CONFRONTI

Per un atlante geostorico della letteratura tedesca (1900-1930)
a cura di Francesco Fiorentino – Milena Massalongo – Gianluca Paolucci

© 2021 Istituto Italiano di Studi Germanici
via Calandrelli, 25 – 00153 Roma
redazione@studigermanici.it
www.studigermanici.it

ISBN: 978-88-95868-5-61

Per un atlante geostorico della letteratura tedesca (1900-1930)

a cura di

Francesco Fiorentino
Milena Massalongo
Gianluca Paolucci

Istituto Italiano di
STUDI GERMANICI

Indice

7 Francesco Fiorentino, *Introduzione. Verso un* Atlante geostorico della letteratura tedesca (1900-1930)

Prologo teorico

21 Francesco Fiorentino, *La geografia nella storiografia della letteratura di lingua tedesca*

Mappe

61 Francesco Rossi, *I luoghi del* George-Kreis

81 Giulia A. Disanto, *Dada. Per un'analisi geostorica*

101 Gianluca Paolucci, *Geografia letteraria del primo cinema tedesco: Praga, Vienna, Berlino*

Pratiche spaziali

133 Stefania Sbarra, *Alfred Döblin e* Berlin Alexanderplatz: *una metropoli si racconta*

151 Lorella Bosco, *La* flâneuse*: donne e spazio urbano*

169 Marco Federici Solari, *Spazio aereo: il volo aereonautico nella letteratura tedesca*

187 Roberta Ascarelli, *Felix Salten e la 'costruzione' letteraria della Palestina*

Luoghi

207 Gabriele Guerra, *Monte Verità. Topografie letterarie del corpo spirituale intorno al 1900*

223 Massimo Palma, *Intellettuali tedeschi a Napoli e dintorni negli anni Venti*

241 Daniela Nelva, *La Cacania. Tra mondo di ieri e modernità*

Macrospazi

261 Luca Zenobi, *America. Il dibattito sugli USA nella Germania del primo Novecento*

289 Milena Massalongo, *Berlino-Mosca, Mosca-Berlino. Migrazioni, viaggi e intersezioni di contesti*

323 Note biografiche delle autrici e degli autori

La *flâneuse*: donne e spazio urbano

Lorella Bosco

Le passanti che svelte o indolenti si muovono per le strade e nei luoghi delle metropoli si affollano sempre più numerose negli spazi della letteratura e del cinema tra il 1910 e il 1933. La loro presenza si intreccia inestricabilmente con le istanze, non solo estetiche, del moderno, assurgendone a effigie. In una conferenza sulle nuove tendenze letterarie tenuta presso il circolo «Durch!» (1886), Eugen Wolff, professore di letteratura tedesca presso l'Università di Kiel, aveva evocato non a caso il modello di una giovane donna dalla bellezza selvaggia, metà ninfa, metà Gradiva, che con i capelli al vento e la veste ondeggiante incede con passo elastico e svelto verso casa. Qui la aspetta il figlio per il cui sostentamento ella ha lavorato tutto il giorno. Questo modello di femminilità attiva ed energica, non più verginale, ma pura e sagace al contempo, dirige i suoi movimenti verso uno scopo e una meta ben precisa[1]. La scelta – moderna, per l'appunto – di un'occupazione che la conduca fuori dalle mura domestiche non implica la messa in discussione del ruolo materno e soprattutto l'indugiare ozioso per le strade in percorsi non definiti, le cui seducenti e pericolose traiettorie sono dettate dall'occasione e dalla contingenza. La risoluta giovane donna di Wolff non si smarrisce tra i passanti nell'anonimato della metropoli, mentre è intenta nella lettura dello spazio urbano, né si lascia tentare dalla vertigine della *flânerie*, pur essendo autentica rappresentante dello spirito del moderno che è «azione» e «movimento»[2].

Scrittori come Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Walter Benjamin e Franz Hessel hanno evidenziato a più riprese l'intreccio fra l'esperienza della modernità, da un lato, e l'origine di una teoria della *flânerie* e

[1] Cfr. Eugen Wolff, *Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Prinzip der Moderne*, in *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*, hrsg. v. Gotthart Wunberg – Stephan Dietrich, 2. verb. u. komm. Aufl., Freiburg i.Br. 1998, pp. 27-81: 70.

[2] *Ibidem*. Laddove non compaia altra indicazione, le traduzioni dei passi riportati sono di chi scrive.

della figura del *flâneur*, dall'altro[3]. Caratteristica della *flânerie* è infatti il nesso di movimento e percezione visuale dello spazio urbano che confluisce nella pratica della scrittura, stabilendo un'analogia tra gli atti del passeggiare, del leggere e dello scrivere, tra dimensione della testualità e della visualità. A questa specifica modalità di cammino si legano inoltre modelli di costruzione o dissoluzione dell'identità nello spazio urbano. Il movimento negli itinerari metropolitani coinvolge la dimensione temporale, la strada percorsa, infatti, «conduce attraverso un tempo scomparso», in cui il *flâneur* sperimenta il «brivido storico»[4] di un passato non tanto privato, quanto di natura collettiva. Nella *flânerie* prende forma pertanto la specificità dell'esperienza dello spazio urbano nel moderno, «la natura transeunte e 'fuggevole' degli incontri e delle impressioni raccolte nella città»[5]. In tutte le sue variegate declinazioni, l'atto della *flânerie* si articola nella dialettica fra estraneità (la sua *conditio sine qua non*) e familiarità, fra ozio e attività, percezione e riflessione. «In questo modo», osserva Benjamin, «ogni verità indica con evidenza il suo contrario e da questo stato di cose si spiega il dubbio. La verità diventa un che di vivo, essa vive solo nel ritmo in cui la proposizione e il suo opposto si sovrappongono per potersi pensare»[6]. La *flânerie* articola quindi una posizione estetica mai statica o astratta, ma fatta di ritmo e spazialità. Muoversi nella città costituisce la premessa di uno sguardo che è a sua volta motore della produzione di testi letterari.

Pur nella varietà di sfumature con cui Baudelaire, Hessel, Benjamin o Kracauer esperiscono e descrivono il fenomeno della *flânerie*, la figura del *flâneur* aderisce a un modello senza dubbio maschile, seppure in crisi. La donna fa capolino solo come oggetto degli sguardi e delle fantasticherie spesso voyeuristiche del *flâneur* che percorre senza meta le strade della città ed è colpito da volti, sguardi, andature, da corpi muliebri riflessi sulle vetrine dei negozi. Solo a poco a poco, nel corso dei primi decenni del Novecento, lo sguardo femminile sulla città si emanciperà dalla percezione maschile. Deborah L. Parsons ha parlato non a caso di *flânerie* come di una metafora della «gerarchia scopica di genere nelle osservazioni dello spazio urbano»[7].

[3] Cfr. in proposito lo studio di Harald Neumeyer, *Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1999.

[4] Walter Benjamin, *Das Passagenwerk* (1982), ed. it. a cura di Enrico Ganni, *I «passages» di Parigi*, 2 voll., Einaudi, Torino 2000, qui vol. I, p. 465.

[5] Janet Wolff, *The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity*, in «Theory Culture and Society», 2 (1985), pp. 37-46: 38.

[6] Benjamin, *I «passages» di Parigi*, trad. it. cit., vol. I, p. 467.

[7] Deborah L. Parsons, *Streetwalking the Metropolis. Women, the City and Modernity*, Oxford UP, Oxford-New York 2000, p. 4.

La patria della *flânerie* è Parigi, grazie alle importanti opere di rimodellamento e ridefinizione dello spazio urbano che hanno luogo a metà del XIX secolo e all'introduzione massiccia dell'illuminazione a gas a partire dal 1830. I *passages* vengono costruiti fra il 1800 e il 1830. In Germania, anche in città come Berlino, simili processi si verificheranno in misura significativa solo tra la seconda metà del XIX e gli inizi del XX secolo, venendo quindi a coincidere in parte con gli esordi dell'epoca letteraria della *Moderne*. I *passages* nascono a Berlino contemporaneamente ai grandi magazzini che per Benjamin segnano invece la fine della *flânerie* perché sanciscono la trasformazione del *flâneur* in consumatore[8]. La percezione dello spazio urbano risente inoltre della polemica contro lo spirito corruttore della metropoli che anima molti intellettuali tedeschi nel corso dell'Ottocento. Come primo esempio di romanzo della metropoli in cui emerge un nuovo modo di vedere lo spazio urbano e di rapportarsi a esso possiamo annoverare il *Malte Laurids Brigge* di Rilke (1910), nonostante Malte sia piuttosto un *flâneur* controvoglia. La nascita di una letteratura della *flânerie* in Germania, di cui pure non mancano testimonianze anche rilevanti nell'Ottocento (pensiamo ad esempio a *La finestra d'angolo del cugino* di E.T.A. Hoffmann e a *Cronaca della Sperlingsgasse* di Wilhelm Raabe), assiste fin dall'inizio all'emergere di figure di autrici[9], rimaste però invisibili per molto tempo, che fanno propria questa pratica di lettura e rielaborazione dello spazio urbano nella loro scrittura. Nonostante la *flânerie* rimanga per lungo tempo un saldo dominio maschile, soprattutto durante la *Moderne* si impongono all'attenzione del pubblico autrici come Emmy Hennings, Irmgard Keun, Ruth Landshoff-Yorck ed Else Lasker-Schüler, solo per citare alcuni nomi, le cui opere hanno spesso al centro inquieti itinerari urbani. La conquista dello spazio pubblico, per lo più metropolitano, in città come Berlino, Colonia, Monaco, Vienna, ma anche Budapest, Praga e Parigi, i viaggi, la padronanza di mezzi di trasporto come l'automobile, non più soltanto prerogativa maschile, si esprimono in percorsi eccentrici, senza meta prestabilita, in sguardi decentrati e potenzialmente destabilizzanti sulla realtà. La mobilità femminile è legata all'esperienza dello sconfinamento, non solo spaziale, ma anche mediale, poiché si appropria di uno sguardo cinematografico sul mondo. Emergono così in modo pregnante elementi caratteristici dell'estetica del moderno.

[8] Cfr. Walter Benjamin, *Parigi, la capitale del XIX secolo*, in *I «passages» di Parigi*, trad. it. cit., vol. I, pp. 5-18: 13: «il grande magazzino è l'ultimo marciapiede del *flâneur*».

[9] Cfr. in proposito l'illuminante contributo di Clare Olivia Parsons, *Women Travelers and the Spectacle of Modernity*, in «Women's Studies: An Interdisciplinary Journal», 26 (1997), pp. 399-422.

Nella scelta della *flânerie* da parte delle donne è implicita una posizione critica e antiborghese, in quanto essa esprime il tentativo di sottrarsi ai ruoli tradizionali femminili. La strada è lo spazio dell'alterità, il mondo esterno che inizia dove finiscono le mura domestiche e la vita familiare o quella impiegatizia di dattilografa, segretaria, ecc. L'ebbrezza che coglie il *flâneur* nel labirinto delle strade cittadine è per le donne seduzione irresistibile, ma anche minaccia ineludibile della perdita della rispettabilità borghese. Non a caso le protagoniste dei testi sulla *flânerie* femminile sono scrittrici, attrici, prostitute, danzatrici, vagabonde che si muovono in luoghi di transito come teatri, cabaret, caffè, grandi magazzini, case di tolleranza. La strada diventa così spazio di emancipazione e *displacement*. A differenza del *flâneur* che può confondersi nella massa anonima della città, la scrittrice *flâneuse*, sul cui corpo è inscritta una differenza di genere, resta sempre visibile e consapevole della sua visibilità, talvolta esibita in forme provocatorie, talaltra invece fonte di preoccupazione, comunque sempre oggetto di riflessione nelle opere. Il confine fra la *flânerie* e la pratica del vagabondaggio, duramente sanzionata dalle convenzioni sociali e dalle leggi in vigore all'epoca, appare inoltre molto spesso labile e incerto.

Per un discorso sulla pratica della *flânerie* al femminile appare di particolare importanza l'analisi che di questo fenomeno (e senza implicazioni di genere) compie Michel de Certeau. In essa traspare la duplicità che caratterizza la percezione dell'ambiente urbano da parte del *flâneur*: da un lato i suoi itinerari leggono lo spazio come un'astrazione, dall'altra, nel camminare, egli inscrive il suo corpo nello spazio urbano prescindendo da una lettura, finendo però in tal modo per creare a sua volta nuove strutture spaziali. Il corpo dei passanti

> obbedisce ai pieni e ai vuoti di un «testo» urbano che essi scrivono senza poterlo leggere. Si aggirano in spazi che non si vedono, ma di cui hanno una conoscenza altrettanto cieca dei contatti fisici amorosi. L'incrocio dei loro cammini, poesie insapute di cui ciascun corpo è un elemento firmato da molti altri, sfugge alla leggibilità. È come se un accecamento caratterizzasse le pratiche organizzatrici della città abitata[10].

«Lo spazio è un luogo praticato»[11], osserva de Certeau: il camminare per le strade della città diventa una tattica con cui è possibile sottrarsi al dispositivo di potere del *panopticon*, destabilizzando delle strutture discor-

[10] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1: Arts de faire* (1980), trad. it. di Mario Baccianini, *L'invenzione del quotidiano*, con introduzione di Alberto Abruzzese, Edizioni Lavoro, Roma 2010, p. 145.

[11] *Ivi*, p. 176.

sive e permettendo al soggetto di piegare le costrizioni della società urbana all'opera quotidiana di improvvisazione della *flânerie*, che vi imprime i suoi segnali e le sue tracce. Il passo del *flâneur* diviene espressione di una lentezza che si oppone al principio della divisione del lavoro e della ottimizzazione del profitto (e del tempo) nell'era dell'industrializzazione. Poiché la tattica è una pratica performativa, il camminare presuppone un soggetto attivo in grado di usare in modo nuovo lo spazio urbano e il suo corpo. I passi del *flâneur* costruiscono quindi una struttura originale all'interno del tessuto della città in un sovvertimento continuo di orizzonte pubblico e privato. In ciò si esprime un'altra declinazione di quella dialettica dell'esperienza dello spazio nella *flânerie* di cui parla anche Benjamin: «la città per lui [il *flâneur*, scil.] si scinde nei suoi poli dialettici. Gli si apre come paesaggio e lo racchiude come stanza»[12]. Un ruolo importante nella creazione dello spazio urbano da parte della narrazione è svolto dal limite, dal confine: la funzione principale del racconto consiste nel costruirlo, nello spostarlo o nel superarlo. Il *flâneur* come osservatore traccia pertanto una cartografia della città, creando un testo, uno spazio mentale; come passante imprime nuove strutture nel tessuto labirintico della città e come scrittore crea nuovi spazi letterari.

In cosa consiste pertanto la peculiarità dell'arte della *flânerie* nella sua declinazione di genere? Come si configura l'esperienza della mobilità nella scrittura che assurge a vero e proprio spazio del movimento? E il rapporto tra pratiche di lettura dello spazio urbano e la *Verortung* (auto) biografica? Questi interrogativi sono stati negli ultimi anni al centro di numerose riflessioni, non solo nell'ottica degli studi di genere, anche in area tedesca[13]. L'esclusione della donna dal discorso della *flânerie* appare legata, come ha dimostrato Sigrid Weigel[14], soprattutto alla tradizione allegorica della città come corpo femminile cui si rivolge il desiderio del soggetto, in questo caso l'autore *flâneur*. Griselda Pollock ha parlato a tale proposito di una «mappa mentale» che ha tradizionalmente organizzato la suddivisione degli spazi secondo modelli di genere («come una mappa metaforica nell'ideologia, ha strutturato il significato stesso dei termini maschile e femminile all'interno dei suoi confini mitici»)[15], eleggendo, sulla base di modelli sociali e ideali, la sfera pubblica a dominio dell'uomo e quella privata a dimensione propria della donna. Più in generale,

[12] Benjamin, *I «passages» di Parigi*, trad. it. cit., vol. I, p. 466.

[13] Rinvio, fra gli altri, a *Die Lust zu gehen. Weibliche Flanerie in Literatur und Film*, hrsg. v. Georgiana Banita – Judith Ellenbürger – Jörn Glasenapp, Fink, München-Paderborn 2017, che affronta il fenomeno della *flânerie* soprattutto in chiave intermediale.

[14] Sigrid Weigel, *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Rowohlt, Reinbek b.H. 1990, pp. 149-179.

[15] Griselda Pollock, *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*, with a new introduction by the author, Routledge, London-New York 2003, p. 98.

tuttavia, l'invisibilità della donna nella creazione di quel mito della *Moderne* che è la *flânerie* è spia di una oscurità più ampia che avvolge il contributo femminile alla genesi dei discorsi caratterizzanti la modernità. Si tratta di una omissione che nell'ottica di uno studio della letteratura e della storia letteraria orientata anche secondo paradigmi spaziali giova approfondire ulteriormente. Indagarla permette infatti di definire con maggior precisione i luoghi, gli spazi, le mappe in cui si articola una topografia femminile del moderno, caratterizzata da intrecci, tracce negli archivi, reti di relazioni ancora tutte da ricostruire[16].

Il mio contributo analizzerà la pratica della *flânerie* e l'esperienza della mobilità nei testi di Else Lasker-Schüler (*Mein Herz* / *Il mio cuore,* 1912), Emmy Hennings (*Das Brandmal* / *Il marchio*, 1920), Irmgard Keun (*Das kunstseidene Mädchen* / *La ragazza misto seta*, 1932).

1. *Flâneuse* fra Berlino e l''Oriente': Else Lasker-Schüler

La fenomenologia della *flânerie*, come la conosciamo dal *Passagenwerk* di Benjamin, con la sua commistione di labirinto metropolitano, interni borghesi e interni urbani, tempo presente e reminiscenze del passato, è uno degli aspetti caratteristici dell'opera di Lasker-Schüler. Lo scenario cittadino è quello della Berlino *fin de siècle*, assurta a un vero e proprio cantiere del moderno. Anche la *flâneuse* Lasker-Schüler esperisce sul suo corpo e con il suo corpo la dialettica fra oggettività e soggettività dello sguardo di cui si è detto prima. In lei il paesaggio urbano con il suo anonimato è il panorama d'elezione di audaci viaggi e percorsi di sconfinamento, lo scenario su cui proiettare la sua *performance* del sé, il gioco dei ruoli, la coesistenza simultanea di identità multiple e apparentemente contraddittorie. Si tratta di un esperimento avanguardistico fra i più suggestivi in cui il confine tra vita e poesia, autore e opera, traduce le esperienze biografiche, pur riconoscibili *in nuce*, in tasselli di una poetografia che non obbedisce alla linearità temporale o spaziale per inseguire piuttosto le libere associazioni degli stati onirici o la logica organizzativa delle sequenze cinematografiche[17]. L'oscillazione tra statuto di realtà e finzione ne costituisce il necessario corollario.

[16] Significativi in tal senso i tentativi di tracciare una topografia femminile delle avanguardie in Ruth Hemus, *Dada's Women*, Yale UP, New Haven-London 2009, e in Nicola Behrmann, *Geburt der Avantgarde – Emmy Hennings*, Wallstein, Göttingen 2018. In quest'ottica appare pionieristico il lavoro di Anke Gleber, *The Art of Taking a Walk. Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture*, Princeton UP, Princeton 1999, soprattutto pp. 171-213.

[17] Cfr. in proposito Lorella Bosco, *Tra Babilonia e Gerusalemme. Scrittori ebreo-tedeschi e il «terzo spazio»*, Mondadori, Milano 2012, p. 88.

> Vivo la vita come se fosse una galleria di quadri (*tableaumäßig*), posso sempre farmi un quadro della situazione, e io stessa sono compresa nel quadro. Talvolta vengo appesa nel modo sbagliato, oppure qualcosa cambia intorno a me, e inoltre non sono soddisfatta della cornice. La cornice è limitazione, non-arte, limite a cui ricorre non un Dio, bensì un Dio fasullo. Le cornici tonde richiamano comunque un movimento rotatorio, ma quelle angolose, moderne, non hanno più alcun nesso con le leggi del cosmo: condizione, questa, tipica della natura umana. Come da un quadro, quindi, osservo la vita; quale delle due cose prendo più sul serio? Tutte e due. In vita muoio e con le immagini rinasco. Evviva![18]

Attraverso il riferimento ai *tableaux* in cui si addensano stralci di vita urbana strappati al fluire di volti, eventi, incontri nell'intrico della metropoli, Lasker-Schüler rivela in questo passo il nesso tra la sua poetica e un'opera agli albori dell'estetica del moderno: i *Quadri parigini* di Charles Baudelaire. Il *tableau* è infatti il dispositivo che permette di fissare la dinamica di effimero ed eterno che caratterizza i processi della vita moderna. Al pari dell'artista *flâneur* teorizzato da Baudelaire, anche la poetessa che pratica l'arte della *flânerie* nella Berlino percorsa da fremiti avanguardistici è parte del quadro e al contempo osservatrice in una dialettica di distacco e confusione con la folla. L'artista assume dunque nello stesso tempo il ruolo di regista e attore della sua opera: «ho sempre visto gli altri come delle cornici nelle quali io ponevo me stessa»[19]. Il rimando insistito alla cornice come limite da travalicare negli eccentrici itinerari urbani ed artistici evoca al contempo l'elemento dello sconfinamento che è essenziale nella poetica di Lasker-Schüler. Pensiamo, ad esempio, al romanzo epistolare *Il mio cuore*, «Un romanzo d'amore con immagini e persone realmente esistenti», come recitava il sottotitolo del volume, uscito nel 1912, che raccoglieva le lettere (*Briefe nach Norwegen*) uscite in precedenza sulla rivista «Der Sturm» fra il novembre 1911 e il febbraio 1912 e indirizzate in primo luogo a Herwarth Walden, direttore della rivista e marito separato della scrittrice, e al suo accompagnatore (e finanziatore) nel viaggio in Scandinavia, l'avvocato Curt Neimann. L'intento avanguardistico che anima il gioco con definizioni del sé multiple e complementari (prima fra tutte quella del Principe di Tebe Yussuf) si rivela nella scelta di identità altre, per di più a carattere orientale o aristocratico, per gli amici, l'*intellighentsia* berlinese dell'epoca, tra avanguardia ed *establishment* culturale (Paul Cassirer, Alfred Döblin, Karl

[18] Else Lasker-Schüler, *Mein Herz. Ein Liebesroman mit Bildern und wirklich lebenden Menschen* (1912), trad. it. di Margherita Gigliotti – Enrica Pedotti, *Il mio cuore e altri scritti*, Giunti, Firenze 1990, p. 81.

[19] *Ivi*, p. 127.

Kraus, Oskar Kokoschka, Emil Nolde, Adolf Loos, Max Reinhardt, ecc.). La Berlino delle avanguardie rivive nella città di Tebe su cui regna Else Lasker-Schüler / Prinz von Theben. Berlino e Tebe sono interscambiabili al pari dell'io empirico e di quello autofinzionale. Il lussureggiante regno orientale costruito dalla poetessa nel tessuto urbano della capitale tedesca è il territorio in cui l'artista, e soprattutto l'artista donna, la cui attività si colloca nel segno di una doppia marginalità (cui andrebbe aggiunta anche la marginalità etnica in quanto ebrea), può negli interstizi degli spazi metropolitani ritagliare la sua sfera d'azione, facendo del suo status di *outsider* la condizione per l'evocazione della splendida città di Tebe. Gli itinerari berlinesi della scrittrice disegnano una nuova topografia della capitale del Reich in cui si innervano reminiscenze orientali. Muovendosi per le strade della città, Lasker-Schüler si rivela al contempo, come ogni *flâneur*, una storica, una sognatrice e un'artista del moderno, traducendo le osservazioni maturate durante il suo girovagare in testi letterari la cui struttura rivela una forte analogia con il film. Il centro della vita di questo Oriente berlinese o Berlino orientale è il caffè, luogo di transito e fulcro pulsante della scena avanguardistica: «Sono due sere che non vado al Caffè, sento un leggero male al cuore»[20]. E ironicamente l'io narrante osserva in seguito: «In segreto noi tutti crediamo che il Caffè sia il diavolo, ma del diavolo non se ne può fare a meno»[21].

In *Il mio cuore*, l'Oriente viene esperito e rappresentato attraverso la moderna forma del *collage* che monta reminiscenze dell'antica cultura ebraica, suggestioni romantiche e numerosi elementi della cultura di massa dell'epoca come ad esempio le *Völkerschauen* e il cinematografo per creare nel tessuto urbano berlinese uno spazio alternativo e ambivalente in bilico fra sublime e triviale: «Ieri sera l'altro sono andata con Gertrude Barrison al luna park. In silenzio ci siamo avvicinate alla mostra egizia, quasi avessimo presagito un che di dolce. E lì, in un Caffè, Gertrude suscitò l'attenzione di un arabo dalla folta barba». Come ha scritto Kirschnik, la poetessa rielabora «il mondo dei segni e delle immagini della cultura quotidiana e berlinese di massa in un linguaggio poetico»[22], esponendo poi apertamente questo procedimento. La città, privata del suo incanto dalla convulsa fenomenologia urbana del moderno, lo recupera attraverso il processo di orientalizzazione, non privo di ironia, cui lo sottopone lo sguardo della *flâneuse*. In questo contesto anche i fenomeni naturali non sono solo fonte di romantica

[20] *Ivi*, p. 10.
[21] *Ivi*, p. 11.
[22] Sylke Kirschnik, *Tausend und ein Zeichen: Else Lasker-Schülers Orient und die Berliner Alltags- und Populärkultur um 1900*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007, p. 5.

ispirazione e commossa contemplazione, ma diventano spettacolo di massa, merce accessibile in tutto il suo splendore dietro pagamento di un modico biglietto: «Pensate, sulla Weidendammerbrücke ho guardato la luna per venti pfennig»[23].

2. «Le incommensurabilità di una strada»: Emmy Hennings

Ora devo cadere dalla grande sfera.
Intanto Parigi è tutta in festa.
La folla si raduna a Gare de l'est
E vessilli sventolano di seta variopinta.
Io però non sono tra loro.
Io volo nel vasto spazio,
Mi immischio in ogni sogno
E leggo mille espressioni.
Un malato giace nella sua miseria.
Il suo sguardo mi ipnotizza.
Rimpiangiamo un giorno d'estate…
Una nera croce riempie la stanza[24].

La lirica è tratta dalla raccolta *Die letzte Freude* (1913), la prima pubblicazione di Emmy Hennings per la collana *Der jüngste Tag* della casa editrice Kurt Wolff. Descrive un'esperienza di *flânerie* nella città simbolo di questa pratica, Parigi. Probabilmente il testo rielabora le impressioni di un viaggio compiuto nel 1910 in Francia con Ferdinand Hardekopf (chiamato «Hardy»), il suo compagno di quegli anni, cui è dedicata la lirica. Presumibilmente il testo descrive la folla festante che si raduna alla Gare de l'Est in occasione della ricorrenza della presa della Bastiglia. La posizione dell'io lirico è tuttavia defilata, esso si mantiene al margine e registra le impressioni, i volti dei passanti, senza mai confondersi pienamente con la folla (come scrive Benjamin, la fantasmagoria del *flâneur* consiste nel «leggere dai volti il mestiere, l'origine e il carattere»[25]). Negli ultimi versi, l'ampiezza della strada si restringe nell'angustia di una stanza, un *intérieur* caratterizzato dalla miseria, in cui un uomo malato sta morendo, eppure il suo sguardo ha il potere di ipnotizzare l'io lirico. La lirica si chiude nel segno della morte incombente.

La poesia ben esprime quella dialettica della *flânerie* che nell'opera di Hennings assume una particolare e affascinante configurazione. Una

[23] Lasker-Schüler, *Il mio cuore*, trad. it. cit., p. 7.

[24] Emmy Hennings, *Gedichte*, hrsg. und komm. v. Nicola Behrmann – Simone Sumpf, Wallstein, Göttingen 2020, p. 8.

[25] Benjamin, *I «passages» di Parigi*, trad. it. cit., p. 480.

vita errabonda, in giro per la Germania e l'Europa, quella della scrittrice che abbandona il provinciale *milieu* piccolo-borghese di provenienza (la città di Flensburg) e una placida, ma insoddisfatta vita di moglie e madre per abbracciare la carriera di attrice e inseguire quello che era il suo sogno fin da bambina, dapprima in compagnie di attori itineranti. Poi, a partire dal 1908, arriverà il successo come cantante, attrice e *soubrette* di cabaret prima a Berlino e poi a Monaco. Teatri, cabaret, sordide case d'affitto, palcoscenici di provincia, case di tolleranza, *ateliers*, strade cittadine percorse a calar della sera o alla luce ancora incerta del giorno: sono questi gli spazi in cui Hennings muove i suoi passi come scrittrice e *performer* e che fa rivivere nei suoi testi.

Nel suo saggio su *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, Benjamin scrive: «Il *flâneur* è un uomo abbandonato a se stesso nella folla. Egli condivide così la situazione della merce»[26]. Questa considerazione si adatta soprattutto alla precarietà della *flânerie* al femminile, non di rado le donne che passeggiavano senza meta per le città venivano infatti assimilate a prostitute e vagabonde. La visibilità della *flâneuse* la accomuna inoltre all'attrice o alla donna di spettacolo che ha lasciato la protezione della sfera domestica per calcare ogni sera il palcoscenico ed è quindi ostentatamente visibile. Il doppio sguardo, la caratteristica del *flâneur*, di cui ho parlato sopra, costituisce un principio poetologico fondamentale dell'opera di Hennings e del suo programma di arte (e vita) come «gioco fuggevole» («flüchtiges Spiel», così il titolo di un suo romanzo del 1940), imperniato sull'ambivalenza semantica tra «gioco» e «recitazione» in tedesco, in cui l'esperienza del contingente, della labilità e della precarietà, concetti cardine del moderno, assurgono a momenti centrali. Se la prostituta viene stilizzata da Benjamin a controparte femminile del *flâneur*, questa analogia si rivela però problematica perché non si riferisce alla reale situazione delle donne, ma a una fantasia maschile in cui al corrispondente femminile è negato lo status di soggetto. Essa è un segno che non può articolare la sua voce. Al contempo tuttavia – e a differenza di quanto accade al *flâneur* – la moderna metropoli non costituisce una minaccia per l'identità femminile, bensì il luogo in cui le donne possono acquisire coscienza di se stesse e della propria posizione nelle dinamiche del moderno. È lo spazio dell'emancipazione. La strada è quindi al contempo luogo della possibilità e dell'impossibilità di un ruolo al di fuori dell'ordine simbolico dei sessi, di un'autonomia al

[26] Walter Benjamin, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, trad. it. di Enrico Ganni, *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, in Walter Benjamin, *Opere complete*, vol. VII: *Scritti 1938-1940*, a cura di Rolf Tiedemann, Einaudi, Torino 2006, pp. 101-178: 138.

di fuori del focolare domestico. Lo sguardo della *flâneuse* sulla città è sempre uno sguardo doppio che riflette sia la sua posizione come donna, e quindi il suo carattere di 'merce', che la sua posizione di oggetto dello sguardo maschile. La *flânerie* nella sua declinazione femminile assurge a pratica in cui negoziare un'identità all'interno di un ordine simbolico e di una caratterizzazione di genere degli spazi pubblici in cui la donna occupa una posizione marginale, quando non ne è addirittura esclusa. Perciò il senso di emancipazione e vertigine sperimentato nello spazio urbano coesiste sempre con una sensazione altrettanto forte di disorientamento e sradicamento[27].

All'inizio di *Il marchio*, la protagonista, un'attrice senza più ingaggio e io narrante della storia, è appena giunta a Colonia dopo che a Münster la sua compagnia si è sciolta. I motivi di questa scelta rimangono oscuri anche a lei stessa. «Nulla aveva una ragione. Il mio viaggio da Münster a Colonia non aveva una ragione. Eppure sono partita. All'improvviso avevo perso la ragione di tutto. All'improvviso? Non è forse indifferente dove mi trovo?»[28] Il vagabondaggio di Dagny per numerose città, tedesche e non, sfugge alla logica di un ordine topografico, non può essere inscritto in un tracciato cartografico. Esso segue invece il principio del continuo passaggio di luogo in luogo, confine in confine, margine in margine. È un attraversamento di spazi intermedi, porosi, non identificabili. I luoghi che Dagny attraversa non sono – come sarebbe lecito attendersi – quelli della *bohème* letteraria che aveva consacrato Hennings musa ispiratrice e star del cabaret (Monaco, Berlino, Parigi), quasi a voler sottolineare il tono 'minore' che la *flânerie* femminile assume nella creazione del moderno e dei suoi miti. Non a caso in *incipit* di romanzo, Dagny passa dalla stazione al duomo al caffè, per poi finire su una panchina lungo il fiume dove ha luogo un frettoloso rapporto sessuale con un collega attore. In seguito, la sua vicenda si dipana nel labirinto della città, dei caffè, dei cabaret, delle case di tolleranza, degli hotel di terz'ordine, attraverso le numerose località in cui la donna ottiene i suoi ingaggi fino a Budapest dove si ammala di tifo. Il suo vagabondare per la città e il suo racconto non prendono le mosse da un punto certo né hanno una prospettiva definita.

Le strade della metropoli, legate all'esperienza della prostituzione, si aprono come uno spazio sconfinato di libertà, ma proprio questa mancanza di limiti reca con sé il pericolo della perdita dell'identità,

[27] Cfr. in proposito le osservazioni di Behrmann sullo spazio atopologico in Hennings e sulla nozione di 'corografia' che la studiosa mutua da Derrida: Behrmann, *Geburt der Avantgarde – Emmy Hennings*, cit., pp. 64-83.

[28] Emmy Hennings, *Das Brandmal. Das ewige Lied*, hrsg. und komm. v. Nicola Behrmann – Christa Baumberger, Wallstein, Göttingen 2017, p. 10.

in assenza di punti fermi cui aggrapparsi. Orientarsi in uno spazio così ampio e sfuggente è una impresa quasi impossibile per Dagny che non può trovarvi un *ubi consistam*. Lo spaesamento le permette d'altro canto di sfuggire alle definizioni e all'imposizione di un'identità stabile. In questa dialettica, lo spazio sconfinato della strada assume paradossalmente caratteristiche claustrofobiche, finendo per somigliare a una prigione.

> Ma lo spazio è così grande. Potessi cogliere le incommensurabilità di una strada su cui passa così tanta gente! Con intensa avidità scruto ogni occhio. Da ogni occhio che fisso rifulge il mio. Non è forse il mio mondo a risplendere da occhi estranei? Tutto ciò che osservo è mio, eppure appartiene a tutti. Bene collettivo e selvaggina. Chi vuole può darmi la caccia[29].

Sottoposta a un continuo flusso di immagini, sensazioni e ricordi, in una rete di contatti e relazioni spesso fugaci, Dagny non riesce a ordinare gli eventi in una cronologia organica, ma appare vivere in un presente stagnante.

> La mia unica occupazione è: constatare che il tempo è passato. E il mio compito: come farlo passare al meglio. […] Tutto ciò che vedo, l'immagine della strada, la gente, il selciato, il sole, tutto arretra sullo sfondo e svanisce. Io sento solo tempo. Non riesco a uscirne fuori[30].

Il suo movimento per gli spazi urbani che confluisce nella scrittura autofinzionale si articola in una narrazione intrinsecamente mediale in cui l'io narrante assorbe ciò che è intorno, senza stabilire una relazione di vicinanza o di distanza con ciò che la circonda. «La mia brama di voler comprendere tutto è un vizio, è solo un mio ardente desiderio e nient'altro. In verità io non posso più cogliere, tenere, afferrare nulla. È come se tutto si dissolvesse»[31].

Nel processo di dissoluzione della sua soggettività nella schiera di figure di emarginate che affollano gli spazi urbani, Dagny fa del corpo un archivio su cui si imprimono le tracce delle esistenze con cui viene in contatto e che le passano accanto durante il suo vagabondaggio. Ella esprime la sua elevata consapevolezza della natura mediale del proprio corpo, paragonandolo a uno dei moderni strumenti di riproduzione tecnica e notazione: la macchina fotografica, la cinepresa, il fonografo o la macchina da scrivere. «Spezzoni di conversazione, estranei, ricadono

[29] *Ivi*, p. 70.
[30] *Ivi*, p. 44.
[31] *Ivi*, p. 9.

in me… Sono forse uno strumento di registrazione? Ho forse l'incarico di annotare parole, estranee, perché possano essere lette qui?»[32]

Con un'ulteriore similitudine mediale, l'io narrante definisce se stessa «una scrupolosa kodak controvoglia»[33]. L'intreccio di riferimenti intermediali presente nell'opera della scrittrice si arricchisce dunque di un ulteriore tassello: «Ogni kodak che si rispetti deve riprendere l'immagine così come le si presenta. In questa giornata devo essere stata messa a fuoco per bene. E quando un'immagine s'imprime sul negativo, allora dovrà essere visibile»[34]. Poco oltre l'io narrante paragona se stessa a un altro dispositivo mediale, allo specchio, eterotopia in cui si riflette un'immagine identica e tuttavia diversa, luogo in cui il soggetto, pur rispecchiandosi, non è. Qui la Hennings persegue il tentativo di far coincidere soggetto che si rispecchia, *medium* del rispecchiamento e immagine riflessa. Nella sua scrittura l'atto del vedere e dell'essere vista, del descrivere e dell'essere descritta finiscono così per intrecciarsi inestricabilmente fino a perdersi l'uno nell'altro.

3. «Tra la volontà di andare avanti e quella di tornare indietro»: Irmgard Keun

Il romanzo di Irmgard Keun *Das kunstseidene Mädchen* (*Doris. La ragazza misto seta*, 1932) ha uno dei suoi nodi cruciali nel ruolo rivestito dalla pratica della *flânerie* che si colloca al crocevia fra letteratura e cinema. Doris, la giovane protagonista, vuole diventare una stella e si esprime in un linguaggio che è quello dei film, sviluppando di conseguenza uno sguardo cinematografico sul mondo: «la mia vita è come un film e lo sarà sempre di più, ed è così che la voglio scrivere»[35]. Le sequenze del romanzo, che si affastellano in uno stile associativo e sincopato, costituiscono nella loro lettura del paesaggio urbano berlinese quasi un *pendant* letterario del celebre *Berlin. Die Symphonie der Großstadt* (1927) di Ruttmann, un film che, come rimarcato negli ultimi vent'anni dalla critica, rende visibile la presenza di una *flânerie* femminile nello spazio urbano come «una nuova figura delle soggettività libera da scopi professionali o da condizionamenti di altro genere che non siano gli atti di camminare, vedere e potenzialmente registrare queste azioni»[36]. La

[32] *Ivi*, p. 215.
[33] *Ivi*, p. 82.
[34] *Ibidem*.
[35] Irmgard Keun, *Das kunstseidene Mädchen* (1932), trad. it. di Vins Gallico, *Doris, la ragazza misto seta*, L'orma, Roma 2017, p. 8.
[36] Gleber, *The Art of Taking a Walk*, cit., p. 181. Si veda in proposito anche Lucia

rete di corrispondenze che si istituisce fra cinema e letteratura svela la dinamica delle relazioni fra i sessi nello spazio urbano avvalendosi delle tecnologie mediali. Non a caso la sala cinematografica è stato uno dei primi luoghi in cui la donna, anche priva di accompagnatori, potesse abbandonarsi senza restrizioni al piacere di osservare e guardare, protetta dall'oscurità. «Il cinema redime la spettatrice dalla sua esclusione dal mondo e anche dalla sua riduzione a un'immagine passiva»[37]. Inoltre il crescente numero di donne con una occupazione fuori casa durante la Repubblica di Weimar legittimava il loro accesso ai rituali del consumo: il giro fra le vetrine e i negozi forniva una variante lecita di movimento senza meta nello spazio urbano.

La città in cui si muove l'io narrante è ancora una volta Berlino, le sue strade e i suoi caffè che vengono esplicitamente nominati. Il romanzo è strutturato per riprese esterne degli spazi urbani in cui Doris si sposta e compie le sue esperienze di vita. La fine del romanzo, con Doris che approda nella sala d'aspetto della stazione Zoologischer Garten, quindi in luogo di transito per eccellenza, esprime senza dubbio il fallimento della protagonista nella sua giovanile e ingenua impresa di conquista della metropoli, rivelando i lati oscuri della esistenza cittadina in una temperie storica caratterizzata da un'acuta crisi sociale ed economica. La mancanza di mezzi è uno dei motivi che spinge Doris nei suoi itinerari metropolitani e la discriminazione economica e sessuale costituisce uno degli aspetti ricorrenti del romanzo. Berlino è per Doris quindi una sfida, una seduzione e una minaccia nello stesso tempo. Il girovagare per le strade di una donna giovane, sola e senza apparente meta, è associato con la sua presunta disponibilità sessuale, la espone quindi come una merce agli sguardi dei passanti. Se inizialmente Doris cerca di non essere confusa con le prostitute, a un certo punto del romanzo – grazie all'amicizia con Hulla – sembra accettare questo ruolo che tuttavia finisce per stancarla, traducendosi in un movimento sospeso e oscillante:

> Ieri un uomo mi ha abbordata prendendomi per quella che non sono. Perlomeno, che non sono ancora. Qui intorno è pieno di prostitute, tantissime ad Alexanderplatz e sul Kurfürstendamm e a Joachimsthaler e alla stazione e ovunque. Le prostitute non sempre hanno l'aria di prostitute, ma hanno un passo così malfermo. Non le riconosci dal viso – lo vedo allo specchio –, più che altro dal modo di camminare, come se il cuore gli si fosse addormentato. Lentamente ho superato la Gedächtniskirche, giù per la Tauentzienstraße, e poi ancora avanti. Le

Perrone Capano, *Re-visioni della modernità nell'opera di Irmgard Keun*, Artemide, Roma 2019, pp. 73-77.

[37] Gleber, *The Art of Taking a Walk*, cit., p. 186.

> mie ginocchia non notavano la differenza e perciò camminare era una pausa fra *la volontà di andare avanti e quella di tornare indietro*. Alla fine non mi andava di scegliere fra queste due opzioni[38].

L'esperienza della strada è contrassegnata dal freddo, dalla malattia e dai disagi ed è comunque l'andatura e il passo con cui solcano lo spazio urbano a contraddistinguere le donne 'rispettabili' da quelle che non lo sono più. Se è vero, come ha osservato a più riprese von Ankum[39], che il romanzo sembra negare la possibilità di una *flânerie* al femminile e anche di una vera emancipazione della donna durante la Repubblica di Weimar, occorre tuttavia evidenziare che Doris fa esperienza della perdita del sé nella metropoli, rifiutando con veemenza, anche davanti al fallimento e alla disillusione, il ruolo della vittima e non cedendo alla facile tentazione di una critica culturpessimista nei confronti della città. Come osserva giustamente Perrone Capano, il finale del romanzo ribadisce piuttosto la «volontà di autodeterminazione» e la «mobilità della protagonista», lasciando emergere «modi di resistenza creativa»[40].

La metropoli è inoltre il motore della scrittura diaristica di Doris che annota le sue impressioni di giorno in giorno, in uno stile a metà fra presa diretta e rielaborazione estetica della realtà, fra tentazione di un ritorno (anacronistico) fra le rassicuranti pareti domestiche e l'ebbrezza di una nuova determinazione del sé, irta di insidie, ma anche di lusinghe, pur nell'incertezza della meta, tra «la volontà di andare avanti e quella di tornare indietro». La città resta lo spazio del possibile e pur nella sua natura tentacolare rimane un prodigio da vedere, gustare, annusare. Le impressioni positive superano di gran lunga quelle negative, la metropoli affascina con le sue strade, il suo fermento, le piazze, i boulevard, i bar, i caffè, i grandi magazzini, le luci, la polifonia di voci, accenti, rumori. Per il suo vicino di casa cieco Brenner, Doris ricrea letteralmente la città, percorrendola, leggendola, descrivendola, srotolandola davanti al suo ascoltatore come una sovrana il suo regno:

> Colleziono immagini per conto suo. Guardo le strade e i locali e le persone e i lampioni. Mi imprimo nella mente quello che ho visto e glielo porto. […] «Ho visto molti giornali, tutti colorati, e in lilla c'era

[38] Keun, *Doris, la ragazza misto seta*, trad. it. cit., p. 131. I corsivi nella citazione sono di chi scrive.

[39] Cfr. Katharina von Ankum, *Gendered Urban Spaces in Irmgard Keun's «Das kunstseidene Mädchen»*, in *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, ed. by Katharina von Ankum, University of California Press, Berkeley 1997, pp. 162-184.

[40] Perrone Capano, *Re-visioni della modernità nell'opera di Irmgard Keun*, cit., pp. 88 e 89.

> 'Tempo' e le edizioni della notte con i titoli in rosso su sfondo giallo. E vedo il Kempinsky, il caffè in legno pregiato con i taxi davanti, le macchine bianche e gli autisti con lo sguardo a terra, sempre in attesa. E dentro gli specchi e il mobilio che fa subito club esclusivo. La gente va tutta di fretta. I marciapiedi davanti ai caffè sono chiusi in grandi gazebo come giardini d'inverno, e dentro risuona la musica. E poi c'erano i bar e un grande lampione all'altezza del Kupferberg Sekt. […] «Vedo… luci strapazzate, lampadine messe vicine vicine, donne con i capelli davanti alla faccia dietro alle velette. È il nuovo taglio, quello alla 'colpo di vento'. […] Vedo, vedo, i miei occhi sono in attesa di ogni meraviglia […]. «Vedo… ecco, vedo il mio riflesso nelle vetrine e mi trovo carina, e allora guardo gli uomini e loro mi guardano […] e vedo… ecco la chiesa, la Gedächtniskirche con le sue torri grigie come gusci di ostrica. […] Il Gloria-Palast somiglia a un castello, un castello che luccica, ma è solo un cinema […] e davanti al Romanisches Café stazionano uomini coi capelli più lunghi dei miei! […] Io ballo, sì, ballo, l'aria mi soffoca […][41].

Il pulsare della città che emerge in rapidi *tableaux* attraverso l'evocazione dei percorsi berlinesi della protagonista si trasmette alla fine al corpo di Doris, culminando in una danza sincopata. L'atto della *flânerie* è tradotto in un linguaggio e una scrittura ispirata al cinema, alla cultura popolare, alla pubblicità e alle riviste illustrate. La lettura della metropoli ha già incorporato la visualità dello sguardo cinematografico, assumendo dunque i tratti di una complessa messinscena mediale. «Tiro fuori i miei occhi» («Ich packe meine Augen aus»[42]), un'espressione che ricorre nella lunga descrizione di cui si sono prima riportati dei passi, allude a quest'occhio simile a una macchina da presa che può essere all'occorrenza adoperata e messa via, allo sguardo cinematografico con cui Doris percepisce lo spazio urbano e attraverso una raffinata operazione di montaggio ingloba tutte le caratteristiche delle strade della città in un *collage* che mescola appartenenza ed estraneità. «Quanto è bella Berlino, e io vorrei essere una berlinese, sentirmi parte della città»[43]. Doris riesce a fare della strada – attraverso la pratica della *flânerie* – il suo mondo, un mondo di cui si sente parte e la cui composita testualità prende corpo nel suo diario. L'insistita menzione del ginocchio in molte delle espressioni usate dalla ragazza riconduce alla centralità del movimento come mezzo di lettura dello spazio urbano: «Amo Berlino, ho le gambe che mi tremano»[44].

[41] Keun, *Doris, la ragazza misto seta*, trad. it. cit., pp. 89-101 *passim*.

[42] Mi discosto qui dalla traduzione italiana di Gallico che riporta invece «Ormai avevo svuotato i miei occhi» (p. 99).

[43] *Ivi*, p. 83.

[44] *Ivi*, p. 88 («Ich liebe Berlin mit einer Angst in den Knien»).

L'esplorazione e la lettura dello spazio urbano confluiscono nella scrittura diaristica in cui Doris può contemporaneamente esprimere se stessa, inventare nuovi ruoli, riflettere e rielaborare esteticamente il suo vissuto. Tuttavia, nel momento in cui sceglie di svelare tutta se stessa ad Ernst, offrendogli il diario e quindi offrendosi alla sua 'lettura', Doris si ritrova automaticamente ricondotta alla stregua di un oggetto: per l'uomo ella non è altro che una ragazza facile bisognosa di protezione e aiuto. L'Ernst ammiratore di Baudelaire non è in grado di comprendere le esperienze della giovane donna e, più in generale, l'atto di affermazione della propria soggettività legato al diario. Egli filtra le azioni di Doris secondo categorie moralistiche o estetizzanti. Nella diversa ricezione che Doris e Ernst hanno di Baudelaire, giocata sul filo di una ironica dicotomia tra approccio realistico ed estetico all'orizzonte fattuale, è evidente infatti la resistenza che la ragazza esercita contro i tentativi maschili di svilirne le esperienze di *flâneuse* e la loro rielaborazione in chiave diaristica (e quindi finzionale). «Libri, sul comodino che sembra una ciotola giapponese. Baudelaire. Un francese, sicuro. Però scritto in tedesco. *Lesbo, tu isola dalle notti calde e languide*… so che intende, mi vengono certe cose in mente… è roba poco onesta. Notti languide! Lesbo! In materia ho già imparato abbastanza dagli uomini e anche da Berlino»[45]. Nella sua sottile e apparentemente ingenua strategia di sovversione degli stereotipi di giudizio maschili, un procedimento che non di rado contraddistingue l'autorialità femminile, Doris giudica Baudelaire con lo stesso metro moralistico che Ernst ha adoperato per il suo diario, ma così facendo finisce per istituire una sotterranea analogia tra se stessa e il poeta francese, rivendicando il proprio diritto a una valutazione non banalmente realistica delle esperienze che ha vissuto e quindi anche della sua personalissima declinazione dell'arte della *flânerie*. Senza lo spazio urbano non esisterebbe nemmeno la 'scrittrice' Doris.

[45] *Ivi*, p. 154. Cfr. in proposito anche Maren Lickhardt, *Weibliche Straßenerfahrungen bei Irmgard Keun und Klaus Mann. Entgrenzung und Ekstase in der Großstadt*, in *Die Lust zu gehen*, cit., pp. 15-40: 33.