

“Die Fröste der Freiheit” Mela Hartwig, Marieluise Fleißer e il lato oscuro dell’emancipazione

di Paola Gheri*

Abstract

In line with the great changes that took place after World War I, in the societies of German-speaking countries women achieved important goals in the struggle for emancipation. Yet, once legal rights were gained, women had to cope with their new freedoms in public life. Between the image of the ‘New Woman’ and the harsh reality of post-war capitalistic society there was in fact a great gap. In the prose works of Marieluise Fleißer and Mela Hartwig analysed in this study, women contending with emancipation have to suffer terrible defeats. Although very different from each other, both writers share a particular interest in the dramatic contradictions of female existence in modern reality.

Keywords: Marieluise Fleißer, Mela Hartwig, Women’s emancipation, New Woman, Women’s identity.

I

Contraddizioni del moderno. La *Neue Frau* e il capitalismo

Nel romanzo di Joseph Roth *Die Flucht ohne Ende* (1927), testo che offre una radiografia particolarmente acuta della società sorta dalle rovine della vecchia Europa, si racconta, tra l’altro, la storia di Irene, la fidanzata del protagonista, e del lavoro d’impiegata che trova a guerra finita, dopo la morte del padre e il fallimento della ditta:

Sie gehörte zu den besseren Bürokräften, die der Herr Chef selbst zu rufen, nicht durch den Sekretär holen zu lassen pflegte. Deshalb bildete man sich damals ein, die Welt stünde Kopf und die Gleichheit aller wäre gründlich durchgeführt. Welch eine Zeit, in der Fabrikantentöchter das Geehrte vom Achtzehnten dieses beantworten mussten, um bessere Strümpfe tragen zu können. Diese Zeit war “aus den Fugen” (Roth, 2010, pp. 18-9).

L’immagine del “mondo alla rovescia” rappresenta perfettamente la sensazione che le grandi trasformazioni politiche e sociali del dopoguerra indussero nei cittadini delle nuove realtà repubblicane nei paesi di lingua tedesca. Di questi sconvolgenti rivolgimenti facevano parte anche il ruolo e l’immagine della donna¹. Conquiste come il di-

* Università di Salerno.

ritto di voto o la possibilità di un impiego, che coincidevano con i principali obiettivi dei movimenti femminili impegnati già prima della guerra nella lotta per la cosiddetta 'Frauenfrage', portarono alla diffusa convinzione che, come scrive Roth, "l'uguaglianza di tutti fosse fondamentale realizzata". La 'Neue Frau', l'idea e l'icona che negli anni Venti catalizzò i più molteplici aspetti dell'emancipazione femminile², entrò presto a far parte della coscienza collettiva anche o soprattutto grazie a quei fenomeni del costume altrettanto nuovi, come lo sport, la moda, le riviste, il cinema o la radio, che contribuivano in maniera decisiva a determinarne i contorni:

A handful of stereotyped visual and characterological profiles of New Women were so solidified in the collective mind's eye by the illustrated press and other mass media, only the slightest intimation of a woman's character or appearance sufficed to activate the reader's "universal archive" and fill in the complete picture (Frame, 1997, pp. 23-5).

Nella figura dinamica, libera, ambigualmente mascolinizzata e un po' aggressiva della donna emancipata che i media diffondono a profusione, non è difficile riconoscere l'espressione di una società tesa a superare drasticamente i vecchi schemi che fissavano il soggetto femminile in una posizione di netta dipendenza dall'uomo. Tuttavia, la rottura con la tradizione, promossa e accelerata dalle spinte di una nuova cultura urbana e industriale, genera anche, soprattutto nella condizione femminile, forti scompensi e conflitti. Diventare indipendenti significa per molte donne perdere il sostegno e la protezione maschili garantiti dalle precedenti strutture sociali per entrare in una dimensione pubblica dominata dalle logiche spietate del capitale, di cui anche la 'Neue Frau' fa parte. Non si tratta soltanto delle condizioni svantaggiose che le donne subiscono nel mondo del lavoro, ma di nuove, inavvertite strategie di assoggettamento legate a nuovi codici sociali e culturali. Attraverso il discorso della 'Neue Frau' l'industria dello svago e del consumo che, per effetto della forte americanizzazione del costume (Liidtkke, Marssolek, von Saldern, 1996), conquista la società tedesca degli anni Venti, si appropria delle rivendicazioni del femminismo per convertirle in dei *Kunstprodukte* del mercato (Loreck, 1990). Dietro la scintillante 'confezione', però, la realtà riserva alle donne nuove frustrazioni e dolorosi fallimenti:

Der vielfach proklamierte Typus der modernen unabhängigen Frau hatte sich gewissermaßen zu einer schillernden Modeerscheinung und zu einem Ideal, einem Mythos verselbständigt. Die Realität der weiblichen Emanzipation zeigte sich dagegen als ein zermürbender Kampfplatz (Vollmer, 1998, p. 281).

La vera e propria questione femminile, notava la psicologa Alice Rühle-Gerstel³, consiste nel fatto, "daß wir mit unseren errungenen Freiheiten innerlich nichts anfangen können, weil es männliche Freiheiten sind" (Rühle-Gerstel, 1929, p. 1). Liberata dall'antica schiavitù, ma trasformata dalle strategie illusionistiche della cultura di massa in un mito e in un 'prodotto', la donna moderna finisce per servire, di fatto, gli interessi di un'economia che, mentre la impiega nella macchina del lavoro, ne subordina le

caratteristiche di genere al proprio sistema produttivo. Il corpo, l’erotismo e, insieme, il desiderio femminile sono stilizzati da moda, pubblicità e nuovi media in una retorica dell’immagine che, in sostanza, ubbidisce alla domanda del mercato, lasciando intatta nel rapporto fra i sessi l’antica asimmetria⁴. Non è forse un caso che l’immagine di questa ‘donna nuova’ sia spesso associata alla magia del *glamour* cinematografico⁵, termine in cui si esalta il potere di un’esteriorità che richiama la patina accattivante di cui si rivestono le merci.

Dietro il volto anonimo della cultura del consumo e delle nuove forme economiche che la promuovono, vige ancora una logica patriarcale del potere e della proprietà che tende a reificare il soggetto femminile:

Die Ideologie der Sachlichkeit setzt die Frauen von den herkömmlichen Herrschaftsstrukturen frei und unterwirft sie zugleich der abstrakteren, männlichen Regie, die sich als Rationalität und Formierungsbedürfnis in keiner konkreten Form mehr anschauen kann. Sie materialisiert und verkörpert sich schließlich in der mit den Attributen der Konsumwelt geschmückten Frau (Anselm, 1987, p. 272).

La drammatica collisione fra le nuove, ambigue forme di autonomia da un lato e dall’altro una dipendenza, sia economica⁶, sia emotiva da una regia maschile che, proprio perché è diventata invisibile, confonde e disorienta, è al centro dei racconti di scrittrici come Marieluise Fleißer e Mela Hartwig. Sebbene molto diverse l’una dall’altra, entrambe condividono un’attenzione particolare e particolarmente acuta per i disagi, i conflitti e le zone buie dell’esistenza femminile, dove, lontano dal *glamour* della nuova donna, si consuma il dramma di una soggettività lacerata fra modelli e riferimenti contraddittori. “Meine Geschichten kommen aus dem Dunkeln” ha detto Marieluise Fleißer (cit. in Rühle, 1972, p. 569), mentre Hartwig, col suo romanzo *Das Weib ist ein Nichts* (1928), sfida provocatoriamente tanto il mito quanto la verità stessa dell’emancipazione. Ciò che i loro testi mettono impietosamente a nudo è, infatti, una realtà psicologica molto più antica della *Frauenfrage*, per la quale le conquiste della modernità non hanno risposte, ma solo nuovi conflitti e tragiche ambivalenze.

2

“Und der Weg ging ins Dunkle”. *Die Ziege* di Marieluise Fleißer

Guardando oltre la posa della ‘Neue Frau’ e l’accattivante discorso del suo mito, i racconti di Marieluise Fleißer rintracciano luoghi arcaici della psicologia femminile e li misurano sulla forma della cosiddetta civiltà moderna, sui “miti d’oggi” della sua cultura, sulla realtà del lavoro, dell’economia e del rapporto fra i sessi.

Quest’ultimo, che nell’opera di Fleißer rappresenta un argomento quasi esclusivo⁷, è sempre segnato dalla violenza e dall’assenza totale di comunicazione. In tutti i dieci racconti raccolti nel volume *Ein Pfund Orangen und neun andere Geschichten* (1929) “[...] sind die Beziehungen zwischen Männern und Frauen [immer] überlagert von

fremden Ansprüchen und eigenen Zwangslagen, von fixierten Selbst- und Fremdbildern" (Albert, 2000, p. 129).

Indipendentemente dalle situazioni, tale impossibilità appare sempre più grande del cinismo dell'uno e dell'ingenuità dell'altra, che ne è la vittima. Anonime⁸ e prive di un profilo psicologico definito, le figure di Fleißer agiscono i ruoli codificati di un antico conflitto che combattono sul suolo della modernità e dei suoi nuovi codici morali e culturali.

Le storie, infatti, si svolgono nel presente della repubblica weimariana, che è richiamata attraverso chiari indicatori come la crisi del marco, la vita cittadina, la moda e la 'Neue Frau'. Il modo fiabesco e apparentemente naïf della narrazione, però, ne iscrive le problematiche in una dimensione più arcaica e universale. Proprio come nelle fiabe, le giovani protagoniste si affacciano alla vita adulta attraverso la ricerca del 'lui' e dell'amore, ma la strada che percorrono le conduce nel buio della disperazione o della morte⁹. Nonostante vivano da sole come le donne emancipate e come quest'ultime siano libere di avere rapporti con gli uomini senza essere sposate, queste ragazze sono del tutto incapaci d'indipendenza, non solo economica, ma anche e soprattutto psichica. La famiglia d'origine, cui non si fa nemmeno cenno, si è come eclissata insieme a tutte le istanze e le figure che nella società prebellica rappresentavano per loro guida e protezione:

Alle Elemente der Erzählung, die den Kindern Schutz oder einen Halt in einer feindlichen Welt geben könnten – wie zum Beispiel Mutterliebe, Schwesterliebe oder väterliche Autorität – werden eliminiert. Das patriarchalische System ist nicht mehr imstande, seine Kinder zu tragen (Cocalis, 1982, p. 68).

Del tutto ignare sia rispetto a se stesse, sia rispetto alla realtà dei rapporti sociali, queste donne-bambine sono accomunate da un'immaturità interiore che si manifesta nell'ostinata ricerca dell'uomo così come nell'angoscia che le perseguita, nella confusione mentale, nell'incapacità di esprimere i propri vissuti e quindi di capirli. La maggior parte di loro vive in condizioni di vera miseria e non possiede né l'esperienza, né l'educazione sufficiente per affrontare in autonomia la dura realtà esterna, entrando, ad esempio, nel mondo del lavoro:

Sie hatte so wenig Wirklichkeitssinn [...] Was sie gelernt hatte, war brotlos. Sie wußte nicht, wie die Menschen sich untereinander bewegen und durch welche geheime Vergünstigung einer es so weit bringt, daß er seiner bestimmten und bezahlten Arbeit nachgeht. In ihrer Unkenntnis stellte sie sich das viel rätselhafter vor, als es in Wirklichkeit war [...] Und jetzt war sie wirklich ein Mädchen, dem es schlecht ging. Die Mark war schon wieder weniger wert (Fleißer, 1972, III, pp. 19-20).

Questa ragazza, come si legge, è "messa male", un'altra inclina al masochismo (Fleißer, 1972, III, p. 65), una terza, per la sua docile disponibilità allo sfruttamento, è addirittura chiamata "la capra". Sia per gli argomenti che affronta, sia per una scrittura che, tipica di

Fleißer, con modo falsamente ingenuo getta una luce cruda su certi drammi femminili, *Die Ziege* può essere considerato un testo particolarmente emblematico della raccolta.

Il racconto inizia come una vera e propria fiaba: “Da war einmal eine Ziege, das heißt soviel wie ein einzelnes Mädchen, neben dem kein Mann mit der wirklichen Liebe steht” (Fleißer, 1972, III, p. 76). Degradata e sfruttata da tutti gli uomini cui si affida, la “capra” non diventerà, però, una principessa, ma ricoprirà fino alla fine il ruolo designato di vittima priva di diritti. L’indigenza in cui vive e l’“educazione sbagliata” (Fleißer, 1972, III, p. 76) che ha ricevuto, probabilmente insufficiente e repressiva come quella delle protagoniste di altri racconti¹⁰, la privano della possibilità di difendere e, insieme, di comprendere se stessa:

Wohin gehörte sie überhaupt? Blieben ihre Gedanken nicht Anfänge und unberaten. Gott der Wille hatte mit ihr wohl nichts Entscheidendes vor. Er legte eine schwache Ahnung in sie und gab ihr den Namen Sehnsucht [...]. Der Himmel wich von ihr zurück, die nach dem Sinn und der Deutlichkeit suchte mit gespreizten Sinnen (Fleißer, 1972, III, p. 79).

Come la figura paterna, anche la divinità, che ne è l’estrema amplificazione, non rappresenta più un riferimento sicuro per la ragazza che, invano, cerca di colmarne l’assenza rivolgendo la sua domanda di senso agli uomini che incontra. Separatasi dall’*imago* paterna (Cocalis, 1982, p. 68), l’autorità sopravvive come oggetto di una *Sehnsucht* indefinita e rivolta a un soggetto maschile che di quell’antico ruolo rifiuta ora ogni responsabilità sociale e personale. Volubile, cinico e insofferente di ogni legame, oppure narcisista, innamorato della superiorità che gli assicura il proprio sapere, l’uomo, “der Herr”, in questo racconto appare sempre come un perfetto esponente di quel mondo moderno, avido e strumentale nella sua cinica *Sachlichkeit*, che fu la Repubblica di Weimar¹¹, dove l’euforia consumistica, insieme all’abbandono delle vecchie strutture, distruggeva i vincoli morali nel nome di uno spietato individualismo:

Der beherrschende Materialismus, die Macht des Kapitals, des Geldes, der Maschine funktionalisierten den Menschen und reduzierten ihn auf eine ‚produktive‘ oder ‚unproduktive Kraft‘ im Getriebe eines gewaltigen Geschäftes. Gefühle waren ‚Luxus‘, die im sachlichen Leben harter Arbeit keinen Platz hatten – als abendliches Vergnügen konnte man sie freilich erkaufen (Vollmer, 1998, p. 64).

Quello che resta è un potere che sfrutta e non protegge e che quindi non può colmare il vuoto apertosi nella donna al venir meno delle vecchie strutture sociali, nemmeno se costei, come la giovane del racconto, spinge all’estremo la sottomissione secondo il solo modello di rapporto fra i sessi che conosce:

Der Mann möge dem Weib seinen Boden lassen, auf dem es steht, dann kann es sich schon einmal opfern, ohne alles nur schlechter zu machen. Sie hatte alles nur schlechter gemacht [...] Sie wußte nicht aus noch ein, als er sie nicht mehr brauchte. Eine Verlaufene mehr irrte sie herum im Tal der Tränen [...] Es war einfache Diktatur von einem Mann: wenn einer Erleichterung

brauchte, durfte man ihm die nämlich geben. Sie selber durfte nichts brauchen (Fleißer, 1972, III, p. 78).

Grazie a una prospettiva narrativa che oblitera “the traditional distinction between inner and outer life” (Hoffmeister, 1983, p. 398), così come confonde le voci della ragazza e di chi narra¹², la superiorità dell’uomo appare presupposta nella storia non meno che nella mente di costei, la quale, fin dall’inizio, non cerca nemmeno un dialogo, ma solo la “grazia” che ci si può attendere da un sovrano assoluto:

Er merkte nicht einmal wie verheerend er auf sie wirkte. Er brachte ja Haltlosigkeit bei momentaner Verschwendung für einen jeden ohne Ausnahme mit. Man konnte ihn begleiten, man durfte sich nicht auf ihn verlassen [...]. In diesen Kerl wie ein Baum hatte sie einmal alle Gnade hineingesehen (Fleißer, 1972, III, p. 77).

Divinizzare questo sovrano senza mandato, surrogato moderno dell’antica istanza paterna, non serve: invece della “grazia”, la giovane non trova che “un sistema”¹³, parola che rimanda a un calcolo e, più in generale, a quella “freddezza” in cui Helmut Lethen ha visto il contrassegno dei comportamenti sociali nel primo dopoguerra (Lethen, 1994, in particolare pp. 181-4)¹⁴. È nel medesimo “gelo” che per le eroine di Fleißer si riprendono anche tutte le nuove libertà delle donne: “Das waren die Fröste der Freiheit, sie mußte lernen zu frieren” (Fleißer, 1972, III, p. 120) si legge nel racconto più tardo intitolato *Avantgarde* (1963). In *Der Apfel* il bagliore del *Glanz*, la parola magica che racchiude il sogno di affermazione sociale della ‘Neue Frau’, non è lei che circonfonde, ma, quasi fosse un’aureola, investe lui, l’“amico” che, però, resta freddo alla sua domanda d’aiuto: “Immer hatte sie, wenn sie an den Freund dachte, in einen Glanz gesehn. Immer stand der Gedanke an Hilfe in ihr, wo doch keine Hilfe war” (Fleißer, 1972, III, p. 24). Luce della ribalta o aura fiabesca di un sogno di felicità, il *Glanz* non è più che il miraggio di una proiezione, una fata morgana alimentata dallo stesso mondo di quelle *Girls*¹⁵ che la “capra” osserva dal fondo della sua miseria e della sua emarginazione:

Sie hatten keine Leistung in sich selbst, kein eigenes Gesicht und keine gen Himmel schießende Flamme. Sie stellten sich tief hinein in ihren einzigen Reiz [...] Die Zeit hängt ihre Fahne über sie, auf der der Name stand dieser Kreatur: Girl. Die Männer liebten das Girl, gerade weil es nicht dachte (Fleißer, 1972, III, p. 79).

Nella figura di questa ‘bimba’ stilizzata che incarna la quintessenza della modernità e dell’emancipazione, la “capra” intravede il suo stesso vuoto:

So mußte man also werden. Aber mußten sie denn nicht schreien in manchen Nächten vor der inneren Leere? Seht ihr nicht, dachte sie, wie nötig sie haben, daß man eine Hand auf sie legt und einen Typ aus ihnen macht? (Fleißer, 1972, III, p. 79).

Il rifiuto di aderire a questo stereotipo significa, però, per lei, perdere l’occasione di una pseudo identità, significa essere esclusa da una dimensione pubblica che, non a caso,

la ragazza avverte come un pericoloso diluvio in cui annega ogni autentica ricerca di sé: “Die Öffentlichkeit war eine Überschwemmung. Überschwemmung ist so viel wie Gefahr” (Fleißer, 1972, III, pp. 80-1). Incapace di tenersi a galla con le sue sole forze, la giovane non può che spingere all’estremo un assoggettamento che nella moderna società senza “padri” non garantisce più nulla:

Die Verallgemeinerung des Tauschprinzips hat den Verkörperungen des patriarchalischen Prinzips ihre Bedeutung genommen, ohne das herkömmliche Verhältnis der Geschlechter zu überwinden (Anselm, 1982, p. 271).

“Come una bambina” costei cerca se stessa e il proprio posto nel mondo secondo modelli culturali che il modo latamente fiabesco del testo asseconda e nello stesso tempo rivela fallimentari. La lingua infantile, spesso involuta e oscura, racconta di una Cenerentola smarrita nella “giungla” che è diventata la società¹⁶:

Sie war in einem Durcheinanderwimmeln von Lebewesen nur eine Wärme, keine Person. [...] Was fühlt ihr von mir, dachte sie, was wollt ihr in mich hineinschauen? Ihr schaut nur selber heraus. Sieht mich denn keiner wirklich? (Fleißer, 1972, III, p. 78).

Di questo “campo di battaglia” (Fleißer, 1972, III, p. 81) fa parte anche il mentore, l’intellettuale che incontra alla fine e che, presala sotto la sua ala, le dà un nome nuovo (Fleißer, 1972, III, p. 80) e un’educazione moderna¹⁷, ma solo affinché diventi la donna che “andava bene per [la] stanza di un uomo saggio” (Fleißer, 1972, III, p. 80). Educata così al cinismo della modernità, la “capra”, che resta tale nell’anima, si avvia verso un futuro incerto con la sola consapevolezza che non esiste l’aiuto di nessuno e che persino la vittoria riservata all’uomo nel duro gioco dei rapporti sociali è una vittoria di Pirro:

Wußte er überhaupt wer er war? Wußte man, wer man selber war, wenn es hat ging auf hart? Man mußte überleben (Fleißer, 1972, III, p. 81).

Con questa lapidaria sentenza che chiude il breve racconto, la questione femminile si va definitivamente a collocare all’interno del più ampio orizzonte di una modernità consumistica e ferocemente individualista che, inaugurata dalla cultura postbellica, condannava all’alienazione anche i suoi stessi promotori.

3

Figurine: *Das Weib ist ein Nichts* di Mela Hartwig

Il titolo del romanzo di Mela Hartwig *Das Weib ist ein Nichts*, pubblicato nel 1929¹⁸, apparve e appare ancora oggi come una provocazione inaudita nel contesto dei primi grandi successi dell’emancipazione femminile. Con la storia di Bibiana, la giovane che si annulla fra le braccia degli uomini ai quali decide di appartenere, Hartwig continuava a discutere il problema profondo, già argomento di precedenti racconti, delle possi-

bilità di percezione e rappresentazione del Sé che la cultura patriarcale offre alla donna. L'instabilità delle sue figure femminili, la discontinuità del loro comportamento, la fragilità delle loro scelte, lasciano emergere, come per le figure di Fleißer, un'antica questione identitaria di cui, paradossalmente, le nuove libertà delle donne non fanno che esasperare i termini.

Il cataclisma che molti credevano di avvertire in queste libertà¹⁹, trova nel romanzo della scrittrice viennese una drastica smentita. Come le figure femminili di Marieluise Fleißer, anche la giovane Bibiana abbandona presto la famiglia d'origine, per vivere poi la propria indipendenza come una sorta di maledizione e di via verso la morte. La forma assunta storicamente dall'emancipazione, di cui Bibiana è espressione, collide, anche per lei, sia con un ordine sociale in cui gli uomini hanno mantenuto il potere sulla base di nuove, più anonime strutture, sia con un ordine simbolico che 'prevede' la sottomissione di lei. Di questo conflitto qualcuno all'epoca ha avuto sentore, come, ad esempio, Otto Flake, che a proposito della "donna del futuro" scrive:

Die Freiheit hat zugenommen – wie findet man aus dieser Freiheit in die Bindung an die Gottheit zurück, und welche Wendung gibt man diesem Weg, damit Selbstbewußtsein und Demut sich ausgleichen? Das gefährliche Gefühl, trotz aller Modernität nicht vom Fleck gekommen zu sein, liegt natürlich nahe (Flake, 1990, p. 139)²⁰.

La storia di Bibiana racconta, infatti, di un problema antico: la ragazza incontra uomini diversi, adeguando se stessa all'immagine che ciascuno di loro di volta in volta le impone. Prima fugge da casa con un avventuriero, poi diventa la musa di un compositore squattrinato. Quando questi l'abbandona, diviene la segretaria e l'amante di un ricco banchiere e, infine, la compagna devota di un rivoluzionario. Una teoria di ruoli maschili tenuti insieme dallo stesso codice culturale, nel quale si rifrange e si frammenta come in un prisma l'immagine – e quindi l'identità – della ragazza: Natasja, Bibi, Anna sono i nomi che di volta in volta riceve dai rispettivi 'Pigmalione' che incontra e che con questo gesto di tracotanza inaudita prendono il posto di quel 'Dio Padre' ormai assente dai cieli moderni.

Il prologo coincide con un breve capitolo intitolato significativamente *Bildnis*. Guardandosi allo specchio, la sedicenne Bibiana non vede riflessa che l'incertezza di un "destino". Ciò che la superficie le rimanda assume tutta l'inesorabilità di un "verdetto oracolare" che la inchioda a un corpo e a un'immagine che non è lei a poter plasmare: "Die Konturen meines Körpers sind die Grenzen meines Herzens" (Hartwig, 2002, 8). La vita interiore, l'anima, l'identità di Bibiana trova un confine, inteso sia come 'limite', sia come 'contorno', nel corpo sul quale si eserciterà a proprio capriccio l'immaginario maschile.

Con questo *incipit* perfettamente in linea col titolo, il romanzo introduce il suo argomento ovvero la vecchia questione dell'eteronomia del soggetto femminile che il crudo sfondo della società moderna ha reso, insieme, più invisibile e più radicale²¹. Come scrive Silvia Bovenschen in uno studio diventato canonico:

Der Begriff des Weiblichen erschöpft sich nicht in den sozialen Existenzformen der Frauen, sondern er gewinnt seine Substanz aus der Wirklichkeit der Imaginationen. Die mythologisierte, zuweilen idealisierte, zuweilen dämonisierte Weiblichkeit materialisiert sich in den Beziehungen der Geschlechter und in dem aus diesem fremden Stoff gewonnenen Verhältnis der Frauen zu sich selbst [...] Die Morphogenese der imaginierten Weiblichkeit schiebt sich im Rückblick an die Stelle der weiblichen Geschichte (Bovenschen, 1979, pp. 40-1).

La vicenda di Bibiana, è, infatti, “eine Geschichte der Geschichtslosigkeit” (Fraisl, 2002a, p. 247) dal carattere paradigmatico e, nella sua forma, quasi didascalico. Laddove Fleißer sottace e nasconde nelle ellissi del racconto²², Hartwig rende, talvolta esageratamente, esplicito²³: a sedici anni Bibiana, che non ha conosciuto suo padre, abbandona la madre e, in virtù di una nuova libertà, anche sessuale, sceglie di vivere a fianco di diversi uomini. Ciononostante, decidere di sé in autonomia da una figura maschile che abusa narcisisticamente del proprio ruolo è, anche per lei, impossibile.

Il romanzo cerca di raccontare il dramma di questa impossibilità e di metterne in scena le ragioni attraverso una galleria di personaggi maschili tesi a plasmare la protagonista sull’immagine che di volta in volta le attribuiscono. Privi di nome proprio, i partner di Bibiana si risolvono interamente nel ruolo che rivestono e che li mostra come tipici esponenti di una società moderna: il musicista senza soldi, l’avventuriero coinvolto in intrighi politici, il banchiere che al crac della borsa fa sparire le proprie tracce, l’operaio impegnato nelle lotte sindacali. Approfittando del posto lasciato libero dalla figura paterna, ciascuno di loro intende conformare la giovane alla realtà del proprio mondo: della politica, dell’arte, degli affari, della rivoluzione operaia. Solo che, per quanto si sforzi, in questo ‘gioco di ruoli’ deciso da altri, Bibiana, come la “capra”, non trova né il senso della realtà né quello della propria vita. Con l’uomo di turno si dilegua per lei anche la parvenza di un’identità presa in prestito (Hartwig, 2002, p. 151):

Nicht den Freund allein, begriff sie plötzlich, hatte sie verloren, mit dem Freund und bereits zum drittenmal verlor sie den Sinn ihres Lebens. Aber [...] noch einmal versuchte sie, dem Grauen eines leeren Herzens zu entspringen, in dem keine Wirklichkeit haften blieb, über ihre unbestimmten Züge ein lebendiges Gesicht zu stülpen (Hartwig, 2002, p. 135).

All’incondizionata dedizione di Bibiana il romanzo contrappone un mondo maschile ispirato a calcolo e lucido raziocinio. *Sachlichkeit* e *Nüchternheit* caratterizzano non solo il comportamento di tutti gli uomini con cui la giovane entra in contatto, ma anche, nello stesso tempo, la cultura ‘fredda’ degli anni Venti di cui costoro sono parte attiva²⁴. Lo sforzo di adeguarvisi significa per Bibiana prostituire la sola incontestabile verità della sua dedizione a una logica che intende e organizza il mondo senza tenere conto di quella verità:

Honorierte er [der Bankier] mit dieser Gehaltserhöhung wirklich nur die qualifizierte Arbeitsleistung oder das rührende Schauspiel einer zu völliger Sachlichkeit erstarrten Zuneigung? (Hartwig, 2002, p. 114).

Così, il “niente” che Bibiana è, prende di volta in volta il sembiante di una maschera, la forma e l’espressione che la mente maschile ha deciso per lei:

Ihre Augen, die schräg und hinterhältig jeder Bewegung folgten [...], schienen heller und härter als je und der tückischen Willkür des Mundes zu frecher Eintracht verschwistert. Dieser unvermutete Zusammenklang in ihrem zwiespältigen Gesicht verlieh ihm ein glückliches Gleichgewicht, die bezwingende Plastik einer sehr persönlichen und sehr planmäßigen Schönheit (Hartwig, 2002, p. 31).

La “bellezza programmata” voluta dall’uomo, sottintende e richiama insieme quella “Machbarkeit des Gesichts” che ispirava la moda e la pubblicità della ‘Neue Frau’ (Rinke, 2008, p. 169). Nel caso di Bibiana, però, l’anonimo *Diktat* di certe strategie commerciali ha assunto il sembiante dell’avventuriero (piuttosto che quello del banchiere o del musicista...) e la forma del suo personale volere.

Nel passare da un ambiente sociale all’altro, dal bel mondo della diplomazia e della finanza allo squallore dell’ambiente proletario, Bibiana mostra, infatti, di godere di tutte le libertà della donna moderna: lavora come segretaria del banchiere di cui diviene l’amante e, più tardi, come operaia quando è la compagna del rivoluzionario. Quando ricopre il ruolo di Natasja impostole dall’avventuriero, guida l’automobile e, come una vera e propria *Girl*, cura il proprio aspetto col trucco e col taglio dei capelli. Subordinando ognuna di queste pseudo ‘identità’ al desiderio di questo o quell’uomo e alla logica del suo mondo, il romanzo, di fatto, rovescia come un guanto l’immagine della donna emancipata, rendendone scandalosamente esplicita una rinnovata e per molti aspetti inedita matrice patriarcale. Quella libertà che dovrebbe fare di Bibiana un ‘soggetto’, alla fine, vale soltanto ad esporre il “nulla” che costei è ed è sempre stata²⁵ all’arbitrio di uomini che conoscono solo la parte assegnata loro nel teatrino della moderna società borghese:

Willst du mich verstehen? Ich habe kein eigenes Gesicht, kannst du das begreifen, ich habe immer nur das Gesicht gehabt, das ich eben erlebt habe. Ich war immer nur Geliebte, ich war kein Mensch. Ich habe mich in Rasereien verwandelt, in Musik, in Gold [...]. Ich war immer nur ein Gefäß, in das irgendeiner sein Leben hineingestopft hat. Nicht einmal ein Gefäß, eine spiegelnde Fläche vielleicht, die Leidenschaften zurückstrahlt, eine Figurine in einem fremden Spiel vielleicht (Hartwig, 2002, pp. 151-2).

Il termine *Figurine* (“figurina, statuetta”), che era il titolo originario del romanzo, si riferisce chiaramente alla plasmabilità dell’Io di Bibiana. Tuttavia, alla luce di una struttura sociale che condanna chiunque a una vita alienata, lo stesso termine appare anche come il riflesso dell’inautenticità dei personaggi maschili. Proprio come capisce la “capra” al termine della sua storia, nessuno vince in questo carosello di maschere, dove la parte che si recita in obbedienza alle leggi del sistema non implica la reciprocità dello scambio e quindi del rapporto umano: l’avventuriero si uccide, il musicista non sa conciliare Bibiana con la sua arte e rinuncia a costei, il banchiere si dà alla fuga, il ri-

voluzionario finisce in carcere, mentre Bibiana muore, uccisa da uno sparo durante una manifestazione in strada, senza aver trovato né l’amore né un’identità, ma, come certe eroine di Fleißer, solo la coscienza del proprio “nulla”:

Es war nicht ganz heraus, war sie seine Mitarbeiterin, Freundin, Geliebte oder wurde sie seine Frau [...]. Sie spürte tief wie er über ihr stand [...] Sie macht sich besser nichts vor, ohne ihm war sie gar *nichts* (Fleißer, 1972, III, pp. 117-8, corsivo mio).

Al pari di quelli di Bibiana, i ruoli della donna elencati in questo passo sono il riflesso delle proiezioni di lui, lo scrittore geniale che, nel racconto *Avantgarde*²⁶, la sfrutta per alimentare il proprio narcisismo. Questa frammentazione dell’essere femminile nelle parti di un copione scritto da altri si esprime, con l’evidenza di un simbolismo quasi eccessivo, nell’immagine finale del romanzo di Hartwig, dove il corpo senza vita di Bibiana, duttile strumento della messinscena delle sue posticce ‘identità’ (Fraisl, 2002, p. 266), viene calpestato e mutilato da un cavallo (Hartwig, 2002, p. 175). Anche la “capra” non arriva mai se stessa, a essere ‘Io’: “Sie war niemals ganz” (Fleißer, 1972, III, p. 77) si dice di lei dopo che l’estasi provata al primo rapporto erotico²⁷ svanisce per il cinismo e l’indifferenza dell’uomo.

Che la donna fosse “niente”, materia plasmabile priva di senso, in attesa di essere completata dal “soggetto”-uomo, lo aveva perentoriamente sostenuto Otto Weininger in quel *Geschlecht und Charakter* (1903) che aveva riscosso uno straordinario successo nella società asburgica del tempo²⁸. Anche se è molto probabile che Mela Hartwig conoscesse il volume di Weininger, è, però, alla tragedia *Judith* di Friedrich Hebbel che si richiama la citazione posta in epigrafe al romanzo: “‘Ein Weib ist ein Nichts; nur durch den Mann kann sie etwas werden’ Friedrich Hebbel” (Hartwig, 2002, p. 5)²⁹. La scelta di Hebbel, il cui testo risale al 1840, suggerisce l’esistenza di una lunga storia alle spalle di questa identificazione di ‘donna’ e ‘niente’ che anche il titolo mette in primo piano. In effetti, grazie alle spiegazioni biologiche di Freud³⁰ e alle volgarizzazioni misogine di un Weininger o di un Möbius, il primo Novecento riprende e consolida un topos negativo profondamente radicato nella nostra civiltà patriarcale. Quando, molti anni dopo, Jaques Lacan, analizzando lo specifico del piacere femminile, lo teorizzerà addirittura come un dato psico-culturale incontrovertibile, ne rovescerà, però, anche il segno. È proprio e solamente nell’estasi che, secondo Lacan, “questa *lei* che non esiste e non significa niente” (Lacan, 1983 e 2011, p. 69) può trovare un luogo e un vissuto che le corrisponda. Affermando, non senza scandalo, che la donna “per essenza [...] non è tutta” (Lacan, 1983 e 2011, p. 69), lo psicanalista francese universalizzava, in un certo senso, l’esperienza delle eroine letterarie di Marieluise Fleißer e Mela Hartwig. Il loro masochistico annullamento si spiega, nell’ottica di Lacan, come la conseguenza della struttura fallocentrica di una definizione del mondo che non prevede la donna e la sua diversità³¹. Nell’iperbolica disponibilità alla sottomissione delle loro eroine, le due scrittrici mostrano il volto più tragico di questo aspetto della psicologia femminile, cogliendolo nello scontro con le conquiste di una modernità che, lungi dallo scalfire

quella struttura, ha eclissato il discorso patriarcale dietro l'anonima regia di un capitalismo spietato e senza scrupoli.

Note

1. Negli anni Venti le donne ottengono il diritto di voto e il riconoscimento della parità di diritti davanti alla legge. Entrano poi nel mondo del lavoro sia grazie all'accresciuto fabbisogno di figure qualificate nel terziario, sia grazie all'aumento delle loro competenze lavorative quale conseguenza del loro impiego durante la guerra in ambiti che prima erano riservati agli uomini. Nel periodo compreso fra il 1907 e il 1925 il numero delle donne iscritte ai partiti di sinistra come la SPD o la USPD, arriva a triplicare e quello delle impiegate supera il 200 per cento. Cfr. von Ankum (1997, pp. 3-4). Per l'Austria si veda invece King (1993, pp. 75-83).

2. Grazie a una compenetrazione continua di realtà e letteratura, il discorso sulla *New Woman* è già presente nell'Inghilterra di fine secolo (Ardis, 1990, pp. 10-28). Sulla sua contraddittoria articolazione nella cultura della Germania di Weimar si veda, ad esempio, Frame (1997, pp. 12-40). Nella sua natura composita e difficilmente definibile, la *Neue Frau* appare come un chiaro riflesso dei processi di modernizzazione, del dinamismo e del nervosismo della metropoli. I nuovi ritmi di vita si riflettono nell'immagine di una donna magra, sportiva, con i capelli corti, libera da lacci e corsetti, il corpo a suo agio nei pantaloni maschili e la sigaretta in bocca per tenere lontano lo stress.

3. La psicologa di origine praghese Alice Rühle-Gerstel è una di quelle studiose che, leggendo la questione femminile sullo sfondo dei vecchi e nuovi paradigmi culturali, riescono a individuare alcuni dei limiti meno visibili della 'rivoluzione' delle donne. La sua opera principale, *Das Frauenproblem der Gegenwart. Eine psychologische Bilanz* (1932), ripubblicata nel 1972 col titolo *Die Frau und der Kapitalismus*, è considerata ancora oggi un testo chiave del pensiero femminista.

4. La 'nuova donna', ambigualmente rappresentata con pantaloni e capelli corti da un lato, rossetto e mani curate dall'altro, "stellt dem Markt nicht nur ihre Arbeitskraft zur Verfügung, sondern sich selbst als Ware" (Rinke, 2008, p. 169).

5. Un'altra parola simile, che la scrittrice Irmgard Keun ha esplorato a fondo nelle sue implicazioni illusoristico-commerciali, è *Glanz*, lo splendore della metropoli che attrae ipnoticamente Doris, la ragazza "di seta artificiale" protagonista del romanzo omonimo: *Das kunstseidene Mädchen* (1932). "Nel testo non troviamo una chiara definizione di che cosa Doris intenda per *Glanz*, ma due sono sicuramente gli ambiti di riferimento per questa parola: il cinema con il suo star system e i beni di consumo con la loro dimensione estetica e commerciale insieme" (Perrone Capano, 2019, p. 69). Il romanzo di Keun mette particolarmente in evidenza la parentela fra i due termini – *glamour* e *Glanz* – nelle specifiche connotazioni semantiche che assumono nella cultura di Weimar. Su questa affinità si veda anche la voce "*Glamour*" in Hügel (2003, pp. 219-22).

6. Come riporta Alice Rühle-Gerstel, le donne impiegate nel mondo del lavoro, in posizioni generalmente precarie e poco redditizie, erano un'esigua minoranza e i loro salari erano sempre inferiori a quelli degli uomini che svolgevano la stessa professione. Tra la borghesia ricca il nuovo tipo di donna indipendente, che viaggia, guida l'automobile e pratica sport, appare più diffuso, anche se: "ihre 'Neuheit' besteht nicht in einer neuen sozialen Position, sondern nur in einem neuen Lebensstil [...] Die Kosten ihrer Lebenshaltung bestreitet wie in alten patriarchalischen Zeiten der Vater oder der Mann. Und so ist sozial gesehen die Rolle dieser Frauen keineswegs neu, sondern hinter ihrer modischen Fassade sehr alt" (Rühle-Gerstel, 1972, p. 22).

7. Alla domanda su quale problematica sociale avrebbe voluto trattare in un nuovo dramma, Fleißer rispose: "Ich könnte natürlich immer nur etwas zwischen Männern und Frauen machen" (intervista a Marieluise Fleißer in Rühle, 1973, p. 349).

8. Le donne sono indicate solo come "das Mädchen", "das Kind" o "die junge Person", gli uomini come "der Herr", "der Junge", "der Freund" o "der Mann".

9. „Mit versagendem Blick sah sie in die Jahre hinein, die vor ihr lagen, und wurde wirr und irr daran wie an einem vorwurfsvollen Schweigen. Zu lange hatte sie, wenn sie an diese Zeit dachte, in ein Licht gesehn, und der Weg ging ins Dunkle“ (*Ein Pfund Orangen*, Fleißer, 1972, p. 68).

10. "Mein Ludwig sagte: 'Du mußt klug sein, dann weiß es kein Mensch'. Ich wußte nicht, wie man klug ist. Ich wußte bloß, daß ich aufgewachsen bin in einem Kloster und daß alles, was ich dort gelernt habe, für mein Leben falsch ist. Ich war erzogen, daß ich gehorchte. Ich war gewöhnt, daß ich mich nicht verriet. Ich war

nicht erzogen, daß ich mich wehrte” (*Moritat vom Institutsfräulein*, Fleißer, 1973, III, p. 33). Si veda anche, ad ulteriore esempio, il racconto *Stunde der Magd* (Fleißer, 1972, III, p. 25).

11. “La repubblica di Weimar appartiene a quei fenomeni storici sulla cui base è possibile studiare assai bene il prezzo della modernizzazione di una società. Uno scambio tra gigantesche conquiste tecniche da un lato e un crescente disagio nell’incultura dall’altro; alleviamento civilizzatore contro sentimento d’insensatezza” (Sloterdijk, 1992, p. 331).

12. Le due voci principali “erlauben weder mitleidvolle Identifikation noch eindeutige Distanzierung des Lesers; die Lakonik der Wertungen steht im Gegensatz zu ihrer unklaren Urheberschaft, und die unbeantwortbare Frage ‘Wer spricht?’ zieht ihn in den Sog der unbekanntten Mächte, die bestimmen, was ‘man’ zu denken und zu tun hat” (Albert, 2000, p. 135). Questo tipo di narrazione porge l’introiezione di certi paradigmi e del discorso sociale ad essi legato come un dato di fatto che rimane indiscernibile da altri percorsi del pensare e del sentire intrecciati nel tessuto del testo.

13. “Sie lernte Männer kennen, und einer war wie der andere und hatte für die Mädchen ein System und keine Gnade. Die natürlichen Feinde waren sie ja” (Fleißer, 1972, III, p. 78).

14. Un ironico *pendant* femminile di questo atteggiamento calcolatore è rappresentato dal saggio di Irmgard Keun *System des Männerfangs* (1932), nel quale, con pungente sarcasmo, si fornisce alle donne una specie di guida alla seduzione e allo sfruttamento della controparte maschile, il cui presupposto è la rinuncia all’amore e, in generale, all’affettività (in Rheinsberg, 1988, pp. 115-8).

15. Questo tipo femminile d’importazione americana corrisponde all’immagine di una giovane donna indipendente, dinamica e moderna, dal corpo atletico e adolescenziale (Frame, 1997, pp. 12-22). La *Girl*, una delle declinazioni più popolari della ‘Neue Frau’, è particolarmente legata al mondo del varietà (*Tiller Girls* è il nome della compagnia inglese di *soubrette* di fama internazionale i cui spettacoli provocarono gli attacchi di scrittori come Joseph Roth e Siegfried Kracauer contro la massificazione degli individui e del costume). Coniugando spettacolo e aspetti della quotidianità femminile degli anni Venti, il varietà concorre a creare e pubblicizzare una versione della ‘nuova donna’ particolarmente gradita al mercato (Loreck, 1990, pp. 20-4). Oltre all’articolo intitolato *Die Girls* e pubblicato da Roth nel 1925 sulla *Frankfurter Zeitung*, vale la pena citare anche l’impressione che le donne del tipo “Girl” fanno a Tunda, l’emarginato protagonista del già citato *Die Flucht ohne Ende*: “Alle diese Mädchen erschienen Tunda wesenlos, wie Fotografien in illustrierten Zeitungen. Es war, wenn sie ihm entgegenkamen, als hätte er sie aufgeblättert” (Roth, 2010, p. 153).

16. “Wie die anderen hätte sie es versuchen müssen, dem lieben Nächsten auf den Kopf zu steigen. Statt dessen versah sie sich daran. Das ließ ihn seine Macht erkennen. So ahnungslos war sie im Dschungel. Sie dachte die Wahrheit wie ein Kind” (Fleißer, 1972, III, p. 76).

17. L’uomo le fa addirittura leggere i *Beiträge zur Kritik der Sprache* di Fritz Mauthner, alimentando così un sapere scettico che distrugge per sempre il rapporto ingenuo e armonioso di lei con le cose della natura: “Sie kannte ihren Himmel nicht wieder, seit sie auf ihn hörte, war nicht mehr eins mit dem Frühwind [...]. Alles war in Frage gestellt. Friß oder stirb!” (Fleißer, 1972, III, p. 81).

18. Il romanzo, il cui titolo originario era *Figurine*, esce nel 1929 presso la casa editrice Zolnay di Vienna. Nonostante lo scandalo che ne accompagnò la pubblicazione, due anni dopo apparve in traduzione italiana presso la casa editrice Cappelli di Bologna col titolo *La donna è un niente*.

19. Si leggano ad esempio i contributi di scrittori e intellettuali raccolti nel volume curato da Friedrich Markus Huebner, *Die Frau von morgen – wie wir sie wünschen*. Uscito nel 1929, è stato ripubblicato nel 1990 dalla casa editrice Insel.

20. “Auf ihren [der Frau] Schultern liegt stärker als auf seinen [des Mannes] der Fluch der Zwiespältigkeit, der der Fluch der gesellschaftlichen Zeiten ist” scrive ancora Flake nel trattato *Die erotische Freiheit* (1928) (cit. in Vollmer, 1998, p. 40).

21. Muovendo da un atteggiamento critico nei confronti della psicoanalisi e delle teorie freudiane sulla donna, i testi di Mela Hartwig rintracciano radici culturali profonde del disagio e della problematica dell’identità femminile, che solo più tardi occuperanno la riflessione di figure come Simone de Beauvoir o Jaques Lacan per diventare centrali nel pensiero femminista del secondo Novecento.

22. Ogni frase di quest’autrice, ha scritto Elfriede Jelinek, è come conficcata nel terreno a colpi di martello e ciò che resta fuori, una mutila sporgenza, costituisce una notevole pietra d’inciampo (Jelinek, 2008).

23. Lo stile ‘eccessivo’ di Hartwig, che rasenta spesso il cattivo gusto, non ha la stessa forza e capacità di denuncia della scrittura di Fleißer e della sua originalissima “reflexive Naivität” (Müller, Vedder, 2000), ma può

comunque essere apprezzato come atto di resistenza alla “‘männlich’ besetzten Neuen Sachlichkeit” (Fraisl, 2002b, p. 178) e, in ciò, come tentativo di dare voce a un dramma profondo dell’esistenza femminile.

24. Anche se il testo non dà precisi riferimenti spazio-temporali, l’emancipazione di lei e le realtà di cui si parla, tra cui anche la crisi economica, alludono senz’altro al periodo fra le due guerre in cui il romanzo è stato scritto.

25. Come i racconti di Fleißer, anche il romanzo di Hartwig spinge il lettore verso la conclusione che “einer Frau jenseits der heteronomen Bindung an einen dominanten Mann keine Existenzform und -berechtigung, ja nicht einmal innerpsychische Fluchtwege zur Verfügung stünden” (Brueckel, 1996, pp. 74-5). Certe implicazioni sono già suggerite nel titolo dal termine *Weib* che, rispetto a *Frau*, ha acquisito nel tempo sfumature misogine e arcaizzanti insieme. Ecco come ne giustificava l’uso lo psichiatra Paul Möbius nel suo popolarissimo studio *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*: “Es ist ganz ungehörig, zur Geschlechtsbezeichnung den Ausdruck ‚Frau‘ zu verwenden. Frau ist die ehrende Anrede und bedeutet Herrin, Domina, Dame, aber nach unserem Sprachgebrauch darf nur die Verheiratete als Frau bezeichnet werden [...] Dem Manne steht das Weib gegenüber, und der Plural heißt nicht die Frauen, sondern die Weiber. Wenn die Weiber sich ihres Namens schämen sollten, so ist das schlimm genug, aber kein Grund, die Sprache zu vergewaltigen” (Möbius, 1900, <https://www.projekt-gutenberg.org/moebius/schweib/chap002.html>).

26. Vale la pena sottolineare la qualità ironica del rapporto fra il titolo e la storia: mentre il primo evoca un’idea di rinnovamento e rivoluzione, il testo racconta, sulla base delle esperienze personali di Fleißer, una storia antica di potere e di discriminazione. Uno scrittore approfitta della vocazione alla scrittura della donna con cui ha una relazione per piegarla alle proprie idee.

27. “Aber sie kamen zusammen. Da mußte doch was nicht stimmen, wenn es so leicht ging. Sie wurde hellstichtig an ihm. Auf einmal lächelte sie in den Wind und hatte das Empfinden, als ob sie das Gras wachsen hörte. Wenn ich das einmal weiß, dachte sie, bin ich ganz. Sie war niemals ganz” (Fleißer, 1972, III, p. 77).

28. Secondo Weininger la donna è “oggetto” assolutamente privo d’individualità; non avendo alcuna qualità propria, può, come la materia, assumere qualsiasi forma. Da qui la lapidaria affermazione: “*das Weib ist nichts, es ist nur Materie*” (Weininger, 1908, p. 398).

29. Cfr. Hebbel (1984, p. 17).

30. Come si evince dai riferimenti presenti in alcune delle novelle raccolte nel volume *Ekstasen*, pubblicato nel 1928, Hartwig conosceva l’opera di Freud, in particolare i saggi sull’isteria e quelli sulla femminilità. Cfr. Kernmeyer (1996) oppure Fraisl (2002b). Freud, com’è noto, giustificava il senso d’inferiorità delle donne con la loro conformazione anatomica esperita come ‘mancante’ dell’organo sessuale maschile.

31. “Non c’è donna che non sia esclusa dalla natura delle cose che è la natura delle parole” (Lacan, 1983 e 2011, p. 69).

Bibliografia

Albert C. (2000), *Grenzverläufe im Kampf der Geschlechter. Marieluise Fleißers frühe Prosa*, in M. E. Müller e U. Vedder (Hgg.), *Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers*, Erich Schmidt, Berlin, pp. 126-37.

Ankum K. von (1997), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, University of California Press, Berkeley.

Anselm S. (1987), *Emanzipation und Tradition in den 20^{er} Jahren*, in S. Anselm e B. Beck (Hgg.), *Triumph und Scheitern der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins*, Reimer, Berlin, pp. 253-74.

Ardis A. L. (1990), *New Women, New Novels. Feminism and Early Modernism*, Rutgers University Press, New Brunswick-London.

Barndt K. (2000), „*Engel oder Megäre*“. *Figurationen der ‚Neuen Frau‘ bei Marieluise Fleißer und Irmgard Keun*, in M. E. Müller e U. Vedder (Hgg.), *Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers*, Erich Schmidt, Berlin, pp. 16-34.

Barndt K. (2003), *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der neuen Frau in der Weimarer Republik*, Böhlau, Köln.

- Bovenschen S. (1979), *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Brueckel I. (1996), *Ich ahnte den Sprengstoff nicht. Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, Kore, Freiburg i. Br.
- Cocalis S. L. (1982), *Weib ohne Wirklichkeit, Welt ohne Weiblichkeit. Zum Selbst-, Frauen- und Gesellschaftsbild im Frühwerk Marieluise Fleißers*, in I. von der Lühe (Hg.), *Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Argument, Berlin, pp. 64-85.
- Flake O. (1990), *Die alte Aufgabe – die neue Form*, in F. M. Huebner (Hg.), *Die Frau von morgen wie wir sie wünschen [1929]*, Insel, Frankfurt a.M., pp. 135-50.
- Fleißer M. (1972), *Gesammelte Werke*, hg. von Günther Rühle in Zusammenarbeit mit Eva Pfister, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 4 voll.
- Fraisl B. (2002a), *Körper und Text: (De-) Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, Passagen, Wien.
- Fraisl B. (2002b), *Nachwort*, in M. Hartwig, *Das Weib ist ein Nichts*, Literaturverlag Droschl, Graz-Wien, pp. 177-89.
- Frame L. (1997), *Gretchen, Girl, Garçonne? Weimar Science and Popular Culture in Search of the Ideal New Woman*, in K. von Ankum (ed.), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, University of California Press, Berkeley, pp. 12-40.
- Hartwig M. (2002), *Das Weib ist ein Nichts*, Literaturverlag Droschl, Graz-Wien.
- Hebbel F. (1984), *Judith. Eine Tragödie in fünf Akten*, Metzler, Stuttgart.
- Hoffmeister D. (1983), *Growing up Female in the Weimar Republik. Young Women in Seven Stories by Marieluise Fleißer*, in “The German Quarterly”, 56, pp. 396-407.
- Huebner F. M. (1990), *Die Frau von morgen wie wir sie wünschen [1929]*, Insel, Frankfurt a.M.
- Hügel H.-O. (Hg.) (2003), *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Metzler, Stuttgart.
- Jelinek E. (2008), *Kein einziges Abenteuer mehr aus dem Englischen Garten*, <https://www.elfriedejelinek.com/fenglga.htm>, ultimo accesso 20-1-2022).
- Kernmeyer H. (1996), *Ekstasen oder Das Andere der Vernunft. Mela Hartwigs Kritik an der rationalistischen Moderne*, in C. Unterweger, I. Wieser (Hgg.), *Über den Dächern von Graz ist Lisl wahrhaftig. Eine Stadtgeschichte der Grazer Frauen*, Frauenverlag, Wien, pp. 166-87.
- Kessenmeier G. (2000), *Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der ‚Neuen Frau‘ in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperlichkeit in der Mode der Jahre 1920 bis 1929*, Ebersbach, Dortmund.
- Keun I. (1988), *System des Männerfangs [1932]*, in A. Rheinsberg (Hg.), *Bubikopf. Aufbruch in den Zwanzigern. Texte von Frauen*, Luchterhand, Berlin-Darmstadt, pp. 115-8.
- King L. J. (1993), *The Woman Question and Politics in Austrian Interwar Literature*, in “German Studies Review”, 6, pp. 75-100.
- Kosta B. (1992), *Employed Bodies: Female Servants in Works by Marieluise Fleißer*, in “German Studies Review”, 15, pp. 47-63.
- Lacan J. (1983 e 2011), *Il seminario. Libro. Ancora 1972-1973*, Einaudi, Torino.
- Lethen H. (1994), *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Liidtke A., Marssolek I., von Saldern A. (Hgg.) (1996), *Amerikanisierung. Traum und Albtraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts*, Franz Steiner, Stuttgart.

- Loreck H. (1990), „*Auch Greta Garbo ist einmal Verkäuferin gewesen*“. *Das Kunstprodukt ‚Neue Frau‘ in den Zwanziger Jahren*, in „Frauen Kust Wissenschaft“, 9/10, pp. 17-26.
- Möbius P. J. (1900), *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, Carl Marhold, Halle, <https://www.projekt-gutenberg.org/moebius/schweib/schweib.html>, ultimo accesso 31-1-2022).
- Müller M. E., Vedder U. (Hgg.) (2000), *Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers*, Erich Schmidt, Berlin.
- Perrone Capano L. (2019), *Re-visioni della modernità nell'opera di Irmgard Keun*, Artemide, Roma.
- Rheinsberg A. (Hg.) (1988), *Bubikopf. Aufbruch in den Zwanzigern. Texte von Frauen*, Luchterhand, Berlin-Darmstadt.
- Rinke S. (2008), „*Sie trägt eine schwarze Lederjacke und abgeschnittenes Haar*“. *Mode und Beruf in den Romanen von Marieluise Fleißer und Mela Hartwig*, in A. Geiger (Hg.), *Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft*, Böhlau, Köln-Weimar-Wien, pp. 167-82.
- Roth J. (2010), *Die Flucht ohne Ende*, Diogenes, Zürich.
- Rühle-Gerstel A. (1929), *Die neue Frauenfrage*, in „Die literarische Welt“, 5, 11, pp. 1-2.
- Rühle-Gerstel A. (1972), *Die Frau und der Kapitalismus*, Neue Kritik, Frankfurt a.M.
- Rühle G. (1972), *Rückblick auf das Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, in M. Fleißer, *Gesammelte Werke*, hg. von Günther Rühle in Zusammenarbeit mit Eva Pfister, vol. IV, Suhrkamp, Frankfurt a.M., pp. 549-70.
- Rühle G. (Hg.) (1973), *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Sloterdijk P. (1992), *Critica della ragion cinica*, Garzanti, Milano.
- Vollmer H. (1998), *Liebes(ver)lust: Existenzsuche und Beziehungen von Männern und Frauen in deutschsprachigen Romanen der zwanziger Jahre; erzählte Krisen – Krisen des Erzählens*, Igel, Oldenburg.
- Weininger O. (1908), *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Braumüller, Wien-Leipzig.