Comparatismi 11 2026
ISSN 2531-7547
https://doi.org/10.14672/20263462

Sessualità femminile in modalità *neusachlich*

Nora Moll

Abstract • Nella letteratura della *Neuen Sachlichkeit*, la rappresentazione della sessualità, sia etero- che omosessuale, ricopre un ruolo difatti centrale. La sobrietà e l'oggettività con cui viene analizzato il rapporto tra i sessi e demistificato il concetto romantico di 'amore', in quegli anni ricchi di fermenti culturali e politici va di pari passo con la sfida alle concezioni e alle norme sociali più tradizionali. Al centro di molti romanzi di tale corrente letteraria, il cui sviluppo viene bruscamente arrestato a seguito della presa di potere nazista del 1933, è posto un tipo di figura femminile completamente nuovo. Si tratta di quella che viene esplicitamente definita come *neue Frau*, che si muove 'libera' tra i ceti sociali interpretando il proprio corpo in maniera provocatoria e queer. L'obiettivo di questo intervento è di analizzare in un'ottica comparativa e di genere la rappresentazione della sessualità in particolare femminile, in una serie di romanzi di autori (Erich Kästner, Hans Fallada) e autrici (Irmgard Keun, Gabriele Tergit) del periodo, mostrando come essa si incroci con la denuncia delle diverse forme di disparità.

Parole chiave • *Neue Sachlichkeit*; Sessualità femminile; *Neue Frau*; Repubblica di Weimar; Prospettiva di genere

Abstract • In the literature of the Neue Sachlichkeit, the representation of sexuality, both heterosexual and homosexual, plays a central role. The sobriety and objectivity with which the relationship between the sexes is analysed and the romantic concept of 'love' is demystified, in those years rich in cultural and political ferment, goes hand in hand with the challenge to more traditional social concepts and norms. At the centre of many novels of this literary movement, whose development was violently halted following the Nazi takeover in 1933, is a completely new type of female character, explicitly defined as the *neue Frau*, who moves 'freely' between social classes, interpreting her body in a provocative and queer way. The aim of this paper is to analyse, from a comparative as well as a gender perspective, the representation of female sexuality in a series of novels written by male and female authors (Erich Kästner, Hans Fallada; Irmgard Keun, Gabriele Tergit) of the period, highlighting how it reveals at the same time different forms of inequality.

Keywords • *Neue Sachlichkeit*; Female sexuality; *Neue Frau*; Republic of Weimar; Gender perspective

Ledizioni

Sessualità femminile in modalità *neusachlich*

Nora Moll

1. Dinamiche di genere nel romanzo della *Neuen Sachlichkeit*

Come è noto, la *Neue Sachlichkeit* (Nuova Oggettività) si impone nel panorama culturale della Repubblica di Weimar come una corrente, o meglio come una comunità d'intenti stilistici e valoriali, capace di esprimere simultaneamente il fascino magnetico della modernità e i sintomi profondi di una civiltà in crisi. Sviluppatasi tra gli anni Venti e i primissimi anni Trenta del Novecento, tale corrente – che investe la letteratura e le arti figurative, il cinema così come l'architettura – si distingue per le sue finalità critico-sociali e politiche,[1] ma anche per aver raccolto e portato agli estremi delle tendenze già presenti sin dagli anni Dieci del Novecento.[2] Sul piano specificatamente letterario, possiamo osservare una presa di distanza dalle sperimentazioni del movimento espressionista, al quale alcuni dei suoi esponenti avevano pur preso parte, e un rifiuto netto di ogni sorta di sentimentalismo romantico, a favore di uno stile documentaristico e delle tecniche del montaggio ispirate al linguaggio cinematografico oltre che giornalistico.[3] A livello linguistico, nelle opere della *Neuen Sachlichkeit* prevale un registro distaccato, a tratti laconico, e un gergo quotidiano, urbano e burocratico, specchio della nuova società di massa.[4] Questa precisa postura estetica è strettamente legata alle condizioni socio-economiche dei suoi esponenti: essi provengono prevalentemente dalla media borghesia, da una generazione di uomini e donne che aveva vissuto la prima guerra mondiale da giovanissimi (qualcuno con esperienze dirette sul fronte occidentale, come nel ben noto caso di Erich Maria Remarque, ma anche di Erich Kästner e Carl Zuckmayer), una generazione impoverita dalla crisi economica e dall'iperinflazione e infragilita sul piano morale, non molto diversamente dalla *lost generation* nordamericana. Tale posizionamento genera uno sguardo allo stesso tempo lucido e disincantato sui conflitti sociali, di cui la produzione poetica, teatrale e narrativa dei suoi esponenti è una chiara testimonianza, così come traspare da essa un orientamento politico di sinistra, più raramente (come nel caso di Bertolt Brecht) di stampo comunista. Un'altra caratteristica chiave della *Neuen Sachlichkeit* è la convergenza non solo stilistica tra

[1] Anzi, come è stato osservato da Helmut Kiesel, "non esiste epoca in cui si possa osservare una così stretta corrispondenza tra sviluppo politico e letterario" (Kiesel, 2017, p. 84). In quel che segue, la traduzione delle citazioni dal tedesco è a cura della scrivente quando non diversamente segnalato, come nel caso dei romanzi di Fallada, Kästner e Keun, per i quali mi sono servita delle traduzioni italiane più recenti. Per motivi di spazio e per rendere più scorrevole la lettura del saggio ho evitato, sebbene a malincuore, di riportare anche l'originale tedesco.

[2] Tra queste tendenze lo stesso Kiesel segnala la *Montagetechnik* (tecnica di montaggio), già usati dai dadaisti e dai futuristi, e la stessa oggettività (Ibidem).

[3] "Tale connubio tra scrittura giornalistica e finzionale comporta l'indietreggiare dello stile diegetico a favore di una scrittura mimetica, gesticolare, che sostituisce il tradizionale narratore onnisciente con il 'reporter osservatore'. Attraverso l'inserimento di materiale documentario, una parte degli autori e delle autrici, anche se in forma non immediatamente riconoscibile, si propone di usare una tecnica di montaggio [...], così come l'uso di materiale documentario dovrebbe fare da garanzia per l'autenticità dell'enunciato" (Becker, 1995, p. 12).

[4] Per un inquadramento sintetico di tale corrente si veda anche Becker, 2024.

letteratura e cronaca. Infatti, i quattro autori – Erich Kästner, Gabriele Tergit, Irmgard Keun e Hans Fallada – le cui opere saranno qui rilette in un'ottica di genere e intersezionale, relativamente alla rappresentazione della sessualità femminile – condividono un'esperienza più o meno solida nel mondo del giornalismo. Non a caso, il romanzo di Kästner *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten* (*Fabian. La storia di un moralista*, 1931) contiene una serie di rimandi satirici al lavoro giornalistico e alle dinamiche politico-economiche che investono la carta stampata negli ultimi anni della Repubblica di Weimar,[5] mentre il romanzo di Tergit, dal titolo *Käsebier erobert den Kurfürstendamm* (*Käsebier conquista il Kurfürstendamm*, pubblicato nello stesso anno), prende di mira le conseguenze della trasformazione di una stampa critica e seriosa in un giornalismo sempre più sensazionista.

A partire da tali premesse, non meraviglia che il destino editoriale e biografico degli esponenti della *Neuen Sachlichkeit* sia stato radicalmente segnato dall'avvento, nel 1933, del nazionalsocialismo. Affianco agli scrittori, filosofi e scienziati di origine ebraica e/o di fede comunista, anche le esistenze e le carriere degli esponenti di questa corrente (di cui del resto fecero parte non pochi scrittori e scrittrici ebrei) furono letteralmente spezzate dalle persecuzioni: per quanto riguarda il nostro piccolo campione, tre autori su quattro – ovvero Kästner, Keun e Tergit – subirono l'immediata censura e il rogo dei loro libri, due su quattro – Keun e Tergit – presero la via dell'esilio (Beck, Wortmann, 2024; Sucker, 2020). Anche chi scelse di rimanere in Germania, come Erich Kästner, fu costretto alla cosiddetta *Innere Emigration* (emigrazione interna), vivendo in un isolamento intellettuale e sotto costante controllo poliziesco, a causa del divieto di pubblicare (Hanuschek, 2017). All'interno di tale contesto di persecuzione e di esilio, la figura di Hans Fallada, sebbene non meno tormentata sul piano biografico, costituisce un'eccezione, vista la concessione di pubblicare anche durante il periodo nazista (Crepon, 1982; Barrale, 2012), al quale lo scrittore riuscì comunque a sopravvivere senza lasciarsi coinvolgere dai diabolici meccanismi di propaganda dai quali – come del resto anche in Italia – furono coinvolti non pochi scrittori e artisti dell'epoca.

Nonostante l'ampio interesse della germanistica contemporanea, e una bibliografia relativa che continua a proliferare, la ricezione del movimento ha seguito percorsi complessi. In particolare, molte esponenti femminili della *Neuen Sachlichkeit* – come le stesse Tergit e Keun, oltre a Vicky Baum e la poeta austriaca Mascha Kaléko – sono state trascurate e quasi dimenticate, risentendo della storica difficoltà delle donne ad accedere ai canoni letterari più ampiamente condivisi (Guddat, Hastedt, 2011; Schoeneich, 2011). Dalla fine degli anni Settanta, tuttavia, si è assistito ad una felice riscoperta critica di queste voci, mentre a partire dagli anni Dieci del Duemila esse hanno iniziato a raggiungere un più ampio pubblico di lettori e lettrici. Per quanto riguarda, a livello generale, la ricezione della Nuova oggettività in Italia, la traduzione e diffusione in particolare dei suoi romanzi presenta dinamiche finanche paradossali. Molti autori – tra cui gli stessi Kästner, Fallada, Vicky Baum e Irmgard Keun – erano stati ampiamente tradotti durante il Ventennio fascista, persino dopo che le loro opere erano state sottoposte a censura in Germania (il *Fabian* di Kästner, messo al rogo il 10 maggio 1933, uscì lo stesso anno in Italia per Bompiani).[6] In anni più recenti, la rinascita editoriale degli esponenti della *Neuen Sachlichkeit* che non avessero uno statuto già centrale nel canone letterario europeo e mondiale (come Remarque e Döblin) è partita dalla ripubblicazione di *E adesso, povero uom*o? (per la traduzione e cura

[5] Non solo, come viene segnalato da Britta Jürgs (1995, p. 199), diversi passaggi del romanzo sono l'esito di una rielaborazione di articoli di giornale a firma dello stesso Kästner.

[6] Sulla ricezione in Italia della letteratura tedesca coeva durante il Ventennio, si veda Barrale, 2012 e Rundle, 2019; per la ricezione e traduzione di Kästner rimando a Biagi, 2019 e Moll, 2023, 2022.

di Mario Rubino, Sellerio 2008),[7] e di *Fabian. Storia di un moralista, ovvero, L'andata a puttana* (tradotto da Amina Pandolfi per Marsilio nel 2010), a cui sono seguite le traduzioni di autrici come Irmgard Keun (Le orme editore), Gabriele Tergit (Einaudi) e altre ancora.

Tale ripresa delle traduzioni e pubblicazioni rispondono effettivamente all'esigenza di proporre al pubblico dei testi che, se letti attraverso un'ottica di genere, rivelano una rinnovata attualità. Molto di questo interesse è legato alla rappresentazione socioculturale della Berlino degli anni Venti, passata alla storia come un mito di liberazione, che comprende una serie di cliché assai radicati nell'immaginario collettivo. Come è noto, la metropoli tedesca divenne il fulcro di radicali trasformazioni sul piano della libertà sessuale: le donne frequentavano i locali notturni senza accompagnamento maschile, e l'omosessualità maschile e femminile iniziò a manifestarsi apertamente, sfidando la criminalizzazione imposta dal paragrafo 175 del Codice penale della Repubblica di Weimar.[8] In questa cornice, la letteratura neo-oggettiva propone una riscrittura piuttosto articolata del discorso legato alla sfera sentimentale, muovendosi lungo due direttrici principali: da un lato la demistificazione della sessualità, in netta reazione contro il discorso amoroso di stampo romantico, sulla base di un'analisi distaccata che ne svela il carattere fallace, sul piano psicologico, e biecamente strumentale, su quello economico. Dall'altro, l'istituzione matrimoniale perde ogni aura sacrale e viene rappresentata come sinonimo di sottomissione al regime patriarcale, oltre che fallimento dell'autodeterminazione. Al centro dei romanzi, anche a firma dei rappresentanti maschili di tale corrente, campeggia un nuovo tipo di donna, la *neue Frau*: moderna, emancipata, dall'istruzione medio-alta, frequentatrice dei luoghi di divertimento (inclusi quelli poco convenzionali), e che ricopre impieghi prevalentemente impiegatizi,[9] spesso al di sotto del suo livello di istruzione. Come evidenziato dalla critica letteraria più recente, tale figura di donna non va tuttavia intesa come un tipo monolitico, bensì come un fenomeno sfaccettato e complesso, che racchiude al suo interno uno spettro eterogeneo di classi sociali, aspirazioni professionali e progetti di vita.[10] Oltre a offrire uno sguardo attento all'emergere della figura delle giovanissime *girls*, con il loro taglio di

[7] A seguito della pubblicazione, nel 2016, della nuova versione tedesca basata sul manoscritto di Fallada, contenente numerosi passaggi (di natura sia sessuale che politica) che erano stati tagliati in fase redazionale (operando quindi una sorta di censura preventiva), il romanzo è stato ripubblicato per lo stesso editore in una versione aggiornata (Fallada, 2022).

[8] Fondamentale in questo clima fu il ruolo dell'*Institut für Sexualwissenschaft* fondato da Magnus Hirschfeld (attivo dal 1919 al 1933), pionieristico nella definizione scientifica della transessualità e dell'intersessualità (Vittorini, 2024, pp. 19-21), oltre che nella ricerca attorno alle malattie sessualmente trasmissibili, alla contraccezione e all'interruzione delle gravidanze. Di grande interesse ai fini del tema posto nel presente capitolo sono inoltre le politiche e di controllo delle nascite e le pratiche di contraccezione e di aborto, che trovano una loro rappresentazione ben esplicita anche a livello letterario, in particolare nel primo romanzo di Irmgard Keun, *Gilgi, eine von uns*, del 1931 (Usborne, 1994, 2007), ma anche in *stud. chem. Hellene Willfüer* di Vichy Baum (1928).

[9] Nel 1925, metà delle donne tedesche in età lavorativa è occupata, anche se in settori scarsamente retribuiti; per mansioni equivalenti le donne guadagnano il 20-40 % in meno degli uomini (Hecken, 2024, pp. 235-236).

[10] Tuttavia, studiosi come Th. Hecken affermano che il fenomeno della *neuen Frau* è in gran misura di tipo mediale, una moda che implica aspetti performativi (donne che lavorano, praticano sport, vanno a ballare) e che sia principalmente di derivazione americana (Ivi, pp. 237-238), mentre N. Barrale rileva che esso sia il "frutto di una curiosa commistione sovietico-americana", aggiungendo che "la donna nuova era sostanzialmente una lavoratrice, indipendente dal proprio nucleo familiare, estranea ai vecchi schemi sociali, libera di scegliere il proprio partner e, in caso di necessità, disposta ad abortire" (Barrale, 2012, p. 76.). Sulle ricadute specificatamente letterarie del fenomeno si veda anche Drescher, 2003.

capelli alla Louise Brooks e un abbigliamento androgino e funzionale, la letteratura neo-oggettiva ha il merito di svelare il lato oscuro dell'emancipazione di donne altrettanto 'moderne', ma di una generazione precedente. Infatti, per numerosissime donne single, l'aspirazione all'indipendenza economica si scontrava drammaticamente, a seguito della crisi economica del 1929, con lo spettro della disoccupazione e della precarietà, e molte sono costrette a far leva sulla propria avvenenza e la propria sessualità come un vero e proprio capitale di sopravvivenza. Emerge quindi la figura della donna più o meno scaltra e calcolatrice, capace di muoversi abilmente nella giungla urbana (come la "ragazza mistoseta" di Keun o il personaggio di Irene Moll nel *Fabian* di Kästner), a discapito delle figlie del'alta borghesia impoverita, meno abili di adattarsi al nuovo assetto cinico della società. Questa polarizzazione è resa con particolare efficacia da Gabriele Tergit in *Käsebier erobert den Kurfürstendamm*, dove viene presentata, come vedremo, una netta contrapposizione tra due diverse tipologie di donne, entrambe a loro modo emancipate, ma portatrici di modelli di vita e visioni della sessualità profondamente diversi.

2. Kästner e Tergit, ovvero la *neue Frau* tra caricatura e oggettività disillusa

Nel *Fabian* di Erich Kästner – romanzo che narra gli ultimi mesi di vita di Jakob Fabian, un giovane dottore in germanistica che ha trovato un impiego a Berlino come impiegato nel reparto pubblicitario di un'azienda di sigarette – appare fin dal primo capitolo un esempio di *neue Frau*. Si tratta di Irene Moll, una donna di estrazione borghese che mostra una decisa intraprendenza sul piano sessuale profilandosi fin da subito come "l'opposto dell'indeciso Fabian" (Jürgs, 1995, p. 204). Il protagonista, 'moralista' costantemente tentato dai luoghi del divertimento sfrenato, la incontra in un club privato e l'accompagna a casa, lasciandosi letteralmente trascinare nel suo appartamento. Fin da subito, il narratore gioca con l'inversione dei ruoli, nella rappresentazione di questo primo incontro tra Fabian e la donna, la cui ripetuta apparizione nel corso del racconto costituirà una sorta di fil rouge di segno umoristico. Infatti, sarà Irene Moll a prendere l'iniziativa sul piano sessuale, facendo leva sulla pigra e autoironica semi-disponibilità del protagonista. Appena entrati nella camera da letto di lei, si concretizza l'attacco:

> «E ora immoleremo l'innocente» esclamò la bionda rientrando. Indossava una camicia da notte di pizzo nero. Fabian indietreggiò d'un passo, ma la donna gridò: «Urrà» e gli saltò al collo con tanto slancio ch'egli perse l'equilibrio, ricadde all'indietro e si ritrovavano sul pavimento.
> «Non è terribile questa donna?» esclamò in quel momento una voce sconosciuta (Kästner, 2010, p. 29).

La voce che interrompe l'assalto della donna, condotto con energia quasi militaresca e con un'interiezione di esultanza bellica autenticamente prussiana, è quella del marito, un avvocato di mezza età che sopraggiunge sulla scena del 'delitto' non per scacciare l'amoroso della moglie, bensì per rivendicare un suo diritto sulla base di un contratto del tutto particolare, stipulato con la stessa Irene (Moll). Si tratta del privilegio di poter visionare l'amante di turno, prima, e non dopo l'amplesso, acquisito a seguito dell'impossibilità, per l'avvocato, di assecondare gli appetiti sessuali della moglie. "Begutachten" (ispezionare, vagliare) (Kästner, 2020, p. 21): il termine usato per questo tipo di 'controllo di qualità', difatti di tipo tecnico, economico-giuridico, non è affatto scelto a caso, vista la sua chiara connotazione oggettiva, funzionale alla scelta di Kästner di rendere la scena in modalità *neusachlich*, con sicuro effetto umoristico e abbozzando così una satira dei costumi liberi

e libertini delle donne di quegli anni. Del resto, la battuta con cui Fabian commenta tale distorsione dei tradizionali rapporti matrimoniali ("Ma sua moglie tiene un harem di uomini?", Kästner, 2010, p. 29), non rimarrà senza seguito: in un successivo incontro casuale con Irene Moll, questa gli riferirà orgogliosa che, dopo la fuga da Berlino del marito, reo di aver sottratto dei soldi di cui era stato l'affidatario, ha aperto un bordello per sole donne, data la grande richiesta di questo tipo di iniziativa. Senza trascurare l'informazione che il 'controllo di qualità' dei giovanotti da lei impiegati è ora effettuato da lei in persona.

La rappresentazione dei costumi sessuali, in questo romanzo sottotitolato *Die Geschichte eines Moralisten* (*Storia di un moralista*) al posto dell'originario *Der Gang vor die Hunde* (*L'andata a puttane*),[11] non si limita alla figura di Irene Moll. Infatti, i numerosi club frequentati da Fabian e dal suo amico Labude sono popolati da donne la cui intraprendenza è ritratta con toni ironici, e fornendo dettagli piccanti non solo circa l'abbigliamento e il corpo provocante delle stesse, ma anche circa il loro linguaggio, come nella scena del capitolo quinto in cui i due uomini vengono 'abbordati' da due 'figlie del popolo':

> «Com'è che ha le mani così sciupate?» le domandò Labude.
> Lei lo minacciò col dito: «Non per quello che pensi tu» gli disse e poi rise gorgogliando maliziosetta.
> «Paula prima lavorava in una fabbrica di conserve» spiegò la bionda; prese la mano di Fabian e se la fece scorrere sui seni, fino a che i capezzoli si inturgidirono. «Poi ci portate… all'albergo?» domandò?
> «Io mi rado dappertutto» annunciò la magretta, pronta a fornirne subito le prove. Labude arrivò appena in tempo a impedire una dimostrazione.
> «Si dorme meglio, dopo» fece la bionda rivolta a Fabian, striando le gambe cicciotte (Kästner, 2010, p. 59).

Anche qui, ai dettagli sull'esuberanza sessuale, contro la quale i due intellettuali irrisolti si scherniscono ma da cui sono comunque attratti, fa da contrappunto il linguaggio oggettivo, ispirato a quello giuridico ("den Nachweis erbringen", ovvero "fornire le prove"), e dal sicuro effetto umoristico. Tale rappresentazione non si limita a scene di 'ordinaria' eterosessualità. Nel capitolo nove, Fabian segue l'amico Stephan Labude (che lo ha appena informato del tradimento da parte della sua fidanzata, oltre che del deludente esito delle sue ambizioni in campo politico), nell'atelier di una scultrice, tale Ruth Reiter, in cui essi incontrano anche una modella che sta posando e una disegnatrice di moda, che da lì a poco "si rivoltava nelle braccia di Labude come in un bagno caldo" (Kästner, 2010, p. 90). Al primo avvicinamento di Fabian alla modella, scatta l'avviso che "il Barone", così il soprannome della scultrice, sarebbe geloso ("Giù le zampe. Il Barone è geloso. Tra lei e il nudo notturno esiste un rapporto tutto particolare", *ibidem*). La serata prosegue coerentemente in un club per donne lesbiche, dal nome *Cousine*:

> 'La Cugina' era un club frequentato quasi esclusivamente da donne. Ballavano fra di loro, sedevano abbracciate sui bassi divani verdi, guardandosi negli occhi e bevendo. Alcune indossavano giacche da smoking con camicette chiuse al colo, per avere un'aria quanto più possibile maschile. La proprietaria si chiamava come il suo locale, fumava grossi sigari neri e faceva da mezzana alle clienti. Passava da un tavolo all'altro dispensando battute salaci e bevendo come una spugna (Kästner, 2010, p. 95).

[11] Sottotitolo il quale è stato ripristinato per la più recente edizione italiana a cura di Amina Pandolfi (2010).

Rispetto alle scene ambientate nei club eterosessuali, l'immagine qui proposta appare più composta e straniante soprattutto sul piano estetico. Se, nei confronti di Irene Moll e delle altre frequentatrici dei locali notturni, la narrazione — aderendo al punto di vista del disilluso Fabian — assume talvolta coloriture umoristiche dal vago sapore misogino, in questo caso prende forma una più marcata empatia nei confronti delle donne frequentatrici del club. Come viene presto chiarito al protagonista, la maggior parte di loro è approdata al lesbismo in seguito a esperienze negative, se non traumatiche, con il mondo maschile. L'idea stereotipata secondo cui le donne si sottrarrebbero agli uomini perché ferite, abusate o frustrate, per poi unirsi anche sessualmente ad altre donne, è subito rafforzata dall'irruzione sulla scena di un'amica della scultrice, tornata dopo essere stata brutalmente picchiata da un anziano amante. A essere oggetto della critica sottesa alla narrazione non è dunque tanto la diversità sessuale, quanto piuttosto emozioni quali la gelosia e l'ansia di possesso: una critica che investe anche "il Barone" Ruth, che rivendica più volte dei diritti sulla propria modella quando questa riscopre la propria eterosessualità tra le braccia del gentile quanto disperato Labude[12]. Non solo: il gruppo di donne lesbiche che rimarrà affianco all'amico di Fabian, prima e anche dopo che egli si tolga la vita sotto il peso di una quantità di delusioni accumulate, assiste al precipitare tragico degli eventi come un coro di moderne e strampalate Erinni, accompagnatrici degli uomini condannati a soffrire, oltre che semplici dee della vendetta. La loro scelta di vivere in aperta opposizione alle norme e ai costumi della società del tempo appare, in fondo, coerente quanto quella dello stesso Fabian il quale, ormai disilluso sulla direzione imboccata dalla società e dall'umanità intera, decide di lasciare Berlino per fare ritorno alla città natale.

A tale scelta di ritirarsi dal mondo eccentrico e 'immorale' della capitale contribuisce non solo il fatto di trovarsi da un giorno all'altro disoccupato e senza prospettive di un nuovo lavoro, ma anche un rapporto fallimentare con un altro tipo di *neue Frau*, incontrata nello studio della scultrice Ruth, ovvero Cornelia Battenberg, laureata in giurisprudenza e praticante presso un produttore cinematografico. Cornelia appare dalle prime battute con cui presenta sé stessa, discutendo con Fabian delle dinamiche del rapporto fra i sessi, come altrettanto disillusa e lucidamente critica. Infatti, ella traccia con parole nette e *sachlich* le implicazioni economiche dei rapporti tra i sessi, che ai suoi occhi sono tutte a svantaggio delle donne:

> La ragazza lo guardò con occhi seri. «Non sono un angelo, caro signore. Non son tempi da angeli. Quando vogliamo bene a un uomo, ci mettiamo completamente nelle sue mani. Abbandoniamo tutto, e andiamo da lui. «Eccomi qui» gli diciamo sorridendo fiduciose. «Già» fa lui, «eccoti qui» e si gratta dietro l'orecchio. Buon dio, pensa, questa non ma la tolgo più dai piedi (Kästner, 2010, p. 91).

Nonostante le premesse assai pessimistiche, Fabian e Cornelia iniziano la sera stessa una relazione, definita dalla stessa donna come amorosa, sebbene tale 'cedimento sentimentale' sia da lei percepito con preoccupazione: "Ho pianto perché ti voglio bene. Ma se ti amo, ciò riguarda solo me, capisci? Tu non c'entri. Tu devi andare e venire come ti pare. E quando verrai sarò felice, e quando te ne andrai cercherò di non essere triste. Te lo

[12] A tal proposito si potrebbe persino affermare che si crei un contrasto tra la prospettiva del 'moralista', per quanto disilluso e perdente, Jakob Fabian, che definisce l'atelier di Ruth Reiter senza mezzi termini come un "Saustall" (porcile): Kästner, 2020, p. 100), e l'intenzionalità di rappresentare le varie forme di sessualità praticate nella Berlino di quegli anni nella maniera il più possibile aperta e sfaccettata.

prometto" (Kästner, 2010, pp. 103-104). Eppure, nonostante tale promessa di libertà, una libertà che Fabian comincia a gradire meno dal momento che si sente innamorato anche lui della donna, sarà proprio Cornelia ad allontanarsi da lui per concedersi al produttore cinematografico suo datore di lavoro. Una decisione che Cornelia prenderà, ancora una volta, nella piena consapevolezza della natura 'economica' di tale rapporto, e dichiarando fermamente che "non si può uscire dal fango senza infangarsi" (Kästner, 2010, p. 156).

Rispetto allo scrittore e poeta di Dresda, che nel suo *Fabian* trasmette difatti l'idea "che le donne abbiano una maggiore capacità di adattamento e di dissimulazione" (Jürgs, 1995, p. 205), concetto tematizzato attraverso lo stesso film in cui Cornelia avrebbe dovuto recitare la parte di una protagonista che incarna vari tipi femminili, Gabriele Tergit pone accento sulla difficoltà delle sue "personagge" (Setti, 2014)[13] a superare realmente le barriere imposte loro dalla società patriarcale. Nel suo già citato romanzo dal titolo *Käsebier erobert den Kurfürstendamm* (*Käsebier conquista il Kurfürstendamm*) si narra della trasformazione di un cantante popolare, che si esibisce nei teatri berlinesi di terz'ordine, in una star. Tale ascesa di Käsebier, nome che racchiude in sé tutto ciò che di banale si possa immaginare, viene chiaramente favorita da una campagna creata ad hoc dalla carta stampata e da una strategia di marketing dalle caratteristiche assai attuali. In realtà, il romanzo della scrittrice berlinese, che dopo una squisita formazione accademica farà carriera come reporter e autrice di feuilleton, si presenta sin dalle prime righe come un'acuta satira della società tedesca, e in particolare metropolitana, del tempo, in cui le vicende attorno il cantante dal nome ridicolo sono solo un pretesto per tracciare il declino della stampa di qualità, sotto la spinta del nuovo giornalismo privo di scrupoli. Ancora una volta, quindi, ci troviamo nelle mani un *Großstadtroman*, ma uno di quelli che "non cedono al mito della città, che viene invece minato satiricamente dal suo interno" (Stephan, 1995, p. 291).

Al centro delle vorticose vicende, che toccano tanti altri temi legati al crollo del tenore morale della società e alla crisi economica che investe tutti i ceti e moltissime professioni, sono collocati "personaggi e personagge che, anticipando molti temi che riemergeranno sul piano culturale e letterario solo a partire dagli anni Settanta, cercano di distaccarsi dalle norme di genere, che ci giocano, le rielaborano, le polverizzano" (Spinelli, 2024). Tale tentativo appare come più riuscito nel caso di Käte Herzfeld, una giovane donna divorziata che fin da subito viene definita come una "Garçonne" (Tergit, 2017, p. 50). Vista attraverso gli occhi di Miermann, un giornalista cinquantenne che diviene suo amante, il suo ritratto è il seguente:

> Era un'insegnante di ginnastica, dalla corporatura grande e flessibile, aveva i capelli rossi, l'incarnato rosa maialino delle rosse, e un volto assai intelligente con un naso grande.
> Miermann non conosceva ancora tale tipo di donna del tutto indipendente. Era un'ottima nuotatrice, conosceva quasi tutti, frequentava conferenze, lavorava con grande impegno, era incredibilmente intelligente, divertente e spiritosa, anche se completamente priva di musicalità. Trovava tutto sbagliato in questo mondo. Il matrimonio, la famiglia, lo stato, il sistema economico. Vedeva il lato oscuro in ogni cosa, era contro lo stato di contentezza. Era contraria a quasi tutto. «La felicità?» La felicità era qualcosa che le persone fingevano di possedere.

[13] "[…] le personagge hanno chiuso varie porte del passato e ne hanno aperte altre che permettono di intravvedere nuovi modi di essere, di sapere, di amare. Tali personagge prefigurano, interpretano non solo e non più l'eccentricità femminile ma le esperienze di libertà femminile. La consapevolezza delle genealogie e delle relazioni, lungi dal rinforzare l'istituto famigliare patriarcale, interpella e disfa i rapporti di potere e permette di reinventare identità, amori, desideri" (Setti, 2014, p. 209).

> Era un fermento. Era una rivoluzionaria del salone. Era a favore del comunismo, ma si sarebbe sentita molto infelice in una giacca di juta (Tergit, 2017, p. 51).

Tuttavia, per quanto anticonformista e indipendente, neppure Käte riesce a realizzare con le sue stesse forze una vita in piena autonomia. Ad esempio, quando incontra ad una festa un suo vecchio amico banchiere, accetta senz'altro finire la serata a casa sua, "non potendosi permettere di perdere né il suo consiglio né il suo credito" (Tergit, 2017, p. 61). Dopo l'amplesso, confessa quasi a sé stessa, con toni assai 'realisti':

> «Strano», osservò un paio d'ore più tardi, «che ho sempre e solo relazioni con uomini che non amo.»
> «Come», esclamò lui con finto sgomento, «tu non mi ami?»
> «Decisamente no» (Tergit, 2017 p. 61).

Al centro di una nuvola di personagge che incarnano la vasta gamma delle sfumature attribuibili alla figura della *neuen Frau* di stampo neo-oggettivista – e che include anche una cronista che incarna la vamp alla Irene Moll, appellata dai colleghi giornalisti senza mezzi termini come "puttana del Kurfürstendamm" (Tergit, 2017, p. 21) – spicca la giornalista Fräulein Dr. Kohler. Professionista affermata, con in tasca un dottorato di ricerca, vi riconosciamo i tratti biografici della stessa autrice, non senza notare la distanza ironica che ella frappone tra sé e il suo alter ego, la stessa che Kästner aveva istituito nei confronti di Jakob Fabian. Tale dimensione critico-ironica del discorso narrativo si manifesta in particolare con il dato assai anacronistico, per la società disillusa del tempo, che il Fräulein Dr. Kohler sia innamorata di un collega cronista di nome Meyer-Paris, un tipo assai superficiale che si distingue per aver ideato la bolla mediatica attorno al cantante Käsebier. Nella narrazione, in terza persona, assistiamo ai desideri della donna da subito frustrati, e ai tradimenti di lui con un'amica di lunga data e una ragazza incontrata per caso. Soprattutto, veniamo a conoscenza di una generazione di donne emancipate, che non sempre riesce a distaccarsi dagli schemi culturali ed emotivi dovuti difatti alla *troppa* cultura letteraria di cui esse si sono nutrite. Discutendo con la sua amica più lucida e realizzata, il medico Fräulein Dr. Wendland, di amore, sessualità e moralità, in risposta alla considerazione della protagonista circa il dilemma in cui si troverebbe chi, come lei, percepisce il rapporto di coppia ancora come amoroso e potenzialmente diretto verso il matrimonio, l'amica dichiara:

> «Ah, sciocchezze, di questi tempi si sopravvaluta tutto. Quando siamo arrivate all'università, è stata per noi una grande beatitudine, ed eravamo ambiziose e orgogliose, con il desiderio di realizzarci in qualcosa. E cosa accade appena quindici anni dopo? È arrivato il girl. E noi volevamo creare un nuovo tipo di donna. Vi ricordate come bruciavamo dalla gioia di poter raggiungere questo grande mondo degli uomini, pieno di matematica e chimica e meravigliose rivelazioni storiche. E ora il risultato è che le bambine di sedici anni sono sedute nel mio studio e io sarei già felice se non sono malate, e loro hanno la testa solo per l'acconciatura. Penso che le donne laureate abbiano fatto molti passi indietro.»
> «Come tutti gli accademici e come tutte le persone di spirito e tutto ciò che è spirituale» (Tergit, 2017, pp. 99-100).

Difatti, laddove il discorso amoroso di stampo romantico mostra decisamente il fianco, in entrambe le generazioni di donne moderne, anche la sessualità delle giovanissime *girls* o delle *garçonnes* alla Käte Herzfeld è considerata con lucido scetticismo medico (dilagano le malattie sessuali e le gravidanze indesiderate), con però una punta di invidia per la nonchalance di quest'ultima. Senza dimenticare però che anche dal punto di vista di Käte, come

del resto del lettore che segue la pluralità di personagge nel loro percorso di disillusione, la sessualità sarà giudicata come un ambito vitale piuttosto deludente.

Pur adeguandosi, in ultimo, anche lei alla moda del tempo cambiando taglio di capelli, al termine del racconto la giornalista Fräulein Dr. Kohler, avrà maturato una chiara e più matura visione del suo stesso comportamento amoroso-sessuale, aiutata non solo dall'amica (con la quale è in partenza per un viaggio), ma anche dal collega Miermann:

> «Hai tagliato i capelli?»
> «La mia treccia cadde.»
> «Speriamo che presto cada anche qualcos'altro.»
> «Mi impegnerò.»
> «Buona fortuna. Ma non si innamori, per l'amor di Dio, non si innamori.»
> «Il bambino bruciato evita il fuoco. Sa, l'altro giorno Miermann ha detto di me che se fossi nata in un ambiente sociale diverso, mi sarei trovata con cinque figli illegittimi e non avrei ricevuto alcun assegno alimentare, perché non avrei saputo di chi fossero. E una tale stupidona si è anche addottorata» (Tergit, 2017, p. 290).

3. Tra l'impasse della trasgressione e la riscrittura dei ruoli tradizionali: Keun e Fallada

Come si è potuto notare, nei romanzi fin qui analizzati, di pari passo con il crollo del mito della grande città viene minuziosamente destrutturato il mito dell'amore romantico, ma anche intrecciato "uno specifico discorso morale sulla responsabilità individuale per la situazione mondiale, che viene però declinato in modo satirico e socio-critico", Stephan, 1995, p. 311). Le donne che incarnano in entrambe le opere il tipo della *neuen Frau*, vi vengono rappresentate da una prospettiva esterna, di un narratore che simpatizza per ma non sposa pienamente la prospettiva narrativa oltre che morale, unica e maschile in Kästner, corale e trasversale sotto l'aspetto di genere in Tergit. Con *Das kunstseidene Mädchen* (*La ragazza mistoseta*) di Irmard Keun, romanzo pubblicato l'anno successivo e censurato ugualmente quale esempio di *Schundliteratur* (letteratura spazzatura) subito dopo l'avvento del nazismo, ci troviamo invece gettati nella mente, oltre che nella vita, della diciottenne Doris, vera e propria incarnazione del tipo del *girl*, già più volte menzionato. Originaria di una città di media grandezza che rimane senza nome, e dove vive la frustrazione di un impiego sottopagato come dattilografa, Doris (si noti l'uso del nome di battesimo per la personaggia che è appunto anche io-narrante) si profila da subito come coscienza critica di un mondo alla deriva, la cui dimensione patriarcale è da lei messa a nudo, senza mezzi termini. Dopo essere stata licenziata per aver respinto le avances del suo capo ufficio, da lei comunque provocato sessualmente con gusto fintamente ingenuo, la ragazza si avventura in un percorso di formazione attoriale presso un teatro, usando delle strategie difatti poco leali nel confronto delle compagne di corso per ottenere un ruolo (pochissimo) parlante. Dopo aver rubato una pelliccia dal guardaroba nella serata della première, Doris fugge dal teatro e dalla famiglia per approdare, anche lei, a Berlino. Del tutto disillusa anche per essere stata 'scaricata' da un fidanzato che le contesta di aver avuto già dei rapporti sessuali prematrimoniali (appunto con lui), ma che in realtà vorrebbe fare la scalata sociale sposando una ragazza di 'buona famiglia', Doris si tuffa nella metropoli con lo spirito di un picaro femminile: una vera e propria picara neo-berlinese che tenta di colmare la fame, di cibo e di oggetti materiali, usando la propria sessualità come strumento di sopravvivenza e di sollievo dalle angherie della vita. Il desiderio di mettersi in mostra, di essere qualcuno, una 'stella' (*Glanz*, nell'originale tedesco), ben presto si rivela tuttavia

come vano. Sebbene cinica, di quel cinismo quasi infantile che non può che suscitare la simpatia nei lettori, Doris scopre un mondo ben più cinico di lei, oltre che violento, un mondo in cui le donne continuano ad essere svantaggiate e sfruttate, a vari livelli e all'interno dei ruoli sociali più diversi: dalla madre (sposata con un uomo indegno) all'amica berlinese (legata sentimentalmente ad un uomo disoccupato e infedele), alle prostitute che subiscono ogni sorta di violenza.

Ben oltre quella che è stata definita una "tendenziale ninfomania" (Kiesel, 2017, p. 619), e al di là dell'attaccamento della ragazza costretta ad accontentarsi di abiti più economici in 'mistoseta' e ossessivamente aggrappata al suo talismano della femminilità, il pellicciotto rubato ("Sono elegantissima mentre lo indosso: è come un uomo eccezionale che mi rende bella col suo amore", Keun, 2017, p. 48), nel romanzo di Keun si notano dei tratti assai innovativi specie sul piano del discorso sulla sessualità. Interrogandosi circa gli approcci spesso sgradevoli degli uomini suoi partner occasionali ("Ma esistono uomini che sappiano aspettare l'arrivo della tua, di voglia? Perché poi viene il momento in cui ti sale, la voglia, ma a quelli arriva sempre un po' prima, e a me è come se tirassero una pietra ghiacciata in pancia", Keun, 2017, p. 60), la sua è anche e soprattutto una libertà di pensiero, laddove la libertà del corpo (in-disciplinato) si scontra, appunto, con le pratiche culturali della società non affatto 'moderna', bensì assai ancorata alla schematica assegnazione di ruoli e ai più biechi pregiudizi di genere (Walter, 2011). Mentre la sessualità dell'uomo può seguire strade meno tortuose, quella della donna, osserva Doris, è soggetta al controllo della società, attraverso le sue istituzioni (come quella matrimoniale) atte a *sorvegliare e punire* le donne che vorrebbero affermare il diritto al proprio desiderio sessuale:

> Se una donna giovane e danarosa sposa un vecchio soltanto per denaro, e ci fa l'amore per ore e mette su una faccia pia, allora è una madre tedesca di bimbi tedeschi e soprattutto è una donna perbene. Ma se una giovane squattrinata va a letto con uno senza soldi solo perché lui ha la pelle liscia e le piace, allora è una prostituta, una sgualdrina (Keun, 2017, p. 64).[14]

Eppure, il tentativo di evadere da una vita grigia e insignificante, difatti sotto l'influsso dichiarato della coeva cinematografia ("Mi scambierebbero per Colleen Moore, se lei avesse la permanente e il naso un po' più chic all'insù. Quando mi rileggo è come al cinema, mi rivedo nelle immagini", Keun, 2017, p. 7) gradualmente si scontra con quello "sfruttamento sessuale che nei film non viene mostrato" (Shafi, 1988, p. 317). Raccolta per strada, questa volta solo per pietà, dall'unico *uomo nuovo* del romanzo, il sensibile e onesto Ernst, Doris scoprirà l'impossibilità non solo di un vero rapporto amoroso, ma soprattutto della incomunicabilità tra uomini e donne dalla diversa estrazione socio-culturale. Infine sconfitta, ma perseverante nella sua determinazione a non esporsi allo sfruttamento meno esplicito costituito da un impiego 'onesto', Doris valuterà se accettare la condizione di mercenaria, o assecondare la proposta di unirsi ad un suo conoscente, un uomo del proletariato, scegliendo la sua protezione al prezzo della visibilità.

Se la sessualità, nei romanzi fin qui analizzati, viene raffigurata come uno spazio conflittuale che fa emergere potentemente le disparità, evidentemente di genere ma anche e soprattutto economico-sociali oltre che culturali, in Fallada, essa si configura più come luogo di incontro pacifico e salvifico, collocata com'è dentro una relazione stabile di natura eterosessuale. Il suo romanzo *Kleiner Mann was nun?* (*E adesso, pover'uomo?*), pubblicato un anno prima del crollo della Repubblica di Weimar, ne registra difatti l'acuirsi della crisi

[14] L'originale qui riporta i termini ben più espliciti di *Hure* e *Schwein*.

economica, narrata attraverso l'esempio di una giovane coppia, Johannes Pinneberg ed Emma Mörschel, detta anche Lämmchen (sebbene la caratterizzazione di questa figlia di operai della Pomerania non sia propriamente all'insegna della passività di un agnellino). Ponendosi quindi, per molti versi, agli antipodi della tematica trasgressiva sul piano dei ruoli di genere e della narrazione della sessualità, presente nel romanzo di Keun, Fallada non si rassegna affatto all'adozione di tali ruoli, *tout court*. Piuttosto, si potrebbe affermare che egli si impegni a riscriverli in una forma nuova, volutamente sobria e mediana, con una semplicità disarmante e una notevole sensibilità per le piccole cose che popolano la quotidianità di uomini, e donne, del tutto comuni. Raccontando delle vicende di Pinneberg (l'uomo comune, "kleiner Mann", al quale rimanda il titolo del romanzo), e Lämmchen, che muovono dalla speranza in una vita di coppia in provincia al crollo totale dovuto alla disoccupazione di lui, prima e anche dopo il trasferimento nella dissoluta Berlino, si ripercorre la vita di quella parte per niente eccentrica ed eccezionale della popolazione tedesca, costretta al lastrico dalle conseguenze della crisi economica che comporta una drastica razionalizzazione tra i ceti impiegatizi di cui fa parte il protagonista. Una popolazione in cui si cominciano a far largo dei personaggi come il *Nazi* (nazista) Lauterbach, un collega di Pinneberg, attraverso il quale Fallada ritrae con molta lucidità quella tipologia umana, brutale e di poca intelligenza, che da lì a poco avrebbe preso il sopravvento.

Tornando al nostro tema, va difatti evidenziato che anche l'autore di *Kleiner Mann was nun?* adotta magistralmente lo stile *neusachlich* per rendere conto di pratiche culturali moderne e ruoli tradizionali messi in discussione tra gli anni Venti e Trenta dello scorso secolo. Già nel primo capitolo, seguiamo la coppia di fidanzati mentre si reca dal ginecologo Dr. Sesam per una visita privata (e quindi costosa), con la richiesta, significativamente maldestra, di fornire a Lämmchen un diaframma ("«Nel suo libro», dice Pinneberg, «ho letto di questi fessari….». «I pessari», corregge il medico, «sì, ma non è che vadano bene a tutte. E poi, sono una cosa complicata. Non so se sua moglie è così brava…», Fallada, 2022, p. 34). Il discorso, aperto sui rapporti sessuali prematrimoniali dei due, scivola quindi senza mezzi termini verso quello sulla contraccezione, e approda infine alla richiesta di interrompere la gravidanza di lei, diagnosticata dallo stesso Dr. Sesam. Come vediamo, tale richiesta profferta dal titubante Pinneberg viene, tuttavia, bloccata subito dal ginecologo:

> «Dottore», dice Pinneberg, col labbro che gli trema. «Dottore, io guadagno centottanta marchi al mese! La prego, dottore!».
> Il dottor Sesam assume un'espressione profondamente tediata. Sa già cosa seguirà, se lo sente ripetere trenta volte al giorno.
> «No», dice. «No. Non me lo chieda proprio. Neanche per idea. Siete tutt'e due in buona salute. E il suo stipendio non è per niente basso. Per-nien-te-bas-so.»
> «Dottore!», dice Pienneberg con tono febbrile.
> Lämmchen, alle sue spalle, gli carezza i capelli. «Lascia stare, amore, lascia stare! Ce la caveremo» (Fallada, 2022, p. 36).

Se il pensiero della Doris di Keun è tutto volto allo splendore di una vita di vera seta, la giovane protagonista di Fallada è permanentemente costretta a fare i conti, pur rivendicando una vita dignitosa e riversando il suo materialismo negli oggetti di uso casalingo (come la casseruola che esige senza mezzi termini dal suo marito, pur non sapendo quasi cucinare), più che su abiti e oggetti di lusso. Sul piano non tanto e non solo della sessualità, bensì dei ruoli di genere, va però anche segnalato che la protagonista di Fallada (una delle poche eroine della letteratura europea ad essere in scena esclusivamente in uno stato di gravidanza e nei primi mesi dopo il parto) è tutt'altro che una moglie scontenta e

sottomessa: ella da subito reclama la parità all'interno del loro matrimonio, parità la quale suo sposo non è affatto intenzionato a negarle. Non solo i due protagonisti condividono gli spazi, sempre ristretti e precari, della loro vita privata: essi frequentano insieme gli spazi pubblici, come i café danzanti e i *Revuetheater* che spopolano nella Berlino di quelli anni. Sul piano della sessualità, invece, è Pinneberg a dover superare la vergona di essere figlio di una madre ai suoi occhi fin troppo 'moderna' che a Berlino conduce una vita 'viziosa': difatti la giovane coppia, che si è sistemata provvisoriamente a casa sua, scoprirà che Mama Pinneberg ha trasformato la sua abitazione in un bordello casalingo e discreto, per pochi intimi. E sarà sempre lei a provocarlo con discorsi, e non solo comportamenti, assai espliciti, ma che scandalizzeranno assai poco sua giovane nuora:

> «Vedi?» dice mamma Pinneberg con aria di trionfo. «Devi sapere che mio figlio Hans trascorre metà della sua vita, andandosene in giro a pascere se stesso e gli altri della depravazione di sua madre. È proprio orgoglioso di questa sua pena. Perfettamente felice della sua infelicità lo sarebbe, se fosse anche un figlio illegittimo. Ma lì la fortuna non t'aiuta, figlio mio, sei legittimo, e al Pinneberg gli sono stata pure fede, come una scema.»
> «Ma mamma, scusa un momento…», protesta Pinneberg.
> «Dio, che spasso», pensa Lämmchen. «Va tutto molto meglio di quanto credessi. Non è per niente cattiva» (Fallada, 2022, p. 192).

Nonostante il finale privo di un vero e proprio happy end e soprattutto privo di una risposta alla domanda posta nel titolo del romanzo – il quale solo con la riedizione del 2016 ha visto riapparire una serie di passaggi soppressi nella fase redazionale, molti dei quali assai espliciti sul piano sessuale oltre che politico (Gansel, 2021) – a livello di un'analisi di genere, il romanzo di Fallada non può essere accusato di bieco tradizionalismo, e non 'sfigura' affatto affianco agli altri testi qui analizzati. La profonda disperazione di Pinneberg, il quale continua con la sua discesa libera sul piano sociale fino ad essere trattato con aggressivo disprezzo anche da un poliziotto (che in una delle ultime scene urbane lo spinge giù dal marciapiede), è mitigata dalla semplicità con cui viene accolto e sostenuto da Lämmchen, fonte di un'incrollabile solidarietà laddove nessuno dei personaggi maschili del romanzo è capace di offrirgli un reale aiuto (Smail, 1999, pp. 70-71). La storia di dissolve così, "non senza qualche cedimento al *kitsch*" (Rubino, 2022, p. 573), con un'inquadratura delle stelle, ora vicine, e uno zoom sulla loro ultima e illegale abitazione alla periferia di Berlino, nonostante la crisi che realisticamente aveva investito il loro matrimonio, messo a così dura prova: "E poi i due entrano in casa, dove c'è il piccolo che dorme" (Rubino, 2022, p. 561).

4. Quale moralità?

Cercando di trarre delle conclusioni da questo percorso attraverso quattro romanzi pubblicati negli ultimi anni di vita della Repubblica di Weimar, sarebbe facile attribuire al discorso sulla sessualità una valenza di liberazione *tout court* anche sul piano sociale e culturale. Inoltre, sarebbe altrettanto facile tracciare delle rigide distinzioni tra la visione maschile e quella femminile della sessualità delle donne, visto che nel corso dell'analisi sono emerse non solo delle contrapposizioni, ma anche delle interconnessioni oltre che ambiguità, sul piano di genere e intersezionale. Nonostante i limiti inerenti alla diversità dello sguardo degli scrittori uomini, i loro testi continuano a parlarci di donne che sviluppano una decisa *agency* anche attraverso la liberazione dei loro corpi dal controllo patriarcale, andando, specie nel caso del *Fabian*, oltre i rumori di fondo sessisti che la prospettiva degli uomini protagonisti comunque raccoglie. Viceversa, sono le stesse scrittrici a segnalare i

limiti inerenti a tale liberazione, limiti che però sono di natura non tanto morale, bensì economica e sociale. In definitiva, tutte le opere esaminate conducono una radicale risemantizzazione del concetto stesso di 'moralità'. Se dal punto di vista della morale comune, e di molti personaggi maschili, la condotta delle protagoniste di Keun, Tergit, Kästner e persino Fallada, 'colpevoli' di vivere apertamente la propria sessualità, è ancora inaccettabile, gli stessi romanzi qui analizzati svelano come la vera immoralità sia altrove. La denuncia più netta e sferzante viene infatti indirizzata contro la corruzione strutturale e il materialismo sfrenato della società tedesca, oltre che contro la degradazione valoriale del sistema giornalistico, inteso come quarto stato. In un ecosistema sociale in cui il vero malcostume alberga nelle stanze del potere e in cui gli uomini si prostituiscono ideologicamente vendendo la propria integrità al potente di turno per un tornaconto personale, l'agire della *neuen Frau* si rivela programmaticamente come *sachlich*, ossia lucido, disincantato e pragmatico. Il tentativo di superare il doppio standard sessuale e la ricerca dell'autodeterminazione passano, necessariamente, attraverso una strategia di sopravvivenza che elegge il realismo e l'indipendenza a uniche armi possibili contro il collasso di una civiltà.

Bibliografia

Barrale N. (2012), *Le traduzioni di narrativa tedesca durante il fascismo*, Roma, Carocci

Baum V. (1983), *stud. chem. Hellene Willfüer* [1929], München, Heyne.

Beck S., Wortmann Th. (hgg.) (2024), *"Aber es wurde". Zu Leben, Werk und Wiederentdeckung von Gabriele Tergit*, Göttingen, Wallstein Verlag.

Becker S., Weiß Ch. (hgg.) (1995), *Neue Sachlichkeit im Roman: neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*, Stuttgart, Verlag J.B. Metzler.

Becker S. (2024), *Neue Sachlichkeit*, in Lickhardt M., Krause R. (hgg.), *Handbuch Weimarer Republik. Literatur und Kultur,* J.B. Metzler, Stuttgart, pp. 51-63.

Biagi D. (2019), *Modernità per moralisti.* Fabian *di Erich Kästner nell'Italia degli anni Trenta*, in Ferrando A. (a cura di), *Stranieri all'ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo*, Milano, Franco Angeli, pp. 245-259.

Crepon T. (1983), *Literarisches Schaffen in äußerster Isolation*, in Wolff R. (hr.), *Hans Fallada. Werk und Wirkung*, Bonn, Bouvier, pp. 18-42.

Drescher B. (2003), *Die ‚neue Frau'*, in Fähnders W., Karrenbrock H. (hgg.), *Autorinnen der Weimarer Republik*, Bielefeld, Aisthesis Verl., pp. 163-186.

Fallada H. (2021), *Kleiner Mann was nun?* [1932], Berlin, Aufbau Verl.

Fallada H. (2022), *E adesso, pover'uomo?*, trad. di Rubino M., Palermo, Sellerio.

Gansel. C (2021), *Von Robinson Crusoe, Charlie Chaplin und den Nazis. Das wiederentdeckte Originalmanuskript von Hans Falladas „Kleiner Mann was nun?"*, in Fallada H., *Kleiner Mann was nun?*, Berlin, Aufbau Verl., pp. 485-550

Guddat S., Hastedt S. (hgg.) (2011), *Geschlechterbilder im Wandel? Das Werk deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1894-1945*, Frankfurt am Main / Berlin / Bern, Peter Lang.

Hanuschek S. (2017), *Keiner blickt dir hinter das Gesicht. Das Leben Erich Kästners*, München, Hanser Verlag.

Hecken Th. (2024), *Neue Frau*, in Lickhardt M., Krause R. (hgg.), *Handbuch Weimarer Republik. Literatur und Kultur,* Stuttgart, J.B. Metzler, pp. 235-240.

Jürgs B. (1995), *Neusachliche Zeitungsmacher, Frauen und alte Sentimentalitäten. Erich Kästners Roman „Fabian. Die Geschichte eines Moralisten"*, in Becker S., Weiß Ch. (hgg.), *Neue Sachlichkeit im Roman: neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*, Stuttgart, Verlag J.B. Metzler, pp. 195-211.

Kästner E. (2020), *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten* [1931], Zürich, Atrium Verlag.
Kästner E. (2010), *Fabian. Storia di un moralista ovvero L'andata a puttana*, trad. di A. Pandolfi, Venezia, Marsilio.
Keun I. (2025), *Gilgi, eine von uns* [1931], Berlin, Ullstein.
Keun I (2014), *Das kunstseidene Mädchen* [1932], Berlin, Ullstein.
Keun I. (2017), *Doris, la ragazza mistoseta*, trad. di V. Gallico, Roma, L'orma editore.
Kiesel H. (2017), *Geschichte der deutschsprachigen Literatur. 1918-1933*, München, C.H. Beck.
Moll N., (2023), *La ricezione del* Fabian *di Erich Kästner e il suo paradosso italiano*, in Proietti P., Führlinger S. (a cura di), *Transiti linguistici. Traduzioni, interpretazioni, mediazioni linguistiche*, Roma, Aracne, pp. 111-134.
Moll N. (2022), *Tra moralismo ed empatia: alcune note sulla ricezione del* Fabian *di Erich Kästner*, in Carrara G., Neri L. (a cura di), *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione*. Atti del Convegno Compalit 2021, Firenze, Le Lettere, pp. 293-305.
Rubino M. (2022), *Nota*, in Fallada H., *E adesso, pover'uomo?*, trad. di Rubino M., Palermo, Sellerio, pp. 565-577.
Rundle Ch. (2019), *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, Roma, Carocci.
Schoeneich J. (2011), *Mascha Kaléko und die Grenzen der Neuen Frau*, in Guddat S., Hastedt S. (hgg.), *Geschlechterbilder im Wandel? Das Werk deutschsprachiger Schriftstellerinnen* 1894-1945, Frankfurt am Main, Berlin, Peter Lang, pp. 225-252.
Setti N. (2014), *Personaggia, personagge*, "Altre Modernità", 12, 11, pp. 204-219.
Shafi M. (1988), *«Aber das ist es ja eben, ich habe ja keine Meinesgleichen». Identitätsprozeß und Zeitgeschichte in dem Roman* Das kunstseidene Mädchen *von Irmgard Keun*, „Colloquia Germanica", 21, 4, pp. 314-325.
Smail D. (1999), *White-collar workers, mass culture and Neue Sachlichkeit in Weimar Berlin: a reading of Hans Fallada's* Kleiner Mann - was nun*?, Erich Kästner's* Fabian *and Irmgard Keun's* Das kunstseidene Mädchen, Bern, Peter Lang.
Stephan I. (1995), *Stadt ohne Mythos. Gabriele Tergits Berlin-Roman „Käsebier erobert den Kurfürstendamm"*, in Becker S., Weiß Ch. (hgg.), *Neue Sachlichkeit im Roman: neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*, Stuttgart, Verlag J.B. Metzler, pp. 291-212.
Spinelli M. (2024), *Rompere il silenzio. L'incontro tra Studi di genere e Letteratura*, "Narrativa" 46, pp. 93-106, on line dal 1 dicembre 2024, http://journals.openedition.org/narrativa/2986, ultimo accesso: 29 giugno 2026.
Sucker J. (hg.) (2020), *Gabriele Tergit*, „Text & Kritik", 228.
Tergit G. (2017), *Käsebier erobert den Kurfürstendamm* [1931], btb Verl., München.
Usborne C. (1994), *Frauenkörper - Volkskörper: Geburtenkontrolle und Bevölkerungspolitik in der Weimarer Republik*, Westfälisches Dampfboot.
Usborne C. (2007), *Cultures of Abortion in Weimarer Republik*, London, Berghan Books
Vittorini F. (2004), *Queer bodies. Identità trans* nella letteratura e nei media. Da fine Ottocento agli anni Settanta* (vol. I), Bologna, Pàtron.
Walter H. (2011), *„Um Geld oder aus Liebe": Bilder von Frauen und Männern in Irmgard Keuns Romanen der 1930er Jahre*, in Sara Guddat, Sabine Hastedt (Hrsg.), *Geschlechterbilder im Wandel? Das Werk deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1894-1945*, Frankfurt/M, Berlin, Peter Lang, pp. 253-274.