

La *neue lesbische Frau* weimariana o sulla narrativizzazione dell'immagine della donna *queer*

di Giulia Iannucci*

Abstract

In order to understand the lesbian/queer literary production as a defined category referring to the theories of the third sex by Ulrichs and Hirschfeld, the present investigation aims to examine the novels by Aimée Duc, *Sind es Frauen? Roman über das dritte Geschlecht* (1901), Maximiliane Ackers, *Freundinnen. Ein Roman unter Frauen* (1923), and Christa Winsloe, *Das Mädchen Manuela* (1933). The close reading of these “reference models” allows the observation of the representation modalities of the *Lesbenfrage* from a social, cultural and erotic perspective. At the same time, it shows to what extent these texts contributed to the structural implementation of a new discourse of gender identity increasingly tending towards a queer perspective and therefore definitively distancing from the “classical” figure of the *neue Frau*. Hence, the present analysis tries to contribute to make partially visible the cultural heritage of the Weimar *neue lesbische Frau* through its narrative self-representation.

Keywords: New lesbian woman, Maximiliane Ackers, Aimée Duc, Christa Winsloe, Third sex, Queer literature.

La ricerca delle radici del *queer* implica una destrutturazione storico-antropologica della visione manichea imperante in relazione alle questioni di genere. Se, come spiega brillantemente Maya De Leo (2021) nella sua ricostruzione storico-culturale del *queer*, il Settecento presenta un'univocità prospettica di quel “monoteismo sessuale” in cui è solo il punto di vista maschile a “essere”, il *turn of the century* tra Sette e Ottocento sposta l'attenzione maschile anche sul soggetto femminile, ma solo in maniera asimmetrica e per stabilirne definitivamente i compiti e i doveri di moglie e di madre. Ripristinata la pace del focolare, il secolo “borghese” trascorre così minato, però, da un interesse sempre più pressante nei confronti della sessualità di natura etero- e omosessuale. È proprio nella seconda metà del secolo, infatti, che in Europa lo sguardo medico-scientifico inizia a indirizzarsi verso le manifestazioni sessuali devianti dalla norma e, tralasciando gli approcci più noti a partire dalle indagini di Richard von Krafft-Ebing, in ambito tedesco vede nella figura di Karl Heinrich Ulrichs imporsi un primo tentativo di superamento del paradigma binario tipicamente otto-

* Sapienza Università di Roma.

centesco. L'idea di *drittes Geschlecht*, teorizzata attraverso il concetto di *anima muliebris virili corpore inclusa* (Ulrichs, 1898) è il *fil rouge* teorico dell'opera di Ulrichs, *Forschungen über das Räthsel der mann männlichen Liebe*, che raccoglie all'interno i 12 opuscoli scritti fra 1864 e 1880 e pubblicati postumi in questa forma nel 1898 per volere del sessuologo Magnus Hirschfeld. È proprio quest'ultimo, poi, che, riprendendo la massima latina, porta all'attenzione di tutte e tutti quella teoria del terzo sesso, o delle *sexuellen Zwischenstufen*, ossia un approccio medico-scientifico teso a spiegare l'omosessualità femminile e maschile in quanto condizione riscontrabile in "Männer mit weiblichen und Frauen mit männlichen Einschlägen" (Wissenschaftlich-humanitäres Komitee, 1901, p. 4).

La storia (sotto)culturale della comunità *queer* tedesca tra fine Ottocento e inizio Novecento appare quindi inestricabilmente legata a un interesse scientifico che rappresenta una minaccia troppo pericolosa per il dimorfismo sessuale imperante (De Leo, 2021, pp. 10-4). Tale innovativa concezione, infatti, tende naturalmente a un definitivo superamento, mai realmente verificatosi, del paradigma binario e contestualmente verso un tentativo di ridefinizione intersezionale dell'essere *queer* (in parte tendente all'elemento androgino), anche e soprattutto attraverso la formazione e la costruzione di una comunità di riferimento. Tuttavia, se l'applicazione del discorso all'omosessualità maschile trova a fargli da riscontro una comunità che sa di essere tale anzitutto nella condivisa battaglia per l'abolizione del §175 del Codice penale tedesco, la questione posta in relazione al lesbismo registra corrispondenze meno visibili, benché ugualmente presenti, nella cultura e nella società tedesca (Iannucci, 2019).

Tale invisibilità di matrice misogina, che ha ragioni disparate e profondamente radicate nella società patriarcale, da cui è volutamente tenuta nell'oscurità, ha in realtà anch'essa una rispondenza tangibile che al tempo non ha potuto godere di una strutturazione sistematica e che cerca, ancora faticosamente, di affermarsi nella nostra contemporaneità.

Per questo motivo, e al fine di contribuire proprio al recupero della ancora nascosta *queer cultural heritage*, che aveva reso Berlino la città più *rainbow* d'Europa già durante gli anni Venti, l'interesse presente è quello di prendere in considerazione alcuni esempi della produzione letteraria a tematica lesbica del tempo per capire fino a che punto essa abbia ufficialmente contribuito alla negoziazione di un nuovo discorso identitario di genere sempre, però, direttamente legato alla formulazione dell'immagine femminile della *neue Frau* e imprescindibilmente influenzato dall'attività ufficiosa dei movimenti di liberazione omosessuale. In altre parole, e sulla scorta metodologica dell'evoluzione del *Queersein*, non è qui necessario verificare se, come si interrogava giustamente già in parte Gargano, ci sia corrispondenza tra narrazione e realtà della nuova donna¹, ma se le rappresentazioni dell'immagine della donna lesbica weimariana siano realmente di natura *queer* o, piuttosto, di matrice omonormativa. Se, come dice De Leo, l'adozione del termine *queer* sta a indicare un'azione di non assimilazione (non) dichiarata alla struttura eteronormativa egemonica del tempo, si tenterà di capire fino a che punto nei romanzi proposti, da utilizzare a titolo di esempi *tout court*², tale azione venga realizza-

ta e quanto, al contrario, la narrazione, tramite le sue protagoniste e i loro tentativi di auto-definizione, si muova attraverso percorsi orientati a quell'approccio omonormativo tendente allo "schiacciamento di alcune rivendicazioni dell'attivismo omosessuale su parametri eteronormati, ossia ricalcati sul modello coniugale della famiglia eterosessuale, e funzionali alle esigenze del capitalismo avanzato" (De Leo, 2021, p. 202).

L'indagine scientifica relativa alla letteratura *queer* weimariana si esaurisce in parte nell'universo "maschile", spesso non soffermandosi in maniera sistematica sulla controparte "femminile"³. L'analisi relativa a quest'ultima si limita il più delle volte a trattazioni interdisciplinari che tendono a mettere in connessione la società con altri sottogruppi come la letteratura, le arti figurative, il cinema ecc. Ancora più spesso la donna *queer* weimariana o viene narrata, con pregiudizio, da penne maschili, o la si ritrova inglobata nella categoria più ampia della *neue Frau*, tuttavia non come esempio possibile di quest'ultima, ma piuttosto nella sua accezione sessuale. Come spiega Heike Schader (2004, p. 28), infatti, anche se la preferenza sessuale della *neue Frau* era di natura eterosessuale, alle donne weimariane emancipate veniva imputato un certo grado di "lesbismo" a causa della loro androginia e della curiosità nella sperimentazione sessuale. Ciò avvenne, in maniera molto ovvia, a causa della somiglianza fisionomica e stilistica delle differenti riconfigurazioni del femminile, tanto etero- quanto omonormate, riscontrabile sia nel generale processo di *Vermännlichung* della moda e degli usi e costumi femminili, sia nell'altissimo grado di emancipazione (dall'uomo e all'interno della società) preteso e in parte ottenuto dalle donne del tempo. A ciò va aggiunta un'ulteriore considerazione: tanto la *neue* quanto la *queere* o *lesbische Frau* del tempo, entrambe vittime del *double standard* imperante, dopo essere state creazioni e oggetti di indagine della *scientia sexualis*, entrano a pieno titolo a far parte della storia culturale degli anni Venti. Infatti, con l'inizio del periodo weimariano

der Typus der homosexuellen Frau war nicht mehr nur eine Kreation der Sexualwissenschaftler, sondern wurde durch die homosexuellen Frauen belebt und umformuliert. Parallel zu diesem Bild entwickelte sich der Typus der "neuen Frau", der schnell große Popularität genoss. Viele der Eigenschaften und Vorurteile, die mit diesem Frauentypus verbunden werden, stehen in enger Korrespondenz mit dem Bild, das man sich von der homosexuellen Frau machte (Schader, 2004, p. 28).

Tuttavia il ponte con la *neue Frau* presenta *detour* sostanziali e strutturali dati da un differente grado di manipolazione eteronormante (si pensi ai finali nei romanzi sulla *neue Frau* in cui la donna, dopo una parentesi di libertà, finisce relegata al compito di moglie e madre) e da relazionare anzitutto a una diversa collocazione. La categoria della *neue lesbische Frau* è infatti posta al di fuori di quella della *neue Frau* rientrando, la prima, nel contenitore intersezionale e non binario del terzo sesso. Tale spostamento è già pionieristicamente palesato nel romanzo del 1901 *Sind es Frauen? Roman über das dritte Geschlecht* di Aimée Duc, pseudonimo di Minna Adelt (1869-dopo il 1908, conosciuta anche come Minna Wettstein-Adelt e Mina Adelt-Duc), uno dei primissimi

testi che non solo si occupano di amore tra donne, ma collocano tale sentimento e le protagoniste dello stesso proprio all'interno della categoria del terzo sesso. Nonostante l'anticipazione cronologica rispetto al momento weimariano, infatti, il romanzo/saggio di Duc rappresenta il vero punto di partenza letterario dal quale si viene a costruire, seppur ancora in modalità estremamente teorico-sperimentale, quel modello alternativo umano che troverà una definizione scientifica nella categoria del terzo sesso prima e del *queer* poi.

Del romanzo, pubblicato a Berlino alla soglia del nuovo secolo presso Eckstein – lo stesso editore che due anni prima diede alle stampe la sua nemesi, ossia quel *Das dritte Geschlecht* di Ernst von Wolzogen che, scritto da un uomo, sembrava empatizzare molto poco sia con la *neue Frau* sia con la *queere Frau* – si hanno poche e sparse notizie. Ciononostante il testo – a metà strada tra *Sach-* e *Trivialliteratur* –, grazie alla recente riscoperta ad opera delle studioso Nisha Kommattam e Margaret Sönsler Breen, risulta essere fondamentale per il genere, trattando con enorme anticipo alcuni dei temi caldi del periodo specificatamente weimariano e mostrando, contestualmente, quanto gli stessi fossero già presenti alla svolta del secolo. Kommattam e Sönsler Breen spiegano:

Dieses Buch ist vieles: einer der ältesten lesbischen Romane der Welt, eine romantische Liebesgeschichte, eine charmante Skizze europäischen Weltstadtflairs um die Jahrhundertwende, ein Eindruck vom Studentinneleben der ersten Generation von Frauen, die überhaupt an europäischen Universitäten studieren durfte, ein feministisches Manifest, ein Zeitzeugnis der gerade entstandenen modernen Sexualwissenschaften (Kommattam, Sönsler Breen, 2020b, p. 4).

E infatti la storia d'amore tra la protagonista, la franco-russa Minotschka Fernandoff, studentessa in filosofia, letteratura e storia dell'arte, e Marta Kinzey, contessa polacca e studentessa di musica, seppur importante meccanismo trainante l'intera azione, fa piuttosto da cornice a un continuo interscambiarsi di personaggi femminili – donne di origini diverse, cosmopolite, poliglote, istruite (quasi tutte frequentano o hanno frequentato l'università a Ginevra, in Svizzera, unico stato aperto all'istruzione femminile), emancipate, indipendenti, e poi lesbiche e maschiline –, modelli concreti e reali dell'essere *queer*. Esse sono anzitutto attiviste in cerca di *Gleichberechtigung*, donne che parlano del proprio lesbismo non da una prospettiva erotico-sentimentale, ma da una prospettiva socio-politica, collocandosi quindi all'interno del nuovo gruppo del terzo sesso. Il loro *élan* emancipatorio, che ritroviamo nelle continue orazioni contro il matrimonio e a favore della totale emancipazione della donna e conseguente equiparazione all'uomo, si accompagna a un costante tentativo di ricerca di strutture alternative al modello culturale egemonico (casalinga-moglie-madre) che siano loro confacenti: al di fuori delle convenzioni matrimoniali, utili solo se di facciata, esse ricercano visibilità, meritocrazia e accettazione. Di questa struttura anticonformista, contraria a quella patriarcale che vedeva come uniche possibili alternative al matrimonio o l'infelicità o l'astinenza (Lederer, 1928; Viebig, 1929), ne fanno parte in quanto “Vertreter einer Mi-

schung” (Duc, 2020, p. 44). Esse rappresentano una “Menschenspezies” (Duc, 2020, p. 44) che, sotto forma di *élite* intellettuale, merita considerazione poiché, al di fuori delle sfere del maschile e del femminile comunemente intesi, forma la propria comunità:

gewiss, wir müssen versuchen, uns in der Öffentlichkeit durchzuringen, anerkannt und nicht übersehen zu werden! Der grösste Teil des Volkes und der Gebildeten hat keine Ahnung von unserer Existenz, von unseren Bedürfnissen, unserem Menschenrecht. Und doch tragen wir an dem allen selbst die Schuld! Wir treten nicht genug für uns ein, wir verfechten nicht unsere Thesen, wir geben uns nicht frei zu erkennen als Menschen, die weder Weib noch Mann sind (Duc, 2020, p. 43).

Dovesse realizzarsi il metodo di Minotschka, che prevede la realizzazione della *Gleichberechtigung* nella libera scelta di tutte e tutti secondo le proprie abilità, dall’istruzione al lavoro, passando per la possibilità o meno di sposarsi e/o mettere su famiglia, ne conseguirebbe anche uno smussamento di quel sentimento misandrigo che monta in forme sempre più forti. Le nuove *queere Frauen* sarebbero infatti finalmente libere di ridefinire la loro idea di *Weiblichkeit*, da sempre *Begriff* a uso e consumo maschile, perché “die eigentlich ‘Weiblichen’ wären demnach diejenigen, die ihre eigene Individualität ganz für sich behalten, und eine besondere Spezies bilden, psychisch und physisch” (Duc, 2020, p. 56).

Altamente consapevole della sua natura e pronta a ottenere sempre di più, Minotschka non può più tacere tanto da dover forzatamente abbandonare gli studi in medicina:

Nicht die Medizin ist schuld daran, dass ich im Studium umsattelte, sondern der heutige Stand unserer Wissenschaft, unsere Unterdrückung unangenehmer Enthüllungen! Die ganze Art unseres Vorgehens gegen das Weib, sei es Weib im Denken und Empfinden oder nicht, ist’s, was mir das Studium der Medizin unmöglich machte. Soll ich arme und elende Weiber und Mädchen behandeln müssen, denen ich helfen könnte, wenn ich reden dürfte, zu denen ich aber nicht reden darf, weil die Wissenschaft nicht alles, was sie wohl weiss, erkannt haben will? Soll ich gegen meine Überzeugung Wesen, gleich mir und Euch geartet, dem Manne in die Arme treiben, bloss, weil die Welt das Althergebrachte will, weil die Ehe, der Geschlechtsverkehr zwischen Mann und Weib die Grundlage des medizinischen Erwerbes bilden? Könnt und wollt Ihr das? Sind die Ärzte nicht unsere ärgsten Feinde, weil sie die Wahrheit nicht öffentlich im Lichte der Wissenschaft enthüllen? Könnten sie nicht durch die wahren, wissenschaftlichen Thatsachen die Frauenfrage in andere Bahnen lenken, die keine Frauenfrage, sondern eine Frage des dritten Geschlechtes ist! Und Ihr, die Ihr gleich mir empfindet, Ihr, die Ihr berufen seid, Euch zu stemmen gegen die Willkür und das Althergebrachte, Ihr habt den traurigen Mut zu schweigen? Den “Mut” sage ich, denn den Mut, die heutigen Zustände stillschweigend zu ertragen, habe ich nicht! Darin seid Ihr mir über! (Duc, 2020, p. 41).

Non si tratta di “Frauenfrage”, ma di “Frage des dritten Geschlechtes”; esse non appartengono alla *Frauenbewegung*, ma alla nascente *Lesbenbewegung*. E, anche se poco sperato dalle donne, non passerà troppo tempo prima di dimostrare definitivamente

l'esistenza scientificamente provata del terzo sesso⁴, per quanto, al contrario, la patologizzazione di tale condizione umana naturale, sebbene confutata, sarà ancora per lungo tempo usata come stigma della sessualità femminile.

Nel romanzo, quindi, come già accennato, le questioni socio-culturali hanno la meglio su quelle erotico-sentimentali e infatti il suo valore e la sua unicità "liegen [...] in einer positiven, sachverständigen und leicht zugänglichen Normalisierung lesbischer Beziehungen zur Zeit des ersten großen feministischen Umbruchs in Europa" (Kommattam, Sönsler Breen, 2020b, p. 27), da intendere in una categoria apposita. Ciononostante Duc sfrutta sul finale la storia d'amore tra Minotschka e Marta – questa volta come strumento di chiusura narrativa. Nelle ultime pagine la scrittrice si abbandona alla descrizione della condizione errante e sofferente di Minotschka che, rifiutata da una Marta sposatasi in Polonia con un uomo, dopo Ginevra e Monaco, tornerà a Parigi, luogo d'origine della sua famiglia. Qui si perderà per poi ritrovare non solo le sue radici, ma soprattutto l'amata ormai vedova e in cerca di perdono: "Nein", spiega Marta, "Frauen unserer Art dürfen nicht heiraten, auch nicht in Freundschaft, das ist gegen jede Natur!" (Duc, 2020, p. 97). Ammesso l'errore, che corrisponde invero a un'impossibilità, a un'azione contronaturale, le due donne si ritroveranno per non lasciarsi mai più.

Nonostante il romanzo di Duc segnali già un primo passaggio verso un tipo di narrazione testimoniale della storia culturale della comunità *queer*, esso rimane molto più legato a un tipo di eredità scientifico-emancipatoria e all'interesse preponderante del tempo. È solo con l'inizio della Repubblica di Weimar che la questione più prettamente *sachlich*, ora meno latente, viene in parte sostituita da una trattazione più viva dell'argomento amoroso e della comunità. Inoltre le opere letterarie lesbiche del periodo weimariano, in confronto alla produzione guglielmina, "differed in their high circulation numbers and their wider availability through advertisements in the lesbian magazines. They were part of a larger wave of novels by women about women" (Marhoefer, 2015, p. 68) – e tale drastica differenza è data principalmente dal grado di consolidamento e visibilità raggiunto dalla sottocultura *queer*, in particolare nella metropoli berlinese.

Su questa scia il romanzo della scrittrice e attrice, di teatro, cinema e cabaret, Maximiliane Ackers (1896-1982), *Freundinnen. Ein Roman unter Frauen*, pubblicato nel 1924 per i tipi del Paul Steegmann Verlag di Hannover, rappresenta uno degli esempi narrativi di trattazione della *queere Frau* di maggior successo – tanto da arrivare a quattro edizioni (1923, 1924, 1927 e 1928) e 10.000 copie vendute nei primi cinque anni⁵. La trama si svolge, secondo quanto teorizzato da Wilma Peters (1988, p. 69), durante e subito dopo la Prima guerra mondiale e vede come protagoniste la diciassettenne Erika Felden, un *Lausbub*, "blaß, fein gliedrig und fremd" (Ackers, 2007, p. 4), e l'attrice, di poco più grande, Ruth Wenk, "licht wie ein Mädchen und herb wie ein Knabe, [...] ein Wechselspiel in ihrer eigenen Harmonie" (Ackers, 2007, p. 6). La passione tra le due donne scoppia presso un imprecisato *Kurort* della provincia tedesca e permette alle stesse di riflettere sulla natura del loro amore e sulla stigmatizzazione della società del tempo nei confronti di tale naturale predisposizione.

Le tematiche proposte richiamano in parte quelle già sopraccennate, sebbene qui esse vengano analizzate attraverso un filtro più individuale che comunitario. La passione che travolge Eri e Ruth e le riflessioni che ne derivano, però, nonostante siano chiaramente legate alla relazione sentimentale esistente, hanno il pregio di combaciare con la *Lesbenfrage* weimariana. Attraverso una giusta commistione di sentimento individuale e questioni comunitarie Ackers raggiunge un altissimo grado di capacità identificativa che permette alle lettrici di scoprire/trovare loro stesse nella voce della scrittrice (Schoppmann, 1993; Marhoefer, 2015). In questo senso salta sicuramente all'occhio il tentativo sempre più consapevole di fuoriuscita dalle categorie canoniche del femminile e del maschile. Sebbene si ricorra continuamente all'uso di nomignoli appartenenti al campo semantico-fisionomico del maschile (*Bub, Knabe, Bursche, Kerl, Bubi, Bobby* sono gli appellativi attraverso i quali si auto-definiscono comunemente le donne weimariane)⁶, anche qui la teoria hirschfeldiana del *drittes Geschlecht*, ovvero dell'androginia, pare valere come metodologia egemonica. Come quando una giovanissima Ruth al primo *coup de foudre* si traveste con i vestiti del fratello per conquistare l'amata; o quando, dovendo recitare nella commedia shakespeariana *As You Like It*, interpreta quella Rosalinda che le darà la possibilità di travestirsi da Ganimede – “bald Ganymed, bald Rosalinde” (Ackers, 2007, p. 13); o quando, pensando a Eri, osserva: “Der kleine Junge [...] will keine Handarbeiten machen, aber Kofferschlösser in Ordnung bringen” (Ackers, 2007, p. 18). O ancora, sempre Ruth sfogandosi con collera:

Warum ist man gezwungen, entweder ein Bub oder ein Mädels zu sein. Wenn ich könnte, bald als Mädels, bald als Bub wollt' ich die Welt unsicher machen! Ich habe oft eine Unbändigkeit in mir, ein Verlangen nach Abenteuern [...]. Ich hätte im Mittelalter leben müssen. Ein Leben voller Mystik, Dunkelheit und Leidenschaft, und dabei in aller Frommheit so heiter und zart wie die alten Lieder. [...] Weißt du, wenn ich im Mittelalter gelebt hätte, so wäre ich ein Raufbold geworden und hätte alle Mädchen unglücklich gemacht. – Meine Zahmheit macht mich gegen mich selber toll. Schau mich doch an, wie ich da bin: ein Mädchen aus guter Familie, vom Scheitel bis zur Sohle wohlerzogen... (Ackers, 2007, pp. 40-1).

“Deine Augen freilich gehören der heiligen Maria, aber deine Hände dem Teufel” (Ackers, 2007, p. 41), e in fin dei conti si tratta sempre e solo di un *Begriff*, replica Erika: “Männer mit weiblichen und Frauen mit männlichen Einschlägen” (Hirschfeld, 1914, p. 354), diceva Hirschfeld. Ma l'anelito all'intersezionalità non può essere sancito dalle parole di Ruth. L'attrice, sebbene scomoda nell'atto performativo del suo genere di nascita, una volta scoperta dai suoi parenti, decide di continuare a recitare anche nella vita, fuggendo da Eri e stigmatizzando se stessa e il loro amore, nient'altro che “ein Verbrechen! Ein widernatürliches, unsittliches Verbrechen... weil wir einander lieb haben” (Ackers, 2007, p. 56). Ruth appare intimorita non solo dalla società che la reputa una poco di buono, ma anche dalla legge weimariana che, limitata all'omosessualità maschile, durante gli anni Venti tenta di allargare la copertura del §175 anche alla “widernatürliche Unzucht”⁷ femminile: “man kann nicht einmal mehr verstehen, daß man als

Mensch dem anderen gleich ist. Das ist so entsetzlich hoffnungslos” (Ackers, 2007, p. 58), così dichiara, capitolando definitivamente al nemico quando, una volta trasferitasi a Vienna, decide di sposare un uomo di cui non è innamorata e di far soffrire la donna che ama.

[Sie] hatte kapituliert. Jawohl, kapituliert. Sie wußte, was sie an Eri tat ... Aber sie blieb feig. Darin allein sah sie für sich selbst den Ausweg: sie flüchtete sich zu dem ersten besten Manne, der ein liebes Wort für sie hatte, – warf sich mit Gewalt auf den Weg der Natur und klammerte sich daran zu heiraten, Kinder zu bekommen, Frau und Mutter zu sein und von dieser Irrfahrt nichts mehr zu wissen, nicht einmal mehr zu ahnen. Eher teilte sie das unsichere Leben eines armen Schauspielers, als [...] die Kraft aufbringen zu können, die Konsequenzen ihrer Liebe zu tragen (Ackers, 2007, p. 129).

Nonostante la misandria sempre indagata – “Bist du männerfeind?” (Ackers, 2007, p. 32), chiede Ruth ripetutamente a Eri –, sarà quindi proprio Ruth a cedere alle pressioni socio-patriarcali, facendo apparire Eri sempre più consapevole della sua natura *queer*. In particolar modo nel passaggio dalla piccola località provinciale – abbandonata a causa del licenziamento dovuto a una storia con un uomo [sic!] sposato – alla metropoli berlinese, la giovane Eri, dopo un arrivo e un’ accoglienza piuttosto fredda da parte della città, prende piena coscienza di sé. Attrice affermata, donna desiderata, “Bubi – der Herzensbezwinger, der König schöner Frauen” (Ackers, 2007, p. 87), “ein kleiner Casanova” (Ackers, 2007, p. 96), è una delle regine del Ku’damm, come Bobby:

Bobby war das typische, ausgelassene, lebensfrohe Mädels aus Berlin W. ‘Bobby’ macht sich keine Sorgen, keine Gedanken. Bobby mußte auch nicht arbeiten, sondern saß am reichen Tisch der Lebewelt des Kurfürstendamms, tanzte wie ein junger Gott und sah aus, wie ein hübscher Berliner Frechdachs aussieht: das dunkelblonde Haar kurz geschnitten, stets im eleganten Schneiderkleid, Sporthemd mit Schlips und Kragen, das goldene Armband, das Fußband unter dem Seidenstrumpf nicht zu vergessen (Ackers, 2007, p. 82).

Ora amante di donne sposate col beneplacito dei mariti – “es war modern, daß eine reiche Frau eine Freundin hatte, es gehörte zum guten Ton” (Ackers, 2007, p. 85)⁸ –, frequenta i locali di Berlin W.⁹ per sole donne, quelli in cui gira la cocaina e “die Muttis mit den Vatis” (Ackers, 2007, p. 109) ballano¹⁰. Qui la protagonista si sente, forse, a suo agio, sicuramente al sicuro e mai sola perché, come lei, anche le altre donne condividono lo stesso incerto futuro, lo stesso che avrebbe voluto condividere con Ruth: “Sie und Ruth gehörten irgendwie hierher” (Ackers, 2007, p. 111). Qui nessuno si cura di lei e finalmente, seppure ancora con sentimenti contrastanti, si sente parte di una comunità perché sa di essere una di loro e non più *anders als die Anderen*:

Im Beruf. Im gesellschaftlichen Leben. In der Familie. Mußt du nicht, um in den Augen der anderen ebenbürtig zu sein, Deine Art verschweigen, verheimlichen, mußt du nicht deine Liebe, dein ganzes Daseinsgesicht verbergen – nur weil sie dich nicht für voll ansehen? (Ackers, 2007, p. 114)

Il suo è un movimento incessante tra club, bar e locali notturni, nel vertice metropolitano della scena alternativa berlinese, finalmente l'unico possibile *habitat* in cui abbattere ogni possibile barriera: "Ich habe keine 'Nuancen' [...]. Ich bin, wie ich bin" (Ackers, 2007, p. 103). Eri è quindi il (nuovo) prodotto finito della Berlino *queer* e, proprio a causa della maggior consapevolezza acquisita, tenterà di riconquistare per l'ultima volta la donna della sua vita. Il loro amore, però, finirà definitivamente nel *setting* metropolitano della città di Vienna, dove le due donne, ormai consapevoli della loro omosessualità, prenderanno strade mai più intersecantisi: Ruth, codarda agli occhi di Eri e infelice come la città che la circonda (Hacker, 2015, p. 316), sposa un uomo, mentre Eri, la piccola "Anführerin einer ganzen Horde prügelnder Knaben" (Ackers, 2007, p. 16), forgiata dall'amore per Ruth e dalle esperienze berlinesi, è ormai libera: "Aber der Blick, den Eri aus Ruths Augen empfing, in dem ein Liebkoson lag und grenzenlose Treue, machte sie frei" (Ackers, 2007, p. 157).

La libertà di cui gode Eri è la stessa libertà di cui tante donne possono finalmente godere grazie a quel processo di presa di coscienza identitaria che, per molte, inizia proprio attraverso la lettura di quei romanzi, più di trenta nel periodo weimariano secondo Hacker e Vogel (1984, p. 12), che vennero erroneamente etichettati *trivial* o *unterhalt-sam* dalla critica ufficiale. Tale atteggiamento nei confronti di un tipo di letteratura che non rientrava nel canone classico stabilito, oltre a determinare una svalutazione dei prodotti letterari, ne impedì la ricezione stessa favorendone, al contrario, una *damnatio memoriae* (Schader, 2004, p. 38).

Il valore dei romanzi di letteratura lesbica, però, non è da ricercare unicamente nella qualità estetica – a volte effettivamente carente sia nel contenuto sia nella forma –, ma nell'impegno politico, sociale, religioso o ideologico di cui si fanno portavoce (Peters, 1988, p. 117). Tale qualità, essendo latente, è visibile solo agli occhi delle lettrici più attente che colsero la differente prospettiva di lettura da cui venivano indagati i temi più tipici della *Trivialliteratur*. Lo strumento "letteratura di consumo", quindi, fu necessario affinché il reale contenuto risultasse più accessibile nell'intento primario di identificazione ed empatizzazione con le lettrici consce del contenitore "ordinario" e del contenuto "perverso" (Schader, 2004, p. 39). Questa particolare circostanza si verificò proprio con quello che fu il prodotto artistico lesbico più noto della Repubblica di Weimar dove l'amore tribadico viene cautamente offuscato dalla critica allo stato autoritario prussiano e alla sua educazione militaristica ed eteronormante. Si tratta di un'opera che consta di quattro versioni parzialmente differenti tra loro: la *pièce* teatrale, prima nel suo genere (Dobler *et al.*, 2016, p. 80), di Christa Winsloe (1888-1944), *Ritter Nérestan*, messa in scena al Leipziger Schauspielhaus il 30 novembre 1930; la rappresentazione berlinese del 1931 della stessa, presso un teatro sulla Stresemannstraße, questa volta col titolo *Gestern und Heute*; la arcinota *Verfilmung Mädchen in Uniform* per la regia di Leontine Sagan sotto la supervisione di Carl Froelich che debuttò il 27 novembre 1931 al Gloria Palast di Berlino; la "*Verbuchung*" del film *Das Mädchen Manuela. Der Roman zum Film Mädchen in Uniform* del 1933, riscritta polemicamente da Winsloe.

Volendo circoscrivere il discorso a una sola delle versioni sopracitate, si prende qui in analisi la trasposizione letteraria del 1933, ossia il romanzo *Das Mädchen Manuela* (spesso ribattezzato col titolo della *Verfilmung*), poiché esso racchiude in sé molte delle modifiche apportate nelle varie riscritture. La trama, in parte autobiografica e dalle tinte fontaniane, come pure lo stile, si svolge in due momenti racchiusi tra gli inizi degli anni Ottanta e la fine degli anni Novanta dell'Ottocento: la prima sezione ha luogo nella provincia tedesca dove la piccola Manuela, dopo aver perso prima il fratello preferito e poi la madre con cui aveva un profondo rapporto, affronta un inizio di adolescenza molto travagliato tanto che il padre, ex ufficiale militare inetto sia nella vita sia nel lavoro, decide di mandarla in collegio (mentre lui, vedovo e libero, viaggia per l'Italia); la seconda parte si svolge proprio all'interno dell'autoritario Prinzessin-Helene-Stift, un collegio riservato alle figlie di ex ufficiali dell'esercito prussiano, dove Manuela, infatuata di perduto della giovane insegnante von Bernburg che, per quanto mossa da uguali sentimenti, non può ricambiare, si uccide gettandosi dalla finestra¹¹.

La scena finale del suicidio, tuttavia, iniziò sin da subito a suscitare numerose controversie. Infatti, e visto l'enorme successo avuto nel 1930 da *Ritter Nérestan*, da *Gestern und Heute* in poi il finale venne cambiato o mantenuto a seconda della produzione della messinscena¹² al fine di non turbare troppo il pubblico con un tema ancora così tabuizzato. Nella *Verfilmung*, "bester Film der Weltproduktion des Jahres 1931" (Schoppmann, 1997a, p. 477) e successo mondiale¹³, Sagan e Froelich optarono per il finale meno rischioso, un banale lieto fine in cui Manuela viene salvata dalle sue compagne nel tentativo di suicidarsi (sebbene fosse stato girato anche un finale alternativo conforme al dramma originale). Christa Winsloe, quindi, proprio a causa delle manipolazioni subite dalla sua opera decise di riscrivere un romanzo da leggere "gegen den Film" (Stürzer, 1993, p. 100), ripristinando come unico possibile epilogo quello del suicidio di Manuela.

La scelta di reiterare il contenuto inizialmente pensato per il dramma è in parte motivata dalla percezione alterata dell'opera stessa che, nelle sue manipolazioni, spostò l'attenzione weimariana dalla *liaison* lesbica alla critica dell'autorità guglielmina¹⁴. In particolare, l'educazione di stampo militaristico imposta alle giovani allieve del collegio dalla vecchia direttrice sembra proprio fare da specchio alla severa gerarchia attiva tra esercito e comandante (e non mancano i riferimenti alla guerra franco-prussiana del 1870-1871). La direttrice, "novello Federico il Grande" (Kracauer, 2007, p. 288), altri non è che la passiva promotrice di un tipo di egemonia militare e patriarcale tipica del *gestern*, reiterata anche se in assenza dei "padri". Essa, quintessenza dello spirito prussiano, "überträgt die Grundsätze der militärischen Ausbildung auf ihre Mädchenschule. Sie verlangt absolute Unterordnung, eigenes Denken wird in der Anstalt nicht gefördert" (Stürzer, 1993, p. 106). Il collegio, quindi, luogo chiuso in se stesso, recluso come le giovani che lo abitano, è al contempo sia il terreno perfetto in cui applicare a livello microcosmico i dettami della società prussiana, che ambientazione classica della topografia *queer*: il convento, la scuola, il collegio (Schrader, 2001, p. 23) tornano, come nella storia d'amore tra *Anja und Esther* di cui aveva scritto Klaus Mann nel 1925 in un dramma romantico in sette *tableaux*, corrispondendo

die Weite des Ortes [...] mit der Utopie, die gesellschaftlichen Tabus zu überwinden. Die formale Geschlossenheit wird auch noch dadurch unterstützt, daß Manuela fast durchgängig auf der Bühne ist (Stürzer, 1993, p. 106).

Manuela, che già nell'infanzia si era infatuata prima di Eva, corteggiata contemporaneamente dal fratello maggiore, e poi della madre del suo spasimante Fritz, senza capire realmente la natura del suo amore, una volta entrata in collegio e grazie alla presenza costante della signorina von Bernburg, compie un tragico viaggio verso la presa di coscienza di se stessa e della propria natura. In realtà, quasi tutte le giovani ospiti del convento riveriscono con ardore l'insegnante, travolte dal suo innato senso materno: "Alle haben sie Fräulein von Bernburg lieb, obgleich sie sehr streng ist. [...] Fräulein von Bernburg hat alle Kinder gleich gern und zieht kein einziges vor" (Winsloe, 2017, p. 188), spiega la compagna Edelgard. E anche Manuela, da subito disobbediente, tremante e poi singhiozzante, cede al fascino della donna già al primo incontro, per poi capitolare con il primo bacio della buonanotte: il cuore a mille, piena d'ansia, "ihre Augen stehen voll Tränen, und die Lippen zittern wie im Fieber" (Winsloe, 2017, p. 202). Finalmente

alles hatte Sinn. Alles war ein Dienst an *ihr*, Fräulein von Bernburg. Alles und jedes hatte Beziehung zu *ihr*, und der Tag lief nicht mehr nach der Glocke, sondern nach ihrem Ruf. Ihre Stimme war nicht immer gut, sie war oft hart und befehlend. Aber Manuela wußte, daß es richtig war, was befohlen wurde: Aufstehen, Anziehen, Beten, Lernen, Ausgehen, Warten, Essen, Schlafen. Fräulein von Bernburg war da, und man tat alles für sie (Winsloe, 2017, p. 206).

Il rapporto che si instaura fra le due è però più profondo rispetto a quello dell'istitutrice con le altre ragazze. In una costante oscillazione tra sentimento filiale e amoroso, il legame tra le due diviene vera e propria *Schwärmerei* (Gargano, 2009), comprensibile come relazione pedagogica tra adulta/insegnante e giovane/alunna, sorta di pederastia femminile. La signorina von Bernburg, però, alla domanda di Manuela "Sind Sie glücklich?" non può che non rispondere con un generico plurale "Ja, Kind [...]. Ich habe ja euch" (Winsloe, 2017, p. 210):

Vielleicht hätte sie sagen müssen: Ich habe ja dich. Aber diese Tochter und Enkelin von Soldaten, die ihr Leben lang gewohnt gewesen waren, mit Gefühlen sparsam zu sein und Gefühlsausbrüche zu verachten, dieses Mädchen, von einer puritanischen Mutter gottesfürchtig erzogen, diese junge Frau, die sich selber geschworen hatte, ihre Pflicht an den ihr anvertrauten Kindern rein und gerecht zu erfüllen, hätte solch ein Wort nicht über die Lippen gebracht. Es hatte hier für sie nur "die Kinder" zu geben, es gab kein einzelnes Kind, an das sie ihr Herz hängen durfte. Und nun sie es doch getan hatte, vom ersten Male an, da dieses Kindes Augen und die ihren sich begegnet waren, durfte es nichts anderes für sie geben als Selbstzucht und Verzicht. Wie eine Wohltat, wie ein ganz unverdientes, niemals gekanntes Glück empfand sie die Liebe dieses Kindes, die um so vieles echter war als die rührende Zuneigung und Vergötterung der anderen Kinder rings um sie. Diese Liebe strömte aus jeder Haltung, jedem ungeschickten Wort Manuelas. Aber sie wäre nicht Elisabeth von Bernburg gewesen, hätte sie sich nicht selber gestraft

dafür, daß sie glücklich war durch dieses Kind und daß sie es wiederliebte, grundlos, mit aller Kraft ihres Herzens (Winsloe, 2017, p. 211).

Fino a cedere ella stessa quando decide di consolare la ragazza, nuovamente tremante e singhiozzante perché rimproverata dall'amata, baciandole la bocca, o quando per calmare la ragazza, *übertrieben* nei sentimenti e negli atteggiamenti nei suoi confronti, le fa inconsapevolmente una confessione: "Du mußt dich zusammennehmen. Man muß sich beherrschen können. Verstehst du? Jeder Mensch muß sich beherrschen können, Manuela. Ich beherrsche mich auch!" (Winsloe, 2017, p. 254), ma la ragazza non comprende perché troppo giovane.

Attraverso il classico *escamotage* del *play within the play*, Winsloe utilizza la messinscena della tragedia *Zaire* di Voltaire come chiave di volta della trama. Qui Manuela, che interpreterà il *Ritter Nérestan*, ha finalmente la possibilità di soddisfare il suo desiderio di travestimento e mascolinizzazione, come quando da bambina, per conquistare Eva, aveva tanto bramato di indossare i pantaloni del fratello per sentirsi a suo agio e quindi più sicura di sé nell'avvicinarsi alla giovane: nei panni del cavaliere, afferma, "ich werde jetzt zum ersten Male im Leben so sein können, wie ich bin" (Winsloe, 2017, p. 246). Ha qui quindi inizio la pratica del *crossdressing* che coincide simbolicamente con la fine stessa della ragazza. In costume di scena, poco prima di salire sul palco, si guarda allo specchio e si sente finalmente libera dalla pratica performativa di una "femminilità" che le è sempre stata troppo stretta e perfetta per il ruolo che invece dovrà ora performare. La messinscena di genere, e dall'alto valore emancipatorio, compiuta da Manuela, e apprezzata da tutte, è percepita come minaccia dalla direttrice e dalla sua leccapiedi, la signorina von Kesten: "Frau Oberin wurde schon unruhig. Sogar das 'Kaninchen' rückte auf ihrem Stuhl hin und her, als geschehe hier doch etwas gegen die Ordnung" (Winsloe, 2017, p. 276). Ciò che ai loro occhi appariva contrario all'ordine stabilito era proprio la metamorfosi di Manuela e il fascino da essa suscitato nelle giovani astanti, ammaliato, immedesimate, ispirate da un gesto, quello del travestimento, che diviene in Manuela, identitario:

"Aber du, Lela, was, du warst ein Mann? Deine Stimme war auch ganz dunkel, und dann hast du auf einmal Bewegungen, so echt – dir hat man heute abend geglaubt, daß du – daß du eigentlich ein halber Junge bist".

"Prost, Oda!" Und beide leeren die Gläser. Lela steht aufrecht am Tisch, während die übrigen sitzen. Ach, Kinder, es war jedenfalls schön, seine Gefühle mal so 'rausbrüllen zu können!"

"Wieso, das waren doch gar nicht deine Gefühle", meint Mia.

"Doch, das waren meine" (Winsloe, 2017, p. 284).

Ubriaca per aver bevuto troppi bicchieri di un punch di pessima qualità, sebbene soltanto uno ne fosse stato concesso a ogni ragazza, stordita dal successo e dall'approvazione riscontrata, la ragazza commette l'errore di dar voce ai suoi sentimenti per l'insegnante, la sua creatura straordinaria: "Unser aller Geliebte, unsere Heilige, unsere Gute – unser einziges, herrliches Fräulein von Bernburg soll leben!" (Winsloe, 2017, p. 289). Tale dichiarazione viene sentita non solo dalle compagne, ma anche dalla direttrice

che, adirata, decide di isolarla da tutte le sue amiche e, soprattutto, dalla sua amata. Come spiega B. Ruby Rich,

it is the act of pronouncement that constitutes the unpardonable transgression. It is the naming of that which may be well known, this claiming of what is felt by the public speaking of its name, that is expressly forbidden (Rich, 1998, p. 189).

La malattia, ossia il suo lesbismo, è incurabile, virale: “Dieses Kind ist eine Pest! Sie steckt uns die anderen an! So was wird Mode! Das Kind gefährdet das Haus, den Ruf der Anstalt” (Winsloe, 2017, p. 299). E la signorina von Bernburg, addolorata, ma complice, svela la propria natura. L’istitutrice è, sia nella lettura critico-imperialistica che in quella lesbico-romantica, “fedele al sistema che l’ha soggiogata” (Kracauer, 2007, p. 290). Nel suo perorare i principi patriarcali a cui si oppone debolmente, ma ai quali non riesce a ribellarsi, rimane “un’eretica che non si sognerebbe mai di barattare per un ‘nuovo ordine’ le tradizioni che condivide con la direttrice” (Kracauer, 2007, p. 290). Winsloe non vuole salvare nessuno, né Manuela, tantomeno von Bernburg che, devota al suo ruolo, ha deciso di vivere nella clausura fisica e sentimentale, allontanando Manuela: “Manuela, wir beide, wir müssen uns trennen. [...] du sollst mich nicht wiedersehen. [...] Du mußt gehorchen. Tun, was man dir sagt. Du mußt geheilt werden” (Winsloe, 2017, p. 324). E conclude definitivamente: “Du darfst mich nicht so liebhaben, Manuela, das ist nicht gut. Das muß man bekämpfen, das muß man überwinden, abtöten” (Winsloe, 2017, p. 327). “Devi reprimere la tua natura”: questo è quello che le dice Frau von Bernburg, questo è quello che ha fatto lei stessa vivendo da “lesbica nascosta che non ha il coraggio della propria identità sessuale, e che per la propria tranquillità preferisce non salvare la giovane Manuela dal suicidio” (Scuderi, 2010, p. 69). Lei, che ha scelto di reprimere le sue passioni e sacrificare la propria vita al servizio delle sue giovani allieve¹⁵, decide di non salvare Manuela, la sua preferita, e rimanere per sempre nel *closet*. La giovane, tradita e ferita nell’intimo, scioccata all’idea di non rivedere mai più la sua amata, sale le scale e, giunta in alto, salta:

Manuela liegt auf den harten Steinstufen vor ihnen. [...] Fräulein von Bernburg kniet nieder. Leise nimmt sie Manuelas Kopf in den Schoß. Ihre Hand liegt auf Manuelas Herzen. – Aber da drin ist es still. Das Haus ist erstarrt. Niemand spricht. Niemand drängt sich herzu. Man läßt die beiden allein: Fräulein von Bernburg und Manuela (Winsloe, 2017, p. 332).

Se la fortuna di Christa Winsloe, esponente della bohème monacense, intima di Klaus ed Erika Mann (che recitò una piccolissima parte anche nella *Verfilmung*) e Therese Giehse (che impersonò la direttrice del collegio nella versione cinematografica del 1958 con Romy Schneider nei panni di Manuela), risiede nell’aver creato “das einzige Bühnenstück in der Weimarer Republik, das so einfühlsam weibliche Homosexualität beschreibt” (Stürzer, 1993, p. 102), ciò ebbe conseguenze molto dure con la presa del potere di Hitler. L’autrice fu costretta all’esilio e il libro venne censurato e inserito nella lista dei *Verbotene Bücher* nel 1934. Stessa sorte toccò a *Freundinnen* di Ackers che si era già meritato una menzione

speciale da parte di Alfred Rosenberg nel suo *Der Sumpf* del 1927¹⁶ (mentre il *pamphlet* di Duc era molto probabilmente già intenzionalmente finito nel dimenticatoio). Il nazionalsocialismo, quindi, contribuì alla realizzazione definitiva di quel processo di stigmatizzazione nei confronti del lesbismo e/o della donna *queer* che ebbe come risultato più tangibile l'invisibilità di queste donne, delle loro vite e delle loro opere.

La tanto attesa riscoperta di questi testi, invece, e delle loro eroine – Minotschka, Eri, Manuela, donne ugualmente sofferenti per amore, ma coraggiosamente pronte a emanciparsi e far sentire la loro voce –, mostra quanto il tentativo di raggruppamento di questi romanzi in una nuova e più consolidata categoria letteraria sia ancora necessario al fine di riscoprirne il valore in quanto strumenti di *empowerment* e presa di coscienza minoritaria auto-definita, specchio – finalmente – di una narrazione ginecocratica e *queer*.

Note

1. Gargano (2000, p. 102) pone la questione in relazione alla realtà metropolitana: “L’obiettivo è verificare non tanto l’esistenza indiscussa ma l’effettiva incidenza di quella permissività che può consentire di vedere Berlino come reale contenitore/scenario per la nuova donna degli anni Venti”.

2. Tra i più noti quelli di Ackers (1923), Döblin (1924), Duc (1901), Kästner (1931), Mann (1925), Roellig (1928), Urbanitzky (1927), Viebig (1929), Wedekind (1895; 1904), Weirauch (1919; 1920; 1931), Winsloe (1930; 1933) e Wolzogen (1899). Una menzione speciale, visto il successo riscosso, va sicuramente ad Hall (1928).

3. I termini “maschile” e “femminile”, e tutte le loro derivazioni, sono qui necessariamente usati al fine di differenziare un tipo di letteratura *queer* scritta da e avente come protagonisti individui di sesso maschile (di cui la ricerca si è occupata maggiormente) da una scritta da e avente come protagoniste individui di sesso femminile.

4. Il riferimento principale è a Richard von Krafft-Ebing e alla sua *Psycopathia Sexualis* – tanto che Minotschka stessa, nel tentativo di definire la categoria alternativa di cui fa parte, affermerà ironicamente che “wir auch zu diesen ‘Krafft-Ebingschen’ gehören” (Duc, 2020, p. 69). Tra le teoriche del terzo sesso (tanto da un punto di vista scientifico che sociale) ricordiamo invece: Dauthendey (1901); Elberskirchen (1903; 1904); Trosse (1895; 1897; 1897); Rüling (1905). Per un ulteriore approfondimento cfr. Kommattam, Sönsler Breen (2020a).

5. Per la ricezione del romanzo in età weimariana cfr. la sezione *Reklame und Rezension* del testo di Lackinger (2010, pp. 75-8).

6. Inoltre, già Hirschfeld (1904, p. 44) notava che l’utilizzo dei nomignoli all’interno della comunità *queer* serviva a “proteggere la loro privacy [...] per godere di tale anonimato appellandosi in maniera differente, libera. Tali nomi, nella maggior parte dei casi, non sono altro che la versione femminile di quelli di battesimo, talvolta anche collegati a delle particolari caratteristiche della persona, al proprio lavoro o al quartiere di residenza. [...] Altri ancora collegano i propri soprannomi al mondo della zoologia, a quello militare e, in particolare tra le lesbiche, alla letteratura, oltre ai canonici *Bubis*, *Schwester* o *Dodo*” (e *Freundin*) (Iannucci, 2019, p. 178).

7. §175 del *Deutsches Strafgesetzbuch*, 8. Mai 1871.

8. Di tale moda parla anche la canzone del 1928 *Wenn die beste Freundin*, scritta da Marcellus Schiffer, musicata da Mischa Spoliansky e interpretata da Marlene Dietrich e Margo Lion (Ankum, 1997, p. 98).

9. Secondo quanto riportato da Lackinger (2010, p. 37), Ackers era registrata tra 1922 e 1926 proprio a Berlino W15 sulla Konstanzer Straße 2.

10. Il locale rappresentato nel romanzo potrebbe essere il Club der Freundinnen (Kannenberg, 1989, p. 58) o il Toppkeller (Kokula, 1988, p. 161).

11. Winsloe stessa venne mandata a studiare prima al Kaiserin-Augusta-Stift di Potsdam e poi presso un *Internat* svizzero proprio perché la madre era morta giovane e il padre non sapeva come gestire l’educazione della figlia. Inoltre il suicidio di Manuela è modellato su quello di una compagna di collegio di Winsloe.

12. A Londra, Vienna e Tokyo, per esempio, si mantenne il finale originale (Stürzer, 1993, pp. 100-1).

13. La pellicola venne presentata e premiata nel 1932 alla prima Mostra internazionale del cinema di Venezia e subito doppiata in molte lingue – in italiano il doppiaggio venne affidato alla Casa Cines Pittaluga, mentre la traduzione francese venne curata dalla scrittrice Colette (Palma, 2011). “Ragazze in uniforme è un

film unico. Forse è meglio che lo resti” fu il commento del critico Filippo Sacchi sul “Corriere della Sera” del 18 dicembre 1932 (Guazzo, 2010, p. 112). Sulla ricezione del film nell’Italia fascista e sull’utilizzo pretestuoso dello stesso per affermare l’importanza della famiglia tradizionale si veda Poidimani (2007, pp. 231-4). Il romanzo, invece, venne tradotto – con le dovute modifiche e l’opzione “lieto fine” – già nel 1934 per la collana *I romanzi della palma* di Mondadori molto probabilmente sotto la supervisione di Lavinia Mazzucchetti, componente del comitato scientifico della stessa collana (Winsloe, 1934).

14. Lo stesso Sigfried Kracauer (2007, p. 288) si concentra solo su questo aspetto, liquidando la passione di Manuela per l’istitutrice come “represso bisogno d’amore” materno.

15. Similmente si comportano anche le protagoniste di Mann (1925), Viebig (1929) e Urbanitzky (1927). Cfr. Werner-Birkenbach (2000, p. 142) e, in riferimento a Urbanitzky, Pötzl (2018, p. 73).

16. Oltre a *Freundinnen* ulteriori commenti denigratori vengono fatti anche al giornale per sole donne “Frauen-Liebe” e alla guida cittadina *Berlins lesbische Frauen* (Rosenberg, 1927, pp. 142, 133, 162-3) come riportata Schoppmann (1997b, p. 16).

Bibliografia

- Ackers M. (1923), *Freundinnen. Ein Roman unter Frauen*, Paul Steegemann, Hannover.
- Ackers M. (2007), *Freundinnen. Ein Roman unter Frauen*, Peter M. Sporer für ngiyaw eBooks, Vezensy.
- Ankum K. von (1997), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, University of California Press, Berkeley.
- Dauthendey E. (1901), *Vom neuen Weibe und seiner Liebe. Ein Buch für reife Geister*, Schuster & Loeffler, Berlin.
- De Leo M. (2021), *Queer. Storia culturale della comunità LGBT+*, Einaudi, Torino.
- Deutsches Strafgesetzbuch*, 8. Mai 1871.
- Dobler J., Leidinger C., Pretzel A. (2016), *Personlichkeiten in Berlin 1825-2006. Erinnerungen an Lesben, Schwule, Bisexuelle, trans- und intergeschlechtliche Menschen*, Landesstelle für Gleichbehandlung und gegen Diskriminierung, Berlin.
- Döblin A. (1924), *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord*, Die Schmiede, Berlin.
- Duc A. (1901), *Sind es Frauen? Roman über das dritte Geschlecht*, R. Eckstein Nachf, Berlin.
- Duc A. (2020), *Sind es Frauen? Roman über das dritte Geschlecht*, Hg. und mit einem Vorwort von N. Kommattam, M. Sönsler Breen, Querverlag GmbH, Berlin.
- Elberskirchen J. (1903), *Was hat Mann aus dem Weib, Kind und sich selbst gemacht? Eine Abrechnung mit dem Mann – Ein Wegweiser in die Zukunft!*, Magazin-Verlag, Berlin.
- Elberskirchen J. (1904), *Die Liebe des dritten Geschlechts. Homosexualität, eine bisexuelle Varietät – keine Entartung, keine Schuld*, Max Spohr, Leipzig.
- Gargano A. (2000), *Berlino: la “città delle donne”. Letteratura e società nella Repubblica di Weimar*, in G. Cantarutti (a cura di), *Scrittori a Berlino nel Novecento*, Pàtron, Bologna, pp. 101-20.
- Gargano A. (2009), *Liaisons dangereuses. Amicizie trasgressive nella Germania di Weimar*, in A. Fattori e L. Tofi (a cura di), *Fidus Achates: l’amicizia nella cultura europea. Studi in onore di Lia Secci*, Morlacchi Editore, Perugia, pp. 337-60.
- Guazzo P. (2010), *Al “confino” della norma: R/esistenze lesbiche e fascismo*, in P. Guazzo, I. Rieder e V. Scuderi (a cura di), *R/esistenze lesbiche nell’Europa nazifascista*, Ombre Corte, Verona, pp. 104-26.
- Hacker H. (2015), *Frauen* und Freund_innen Lesarten “weiblicher Homosexualität”, Österreich, 1870-1938*, Zaglossus e. U., Wien.

- Hacker H., Vogel K. (1984), *Ist das violette Fieber trivial? Lesbische Belletristik als Subversion*, in "Unsere kleine Zeitung", 11, pp. 12-21.
- Hall R. (1928), *The Well of Loneliness*, Jonathan Cape, London.
- Hirschfeld M. (1904), *Berlins drittes Geschlecht*, H. Seemann, Berlin.
- Hirschfeld M. (1914), *Die Homosexualität des Mannes und Weibes*, Louis Marcus Verlagsbuchhandlung, Berlin.
- Iannucci G. (2019), *La scena alternativa nella Repubblica di Weimar. Una topografia berlinese*, Artemide, Roma.
- Kannenbergh I. (1989), *Das Selbstverständnis von lesbischen Frauen zur Zeit der Weimarer Republik im Spiegel von vier Romanen: Maximiliane Ackers, Grete von Urbanitzky, Christa Winsloe, Emma Zelenka*, Freie Universität, Berlin (Tesi di laurea).
- Kästner E. (1931), *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.
- Kokula I. (1988), *Freundinnen: Lesbische Frauen in der Weimarer Zeit*, in K. von Soden e M. Schmidt (hgg.), *Neue Frauen. Die Zwanziger Jahre*, Elefanten Press, Berlin, pp. 160-6.
- Kommattam N., Sönser Breen M. (2020a), *Leseempfehlungen*, in A. Duc, *Sind es Frauen? Roman über das dritte Geschlecht*, Hg. und mit einem Vorwort von N. Kommattam e M. Sönser Breen, Querverlag GmbH, Berlin, pp. 112-22.
- Kommattam N., Sönser Breen M. (2020b), *Vorwort*, in A. Duc, *Sind es Frauen? Roman über das dritte Geschlecht*, Hg. und mit einem Vorwort von Nisha Kommattam e Margaret Sönser Breen, Querverlag GmbH, Berlin, pp. 4-28.
- Kracauer S. (2007), *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, a cura di L. Quaresima, Lindau, Torino.
- Lackinger R. (2010), *Verlorene Freundinnen. Leben und Werk von Maximiliane Ackers*, VDM Verlag Dr. Müller, Saarbrücken.
- Lederer J. (1928), *Das Mädchen George*, Universitas, Berlin.
- Mädchen in Uniform*, Dir. L. Sagan. Deutsche Film-Gemeinschaft, Deutschland, 1931.
- Mann K. (1925), *Anja und Esther. Ein romantisches Stück in 7 Bildern*, Oesterheld, Berlin.
- Marhoefer L. (2015), "The book was a revelation, I recognized myself in it": *Lesbian Sexuality, Censorship, and the Queer Press in Weimar-era Germany*, in "Journal of Women's History", 27, 2, pp. 62-86.
- Palma P. (2011), *Dinamiche di scambio tra cinema e letteratura: i sottotitoli di Colette per Jeunes filles en uniforme*, in "Babel", 24, pp. 223-43.
- Peters W. (1988), *Das Bild der lesbischen Frau in der Literatur der Weimarer Republik*, Universiteit Amsterdam, Amsterdam (Tesi di dottorato).
- Poidimani N. (2007), *Che razza di donne? Fantasma lesbico e disciplina della sessualità femminile nell'impero fascista*, in N. Milletti e L. Passerini (a cura di), *Fuori della norma. Storie lesbiche nell'Italia della prima metà del Novecento*, Rosenberg & Sellier, Torino, pp. 201-37.
- Pötzl V. (2018), *Lesbische Literatur und Zwischenkriegszeit: Mythos und Entmystifizierung am Beispiel Der Wilde Garten von Grete von Urbanitzky*, in "Journal of Austrian Studies", 51, 4, pp. 63-81.
- Rich B. R. (1998), *From Repressive Tolerance to Erotic Liberation: Mädchen in Uniform*, in B. R. Rich (ed.), *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*, Duke University Press, Durham, pp. 179-206.
- Roellig R. M. (1928), *Berlins lesbische Frauen*, Bruno Gebauer Verlag für Kulturprobleme, Leipzig.
- Rosenberg A. (1927), *Der Sumpf: Querschnitte durch das "Geistes"-leben der November-Demokratie*, Franz-Eher-Verlag, München.

- Rüling A. (1905), *Welches Interesse hat die Frauenbewegung an der Lösung des homosexuellen Problems?*, in "Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen unter besonderer Berücksichtigung der Homosexualität", 7, pp. 130-51.
- Schader H. (2004), *Virile, Vamps und wilde Veilchen: Sexualität, Begehren und Erotik in den Zeitschriften homosexueller Frauen im Berlin der 1920er Jahre*, Ulrike Helmer Verlag, Königstein im Taunus.
- Schoppmann C. (1993), *Zeit der Maskierung: Lebensgeschichten lesbischer Frauen im "Dritten Reich"*, Orlanda Frauenverlag, Berlin.
- Schoppmann C. (1997a), *Christa Winsloe*, in A. Busch e D. Link (hgg.), *Frauenliebe/Männerliebe: Eine lesbisch-schwule Literaturgeschichte in Porträts*, Metzler, Stuttgart, pp. 476-80.
- Schoppmann C. (1997b), *Nationalsozialistische Sexualpolitik und weibliche Homosexualität*, Centaurus-Verl.-Ges., Pfaffenweiler.
- Schrader S. (2001), *Die Un-Orte des lesbischen Begehrens in der französischen Literatur*, in "Forum Homosexualität und Literatur", 38, pp. 23-34.
- Scuderi V. (2010), *Tra fuga e sogno di rinascita: scrittrici lesbiche in esilio negli anni Trenta*, in P. Guazzo, I. Rieder, V. Scuderi (a cura di), *R/esistenze lesbiche nell'Europa nazifascista*, Ombre Corte, Verona, pp. 63-79.
- Stürzer A. (1993), *Dramatikerinnen und Zeitstücke: Ein vergessenes Kapitel der Theatergeschichte von der Weimarer Republik bis zur Nachkriegszeit*, Metzler, Stuttgart.
- Trosse E. (1895), *Der Konträrsexualismus in bezug auf Ehe und Frauenfrage*, Max Spohr, Leipzig.
- Trosse E. (1897), *Ein Weib? Psychologisch-biographische Studie über eine Konträrsexuelle*, Max Spohr, Leipzig.
- Trosse E. (1897), *Ist freie Liebe Sittenlosigkeit?*, Max Spohr, Leipzig.
- Ulrichs K. H. (1898), *Forschungen über das Rätsel der mann-männlichen Liebe*, Hg. von M. Hirschfeld, Max Spohr, Leipzig.
- Urbanitzky G. von (1927), *Der wilde Garten*, Hesse und Becker, Leipzig.
- Viebig C. (1929), *Die mit den tausend Kindern*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.
- Wedekind F. (1895), *Erdgeist. Eine Tragödie*, A. Langen, Leipzig.
- Wedekind F. (1904), *Die Büchse der Pandora: Tragödie in drei Aufzügen*, B. Cassirer, Berlin.
- Weirauch A. E. (1919, 1920, 1931), *Der Skorpion*. 3 Bd., Askanischer Verlag, Berlin.
- Werner-Birkenbach S. (2000), *Trends in Writing by Women*, in J. Catling (ed.), *A History of Women's Writing in Germany, Austria and Switzerland*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 128-45.
- Winsloe C. (1930), *Ritter Nérestan. Schauspiel in drei Akten*, Georg Marton, Berlin.
- Winsloe C. (1933), *Das Mädchen Manuela. Der Roman zum Film Mädchen in Uniform*, E. P. Tal & Co, Leipzig.
- Winsloe C. (1934), *Ragazze in uniforme*, trad. it. di G. D. Leoni, Mondadori, Milano.
- Winsloe C. (2017), *Mädchen in Uniform. Roman*, MarsTT Verlag, Wuppertal.
- Wissenschaftlich-humanitäres Komitee (1901), *Was muß das Volk vom dritten Geschlecht wissen! Eine Aufklärungsschrift*, Max Spohr Verlag, Leipzig.
- Wolzogen E. von (1899), *Das Dritte Geschlecht*, R. Eckstein Nachf, Berlin.