. 75-76.

([100]) K. KRAUS, *Il processo alla strega di Leoben*, in ID., *Morale e criminalità*, cit., pp. 78-98.

Se nel medioevo i processi alle streghe si avvalevano solamente di rudimentali strumenti di tortura, mai nessuna potenziale fattucchiera era stata sottoposta alla raffinata crudeltà del mezzo di tortura più sottile ed efficace: la stampa. Nessun reato, e tanto meno un reato sessuale, è tanto grave quanto l'ondata di moralismo che esso suscita e che la stampa diffonde.

In un'altra pagina di *Sittlichkeit und Kriminalität*, lo stesso Kraus osserverà come il rischio più grave delle pubbliche prese di posizione contro la morale personale fosse in realtà la trasformazione dell'immoralità individuale in immoralità collettiva ([101]).

Apologeta del diritto femminile alla bellezza e alla libertà erotica, Kraus in termini di etica sessuale non è un femminista, ma un libertario. Con la stessa *vis* polemica e con facondia oratoria sostiene i diritti della donna e dell'omosessuale, sempre in nome della suprema attitudine dello spirito umano all'autodeterminazione.

Malgrado la rappresentazione fenomenica ed estemporanea del femminile sia per lui spesso deludente, rispetto alle aspettative prospettate nella sua stessa apologia. Come nel caso, per esempio, della stessa strega di Leoben, la signora von Hervay, che pubblicherà un libro di memorie, utilizzando per la pubblicità quegli stessi meccanismi di *pruderie* sessuale che avevano condotto alla sua inquisizione.

In *Die Memoiren der Frau von Hervay* ([102]), egli prende posizione decisa contro il libro di memorie, e contro l'autrice che ha in sé, purtroppo, così poco di demoniaco.

Non rimpiange neppure per un attimo le proprie posizioni; ma tiene a sottolineare di non averle prese allora *perché* conosceva l'imputata, ma che le avrebbe prese comunque anche ora, *nonostante* avesse conosciuto lei e il contenuto dei suoi scritti:

> Se io avessi visto prima la signora Hervay credo che, conservando in pieno il mio punto di vista, avrei solo sottolineato un po' di più quanto poco esigenti si sia [...] in fatto di demoniaco femminile [...] come oggi non mi sento di raccomandare le memorie che la signora von Hervay ha fatto uscire da poco [...] L'aureola che avvolge la Pulzella d'Orléans non è quella di un'innocenza intesa nel seno del codice penale, e l'eterno tentativo di far

---

([101]) Cesare Cases indica come l'invidia e il sadismo che emergono dall'indignazione moralistica collettiva, fossero stati individuati come i rischi più grandi del moralismo integralista già da Nietzsche nella genealogia della morale; essi saranno poi alla base delle analisi di Freud sulla morale sessuale. Cfr. K. Kraus, *Morale e criminalità*, introduzione di C. Cases, cit., pp. 29-30.

([102]) K. Kraus, *Le memorie della signora von Hervay*, in Id., *Morale e criminalità*, cit., pp. 99-102.

> passare la difesa da un'accusa di bigamia per una lotta in nome dei più alti ideali crea solo stizza ([103]).

Chiaramente, non è dalla parte della donna che risponde con gli stessi paradigmi di ipocrisia e di etica filistea utilizzati dall'uomo per la sua stessa coercizione ([104]).

Ma altrettanto chiaramente può venire il sospetto che la grande libertà che Kraus destina alla donna in campo sessuale non sia altro che libertà a mostrare l'unica competenza che le viene attribuita, ovvero quella sensualità tanto terapeutica per lo spirito dell'uomo, e specialmente dell'artista.

Ogni tentativo da parte della donna di ottenere successo e considerazione in altri campi – e soprattutto in quelli dello spirito – sono da interpretarsi, a suo avviso, come degenerazione di una sessualità non risolta. Le uniche creazioni artistiche da lui concesse alla donna sono quelle che passano attraverso lo spirito e la mano dell'uomo. La perfezione estetica e sensuale di lei è l'anima dell'atto creativo, il fuoco prometeico della generazione di lui:

> Lo sterile piacere dell'uomo si nutre dello sterile spirito della donna. Ma del piacere femminile si nutre lo spirito maschile. Il piacere di lei crea le opere di lui. Tutto ciò che alla donna non è dato rende possibile all'uomo di servirsi dei propri doni. Libri e quadri vengono creati dalla donna – non da quella che li scrive o dipinge. *Un'opera viene messa al mondo: questa volta la donna ha fecondato ciò che l'uomo ha partorito* ([105]).

Ovvero:

> Una relazione amorosa non restò senza conseguenze. Lui mise al mondo un'opera ([106]).

O anche, in senso più lato, ma non meno pregnante:

> Prendono partito per la madri contro le etere, che non producono nulla o al massimo dei geni ([107]).

([103]) *Ibidem*, pp. 99-100.

([104]) Cesare Cases riporta l'osservazione mossa da Kraus ad una giornalista che gli ribatteva come la dedizione del corpo femminile a più uomini fosse qualcosa di spaventoso. Lo scrittore replicò che era ben più spaventosa la sua malpagata dedizione ad una fabbrica di fiammiferi. Cfr. K. KRAUS, *Morale e criminalità*, introduzione di C. CASES, cit., pp. 39-40.

([105]) K. KRAUS, *Detti e contraddetti*, cit., p. 71. I corsivi sono miei.

([106]) *Ibidem*, p. 77.

([107]) *Ivi*.

Ma forse sono solo banali contraddizioni di uno spirito complesso.

Anche nel campo più rigorosamente sessuale, se da una parte Kraus fantasticava sulla donna poliandrica, dall'altra non nascondeva lacrime di gelosia nei confronti dell'unica donna per cui avrebbe desiderato un comportamento ostinatamente monogamo.

Kraus non fu certo un divulgatore di seduzione. L'uomo, cerebrale angelo dello spirito, non possiede alcuna arte per farsi libertino.

Lo *Jugendstil* e la *Sezession*, che avevano acceso di erotismo e fantasia sia i paesaggi dell'anima, sia i sobborghi che i quartieri dell'*innere Stadt*, lasciano che l'Espressionismo urli i propri rigori.

L'artista non ha più voglia neppure di sedurre il suo pubblico; semplicemente, urla più forte di lui.

Kraus non propone personaggi, è lui stesso soggetto delle sue creazioni.

Abbandona al Café Griensteidl – dove si raccoglieva quale estremo autunno della *décadence* viennese il gruppo dello «Jung-Wien» – Anatol e Loris (108); nessun fratello più giovane rinnoverà la memoria delle gesta di cavalieri in vesti siderali che recano argentei omaggi floreali alle fidanzate degli altri, di gagà malinconici e sventati che perdono la testa e la vita per trasognate ragazze di periferia (109):

> Devo comunicare agli esteti qualcosa di rovinoso: un tempo la vecchia Vienna era nuova (110).

> Gli esteti si erano divisi le parti. Al dottor Arthur apparteneva il morire, al Richard il vivere, allo Hugo la Votivkirsche col cielo della sera, al Poldi la Ambrasersammlung e al Felix tutto questo insieme e altro ancora e in più il Rinascimento (111).

> L'esteta ha con la bellezza lo stesso rapporto che ha il pornografo con l'amore e il politico con la vita (112).

---

(108) Pseudonimo del giovanissimo Hugo von Hofmannsthal.

(109) Rispettivamente, il *Rosenkavalier* di Hofmannsthal e l'*Anatol* di Schnitzler.

(110) K. Kraus, *Detti e contraddetti*, cit., p. 71, p. 234.

(111) *Ibidem*, pp. 240-241. Arthur è Arthur Schnitzler; Richard è lo scrittore austriaco di origine ebraica Richard Beer-Hofmann, esponente del gruppo dello «Jung-Wien»; Hugo è Hugo von Hofmannsthal; Poldi è Leopold von Andrian, diplomatico, poeta e saggista austriaco, sovrintendente ai teatri imperiali di Vienna e la Ambrasersammlung è una collezione di preziosità, primo nucleo delle raccolte asburgiche; Felix è Felix Salten, scrittore, giornalista e critico d'arte austriaco, esponente dello «Jung-Wien», emigrò negli Stati Uniti dove scrisse *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde*, da cui Walt Disney trasse il celeberrimo film d'animazione.

(112) *Ibidem*, p. 287.

Semmai, Kraus sarà un po' più cugino – alla lontana, s'intende – di Hans Karl Bühl e del barone von Falkenir ([113]), vale a dire di quei seduttori cui la guerra ha spento il sorriso e vuotato l'alcova. O che, semplicemente, non trovano più donne che facciano caso alle loro attenzioni:

> Il «seduttore» che si gloria di iniziare le donne ai misteri dell'amore: il turista che arriva alla stazione e si offre di mostrare alla guida turistica le bellezze della città ([114]).

È semmai Sidonie, ricca aristocratica e piena di spirito, poliandrica di diritto come le *dames galantes* del settecento, a ricordarci per certi versi la *Marschallin* del *Rosenkavalier*, la contessina veneziana Zustina dell'*Andreas* o le fanciulle libere e sofisticate della *Komödie der Verführung* di Schnitzler. Marschallin e Zustina, Judith e Seraphine vivono proprio come Kraus avrebbe voluto che vivesse una donna: completamente libere di autodeterminarsi nello spirito e nei sensi.

Diversamente, Aurelie ([115]), che consegna per sempre al mare la bellezza del proprio corpo, dopo aver affidato al tribunale della morale filistea la generosa disponibilità dell'anima; l'Aurelie, che giudica se stessa secondo i paradigmi dell'etica maschile, il Kraus artista e polemista non l'avrebbe mai giustificata; l'Aurelie che muore perché ha scoperto che non potrà mai essere fedele a colui che ama, il Kraus che insegue Sidonie per tutta l'Italia avrebbe potuto anche rimpiangerla.

Se, nel suo caso, non si può parlare propriamente di un libertino malinconico e trasognato – come lo erano il Falkenir di Schnitzler e l'Hans Karl Bühl di Hofmannsthal; – e neppure di un seduttore inconsapevole e acerbo – come si scoprivano, loro malgrado, i due indiavolati ragazzini Anatol e Octavian (alias Rosenkavalier), rimane comunque il sospetto che un uomo che conserva dei precisi paradigmi estetici, al punto di affermare:

> Piuttosto perdonare un brutto piede che delle brutte calze! ([116])

> Una città dove gli uomini, parlando di una vergine che non lo è più, usano l'espressione «averla data via», merita di essere rasa al suolo ([117]).

qualcosa a che fare con la grazia e la seduzione doveva pur averla.

([113]) Rispettivamente, i protagonisti del *Der Schwierige* di Hofmannsthal e della *Komödie der Verführung* di Schnitzler.

([114]) K. KRAUS, *Detti e contraddetti*, cit., p. 73.

([115]) Judith, Seraphine e Aurelie sono personaggi della *Komödie der Verführung* di Schnitzler.

([116]) K. KRAUS, *Detti e contraddetti*, cit., p. 78.

([117]) *Ibidem*, p. 152.