

INCIPIIT

Oggi sento la mia immobilità come un tormento. Forme dell'adattamento

a cura di Chiara Cappelli, Giorgia Gallucci,
Franco M. T. Gatti, Ludovico Monaci,
Stefano Rossi, Francesca Samorì,
Aldo Stabile, Pietro Vesentini.

PADOVA
UP

P A D O V A U N I V E R S I T Y P R E S S

INCIPIT

Colloqui

INCIPIT

*è una collana di tesi di dottorato in
Scienze linguistiche, filologiche e letterarie*

Direttore scientifico

Franco Tomasi

Comitato Scientifico

ANGLISTICA-GERMANISTICA

Rocco Coronato

Maria Teresa Musacchio

Marco Rispoli

Lucia Boldrini (Goldsmiths, University of London)

Denis Renevey (Université de Lausanne)

Juliane House (Università di Amburgo/Hellenic American University)

Gisle Andersen (Norwegian School of Economics)

Marcella Costa (Università di Torino)

Marco Battaglia (Università di Pisa)

ANTICHISTICA

Niccolò Zorzi

Francesco Citti (Università di Bologna)

Stephen Scully (Boston University)

ITALIANISTICA

Franco Tomasi

Simon Gilson (University of Oxford)

Matteo Residori (Sorbonne Nouvelle)

LINGUISTICA

Cecilia Poletto

Adam Ledgeway (University of Cambridge)

Sam Wolfe (University of Oxford)

ROMANISTICA

Alvaro Barbieri

Gabriele Bizzarri

Michele Cortelazzo

Alessandra Marangoni

Carlo Enrico Roggia (Université de Genève)
Roberta Cella (Università di Pisa)
Roman Sosnowski (Università Jagellonica di Cracovia)
Paola Cifarelli (Università di Torino)
Julien Schuh (Université Paris Nanterre)
Laura Scarabelli (Università degli Studi di Milano)
Félix San Vicente Santiago (Università di Bologna)

SLAVISTICA

Donatella Possamai
Marcello Garzaniti (Università degli Studi di Firenze)
Gabriella Elina Imposti (Università di Bologna)

SPETTACOLO

Elena Randi
Bent Holm (University of Copenhagen)
Tiziana Leucci (CNRS, Parigi)

La collana Incipit accoglie due serie distinte: le *Tesi*, selezionate fra quelle discusse all'interno del Dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie dell'Università di Padova e/o sotto la supervisione di docenti del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova (DiSLL); i *Colloqui*, gli atti dei convegni organizzati annualmente da allievi e allieve del Dottorato.

Per entrambe le serie la scelta delle pubblicazioni avviene mediante *peer review* e *double blind*.

La collana è finanziata dalla Commissione Ricerca Scientifica del DiSLL, con un contributo del Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità (DiSSGeA).

Prima edizione 2024, Padova University Press
Titolo originale *OGGI SENTO LA MIA IMMOBILITÀ COME UN TORMENTO.*
Forme dell'adattamento

© 2024 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova

www.padovauniversitypress.it
Redazione Padova University Press
Progetto grafico Padova University Press

This book has been peer reviewed

ISBN 978-88-6938-414-1



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

**OGGI SENTO
LA MIA IMMOBILITÀ
COME UN TORMENTO.**

Forme dell'adattamento

Atti del convegno dottorale
svoltosi presso l'Università degli Studi di Padova,
5-6 maggio 2022

a cura di

Chiara Cappelli, Giorgia Gallucci, Franco M. T. Gatti,
Ludovico Monaci, Stefano Rossi, Francesca Samorì,
Aldo Stabile, Pietro Vesentin



Indice

Introduzione.	
Il discorso dell’/sull’adattamento	11
1. INDIVIDUO, SOCIETÀ, LINGUAGGI	
Adattarsi alla metropoli oppure perire. La narrazione degli emarginati nei <i>Großstadtrömene</i> della Repubblica di Weimar	21
<i>Pia Carmela Lombardi</i>	
«Il peso di un padre»: canone ed eversione nella prima produzione poetica di Carlo Bordini	39
<i>Riccardo Innocenti – Federico Masci</i>	
I verbi sintagmatici nel ladino gardenese	59
<i>Eleonora Ricci</i>	
2. TRADUZIONE	
Rinunce dell’adattamento e rinuncia all’adattamento. Forme di negoziazione nei traduttori latini di Platone	91
<i>Teresa Torcello</i>	
L’anonimo volgarizzamento del <i>De apparatus Patavini hastiludii</i> di Lodovico Lazzarelli	113
<i>Benedetta Scuteri</i>	
Tradurre e ritradurre la <i>Sophonisba</i> in Francia: modalità di ricezione e adattamento del Coro	143
<i>Maria Antonia Papa</i>	
3. INTERTESTUALITÀ	
Dinamiche adattive e di riuso del materiale cronachistico protobizantino: ipotesi in merito ai <i>fragmenta Tusculana</i>	163
<i>Roberta Rosselli</i>	

L'episodio di Kalasiris e Rhodopis (Heliod. <i>Aeth.</i> 2.25) e l'incontro di Setne e Tabubu (<i>P.Cairo CG 30646</i> , col. 4-5): forme dell'adattamento di un testo narrativo egiziano?	191
<i>Antonia Viscusi</i>	

4. TRANSMEDIALITÀ

Adattare e Non Adattare Albert Camus: l'esempio di Abd Al Malik	209
<i>Francesca Aiuti</i>	
<i>Frozen - Il regno di ghiaccio</i> e il tramonto degli adattamenti Disney	229
<i>Giulia Cavazza</i>	

1. INDIVIDUO, SOCIETÀ, LINGUAGGI

**Adattarsi alla metropoli oppure perire.
La narrazione degli emarginati nei *Großstadtromane*
della Repubblica di Weimar**

Pia Carmela Lombardi

Università degli Studi di Trento - Universität Augsburg

Durante i «roaring twenties», i ruggenti anni Venti, Berlino riflette con le sue mirabolanti trasformazioni e i suoi innumerevoli volti i tentativi di una neonata repubblica che cerca di lasciarsi alle spalle la Grande Guerra e i rovinosi anni successivi. La metropoli tedesca diventa il catalizzatore di nuove mode, di nuovi consumi e di una nuova cultura, incentrata soprattutto sulla nascita e sulla diffusione di mass-media come il cinema e la radio. I continui mutamenti di Berlino, oltre ad affascinare e ad attrarre, generano innovative narrazioni e importanti riflessioni sugli effetti che si possono registrare nella vita e nella coscienza del singolo: è il caso del romanzo *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin (1929). È proprio quest'ultimo, con il suo *Großstadtroman*, a presentare al lettore un'immagine della città più realista e a introdurre personaggi che, per quanto tentino di adattarsi alla velocità della metropoli, rimangono invischiati nella sua rete di miseria ed emarginazione. È il caso di Fabian e Doris, protagonisti dei romanzi di Erich Kästner e di Irmgard Keun, ma anche di Elli e di Hannes, eroi sfortunati delle narrazioni di Lili Grün e di Hans Fallada. Il presente contributo intende analizzare i vari tentativi di adattamento di Fabian, Doris, Elli e Hannes e le diverse forme di emarginazione che Berlino, metropoli simbolo della modernità ma anche vittima di una crisi economica e sociale, riserva a queste coppie ideali di rifiutati.

Großstadtromane, Berlino, emarginazione, metropoli, Repubblica di Weimar, primo Dopoguerra

Introduzione

Se Roma rappresenta, nella tradizione del Grand Tour, la capitale classica per eccellenza, Londra l'ambientazione più rappresentativa dei romanzi di Dickens e Parigi la città simbolo dalla fine del Settecento – con la Rivoluzione francese – alla Belle Époque, Berlino può dirsi il principale «Ort der Moderne»¹ durante il primo Dopoguerra. È difficile trovare un'altra città come la capitale della Repubblica di Weimar che, tra gli anni Venti e Trenta del XX secolo, funga da emblema della modernità, della velocità e del progresso. Berlino, durante i suoi «Goldene Zwanziger», si offre agli occhi di tutti come una *Weltstadt* in continuo mutamento e una metropoli dinamica dall'assetto urbano inconcluso; tutti questi elementi hanno certamente contribuito a rendere la capitale della Repubblica tedesca un luogo ricco di fascino per i tanti che si trasferirono dalla provincia.

Raramente, nella letteratura tedesca, la città ha svolto un ruolo “da protagonista” come Roma, Londra e Parigi. Se si parla di Berlino, poi, i casi sono ancora più limitati, almeno fino ai romanzi di Theodor Fontane. È grazie a questo autore, infatti, che oggi si può comprendere e conoscere meglio la Germania della seconda metà del XIX secolo. Nei suoi testi però la capitale prussiana e poi del Reich diventa lo sfondo ideale delle vicende che vedono come protagonista l'aristocrazia oppure il *Bürgertum* e il lettore ne ha soltanto una percezione lontana e indistinta.² Le miserie della città fanno il loro ingresso letterario con il naturalismo, ma l'attenzione per Berlino si rinnova con il passaggio al nuovo secolo: la capitale guglielmina è la città infernale degli espressionisti in una sorta di atmosfera profetica. Berlino termina così di essere l'elegante scenografia di Fontane e si trasforma nella rappresentazione stravolta e minacciosa che riflette il tormento dell'uomo agli inizi del XX secolo.

Georg Heym con il suo sonetto *Der Gott der Stadt* offre l'immagine migliore della Berlino concepita dagli espressionisti: un dio terribile che ingoia tutto ciò che la abita e la circonda, una città in costante crisi sull'orlo del baratro:

Auf einem Häuserblocke sitzt er breit.

¹ K.R. SCHERPE, *Berlin als Ort der Moderne. Literarische Darstellungen und kulturelle Inszenierungen der Großstadt*, «Studi Germanici», 1992, n. 30-31, pp. 201-224.

² F. ARZENI, *La legge del caos: città e anti-città nella cultura di Weimar*, «Studi Tedeschi», 1986, n. 1-3, pp. 285-318.

Die Winde lagern schwarz um seine Stirn.
 Er schaut voll Wut, wo fern in Einsamkeit
 Die letzten Häuser in das Land verirren.

Vom Abend glänzt der rote Bauch dem Baal,
 Die großen Städte knieen um ihn her.
 Der Kirchenglocken ungeheure Zahl
 Wogt auf zu ihm aus schwarzer Türme Meer.

Wie Korybanten-Tanz dröhnt die Musik
 Der Millionen durch die Straßen laut.
 Der Schlotte Rauch, die Wolken der Fabrik
 Ziehn auf zu ihm, wie Duft von Weihrauch blaut.

Das Wetter schwält in seinen Augenbrauen.
 Der dunkle Abend wird in Nacht betäubt.
 Die Stürme flattern, die wie Geier schauen
 Von seinem Haupthaar, das im Zorne sträubt.

Er streckt ins Dunkel seine Fleischerfaust.
 Er schüttelt sie. Ein Meer von Feuer jagt
 Durch eine Straße. Und der Glutqualm braust
 Und frißt sie auf, bis spät der Morgen tagt.³

Con l'avvento della Repubblica di Weimar, gli anni tragici della Grande Guerra lasciano spazio a tempi a tratti ugualmente tormentati. Berlino, con i suoi ritmi incalzanti e frenetici, diventa la città descritta da Döblin in *Berlin Alexanderplatz*, modello esemplare dei *Großstad-tromane* che affrontano spesso i grandi temi della morale, della donna, della miseria postbellica e delle nuove forme di divertimento.⁴

La storia della Repubblica di Weimar si costruisce, dunque, su una narrazione della metropoli in costante mutamento, in continua fibrillazione, tempio sacro dello sviluppo tecnologico che, quasi per reazio-

³ Sopra un blocco di case sta seduto, / gli cingono la fronte i venti neri, / e guarda irato ove laggiù, sperduti, / si confondono gli ultimi quartieri. / Accende il rosso ventre, a Baal, la sera, / e le grandi città stanno in ginocchi / a lui d'intorno. Innumeri rintocchi / salgon dalla marea di torri nera. / Danza di coribanti per le strade / rimbomba il ritmo della folla. Denso / di ciminiere e fabbriche a lui sale / il fumo, come nuvola d'incenso. / Sulle sue sopracciglia il tempo abbuia. / Nella notte sprofonda ormai la sera. / Intorno alla sua chioma, irta di furia, / come avvoltoio rotea la bufera. / Nel buio tende il pugno suo massiccio. / Lo scuote. Un mar di fuoco avvampa intorno / per una via, crepita il fumo arsiccio / e la divora, finché spunta il giorno. Traduzione di Paolo Chiarini in P. GELLI (a cura di), *Poesia europea del Novecento, 1900-1945*, SKIRA Editore, 1996, pp. 502-505.

⁴ Cfr. B. WEYERGRAF (a cura di), *Literatur der Weimarer Republik, 1918-1933*, Hanser, 1995. S. BECKER, *Experiment Weimar. Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918-1933*, wbg Academic, 2018. N. ROSSOL, B. ZIEMMAN (a cura di), *Aufbruch und Abgründe. Das Handbuch der Weimarer Republik*, wbg Academic, 2021.

ne, può provocare conseguenze di diversa natura: non solo una certa nostalgia per una realtà che si trova al di fuori della cerchia urbana (ad esempio, la provincia), ma anche delle contraddizioni lancinanti causate dalla sua vita intensa, di cui ci parla Georg Simmel già nel 1903. Egli rintraccia nella metropoli la fonte di logoranti tensioni nella psiche umana che spinge il singolo, incapace di farvi fronte, verso lo scetticismo, l'indifferenza e l'isolamento. Rappresentante per eccellenza di ciò è il blasé, l'abitante che vive la metropoli con quell'indifferenza che è l'unico strumento a sua disposizione per difendersi dalle innumerevoli percezioni dell'esperienza moderna.⁵ Poco dopo, anche Franz Hessel concepisce la figura del flâneur che, camminando senza meta per la città, si estranea dalla realtà metropolitana, cercando di mimetizzarsi e di isolarsi dalla sua moltitudine.⁶

Non si può ritenere certo che Berlino, nei suoi «anni ruggenti», sia stata davvero la capitale dell'immoralità e del vizio tout court; sicuramente, l'allontanamento dal «rassicurante e semplice mondo contadino»,⁷ le grandi trasformazioni dei costumi, dell'atteggiamento femminile e dell'aspetto urbano (con la nascita di nuovi luoghi per il divertimento) contribuirono a creare un'immagine della città in cui tutto era permesso.⁸ Non si può, inoltre, non considerare l'influenza che l'*american way of life* esercitò su una città oramai in crisi di identità con il cinema, la musica jazz, i balli come il foxtrot e le nuove mode. Negli anni Venti la Germania abbracciò il sistema economico, sociale e culturale americano, forse nella convinzione che questo fosse in grado di risolvere i gravi problemi del Dopoguerra. Tutto ciò contribuì alla fondazione di una cultura di massa, e non più di élite, prodotta prevalentemente dall'ambiente urbano⁹ e dalla ricerca di nuovi modi per soddisfare il piacere di vivere.

⁵ G. SIMMEL, *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, 2013.

⁶ F. HESSEL, *L'arte di andare a passeggio*, Elliot Edizioni, 2011.

⁷ D. SCHUMANN, *Liberalizzazione e militarizzazione: la società postbellica della Repubblica di Weimar*, in C. CORNELISSEN, G. D'OTTAVIO (a cura di), *La Repubblica di Weimar: democrazia e modernità*, Il Mulino, 2022, p. 72.

⁸ Per comprendere ancora più profondamente il contesto di emancipazione e di liberazione dalla morale patriarcale che si viveva a Berlino si veda anche K. MANN, *La pia danza*, Gammalibri, 1983.

⁹ F. ARZENI, cit.

Fabian e Doris: una tragica coppia di emarginati

Introduco questo paragrafo dedicato ai romanzi di Erich Kästner e Irmgard Keun con una citazione tratta dall'«Appendice» in *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin: «Una stessa epoca può produrre indipendentemente e in punti diversi frutti simili, addirittura uguali». ¹⁰ Questa riflessione, rivolta in realtà a un confronto tra le narrazioni epiche di Joyce e Döblin, traduce bene i motivi della diffusione, tra gli anni Venti e Trenta del XX secolo, di una lunga serie di *Großstadtromane*, immancabilmente ambientati a Berlino. Una particolare condizione economica, un contesto culturale nuovo e assai peculiare della metropoli tedesca e una certa fibrillazione politica durante il periodo repubblicano hanno irrimediabilmente portato alla genesi di romanzi come quelli di Erich Kästner e di Irmgard Keun, di Lili Grün e di Hans Fallada.

Ovviamente, non si può non considerare il merito di Alfred Döblin nell'aver inaugurato con il suo romanzo epico una nuova tendenza narrativa in cui la vita del protagonista è indissolubilmente legata alla capitale tedesca. Anzi, si ha quasi l'impressione che in questi romanzi sia la metropoli stessa a decretare la fine (fisica o meno) dei vari Fabian e Doris in questione, quasi come se Berlino, riprendendo le parole di Walter Benjamin nel saggio *La crisi del romanzo. A proposito di "Berlin Alexanderplatz" di Döblin*, si comportasse da «dominatore tremendo, se si vuole. Un tiranno». ¹¹

Fabian. Storia di un moralista compare in Germania per la prima volta nel 1931 e in Italia nel 1933, non ottenendo però un buon successo di critica. Il suo autore, Erich Kästner, nato a Dresda nel 1899, raggiunge la popolarità soprattutto con i suoi romanzi per ragazzi che hanno come protagonista un fanciullo, Emil, e la sua banda di amici e che, a differenza delle altre opere, non saranno pubblicamente bruciati e censurati dal nazismo.

Nonostante la fama tardiva di *Fabian*, Kästner prova un certo affetto per questo personaggio "emarginato" della sua produzione narrativa: il protagonista è un giovane brillante con una morale atipica, «unica forma igienica» ¹² per quei tempi, alle prese con una Berlino che

¹⁰ A. DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, BUR Rizzoli, 2010, p. 505.

¹¹ W. BENJAMIN, *La crisi del romanzo. A proposito di "Berlin Alexanderplatz" di Döblin*, in A. DÖBLIN, cit., p. 7.

¹² E. KÄSTNER, *Fabian. Storia di un moralista ovvero L'andata a puttana*, Bompiani, 1980, p. 151.

di morale ha ben poco. Come il suo autore, Fabian giunge dalla provincia nella grande capitale e, per quanto sia un uomo intelligente e colto, finisce, con la crisi del '29, per affollare le anguste sale degli uffici di collocamento, dove «i disoccupati non si dedicano ad altro che a restarsene in attesa».¹³

Il destino di Fabian a Berlino appare sin dagli inizi segnato: per un moralista come lui non c'è spazio nei vari locali e luoghi di divertimento che frequenta assumendo, di volta in volta, una prospettiva che varia dall'interesse quasi antropologico al disgusto. Per il protagonista di Kästner, la metropoli tedesca è una città «manicomio»¹⁴ abitata da folli, dove «all'est c'è la delinquenza, in centro l'imbroglione, al nord la miseria e all'ovest il vizio».¹⁵ La Berlino di Fabian è lacerata da una sessualità sfrenata che colpisce indistintamente tutti¹⁶ e dall'invidia altrui che spinge al suicidio il suo migliore amico, l'idealista Labude. Oltre a ciò, è corrotta dall'ambizione, come nel caso della giovane Cornelia, unico e breve spiraglio di luce nella vita degradata e degradante di Fabian a Berlino e disposta a tutto pur di fare carriera nel cinema: «il successo aumenterà, crescerà l'ambizione e quanto più salirai, tanto maggiore sarà il pericolo di cadere. Con tutta probabilità Makart non sarà l'unico a cui dovrai concederti. C'è sempre qualche uomo che sbarra il cammino a una donna e col quale essa è tenuta ad andare a letto se vuole andare avanti. Ci farai il callo».¹⁷

L'unica via di salvezza dalla metropoli sembrerebbe il ritorno alla provincia e soprattutto al seno materno.¹⁸ La provincia diventa quindi nell'immaginario di personaggi come Fabian il simbolo di un ritorno a un passato puro, ingenuo, lontano dalla città tentacolare e immorale in cui, in maniera alquanto paradossale, ci si incontra di continuo come in un paese. Fabian però si rende ben presto conto che l'immobilismo

¹³ S. KRACAUER, *Strade a Berlino e altrove*, Pendragon, 2004, p. 77.

¹⁴ E. KÄSTNER, cit., p. 80.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Anche l'anziana proprietaria della camera ammobiliata di Fabian è vittima di questo erotismo senza freni: «Bisogna stare al passo coi tempi (...) La morale è cambiata. Ci si deve adeguare. Io tante cose le capisco. In fin dei conti non sono poi così vecchia» (...) Chissà, di notte probabilmente se ne stava a piedi nudi davanti alla porta del commesso viaggiatore Tröger e partecipava alle sue orge dal buco della serratura. Quella donna stava impazzendo. Talvolta lo guardava come se volesse spogliarlo». Ivi, p. 32.

¹⁷ Ivi, p. 149.

¹⁸ La figura materna, a differenza di quella paterna assente o di poca rilevanza, sembra essere una costante dei *Großstadtromane*.

e la corruzione della metropoli vivono anche nella provincia e che non vi è alcuna distinzione dalla città.

Il romanzo di Kästner sembra terminare con l'ennesimo tentativo di Fabian di fuggire e ritirarsi da tutto e da tutti in zone isolate, nella natura. Ma, come suggerisce il titolo originario del romanzo, ossia *Die Gang vor die Hunde* – espressione che in tedesco indica l'andare in rovina e che è stato tradotto in italiano come *L'andata a puttana* –, risulta tutto vano: in un'ultima scintilla di coscienza, Fabian muore nel fiume, cercando di salvare un bambino, pur non sapendo nuotare. Kästner, dunque, come in una sorta di morale di una favola, cerca di svelare al lettore quale possa essere il reale vantaggio di essere un moralista in città oppure in provincia, se il destino resta quello di soccombere.

Lo scintillante mondo del cinema rappresenta un'altra costante dei *Großstadtromane* e della cultura della Repubblica di Weimar degli «anni ruggenti». Sono molte le giovani che si trasferiscono a Berlino per cercare di raggiungere il successo, riuscendoci raramente. Questo particolare aspetto importato dall'*american way of life* è legato all'evoluzione di quei tempi della figura femminile e Doris, la protagonista del romanzo di Irmgard Keun *Doris. La ragazza misto seta*, riflette tale mutamento della donna da angelo del focolare del periodo guglielmino a femmina emancipata sessualmente che aspira a sentirsi realizzata e a fare fortuna nella grande metropoli. Questo senso di “modernità” traspare anche dal titolo tedesco, *Das kunstseidene Mädchen*, che richiama i nuovi materiali utilizzati per le calze femminili, tra i quali la seta artificiale. Dunque, una componente fondamentale dell'abbigliamento per donna prende le distanze dalle mode del passato, cercando di tenere il passo con i tempi moderni. Questa idea della “nuova donna” diventa al tempo della Repubblica di Weimar un vero e proprio fenomeno mediatico. Su riviste oppure nei film,¹⁹ la figura femminile viene

¹⁹ Non soltanto gli studi cinematografici statunitensi, ma anche quelli tedeschi propongono a partire dagli anni venti film in cui si fa uso della nuova immagine femminile. Di solito in queste pellicole si trovano giovani e carine segretarie che, grazie alla loro prestanta fisica, riescono ad attirare un ricco amante e a fare così il loro ingresso in società. Anche da un romanzo di Keun, *Gilgi, una di noi*, fu girato un film che in Germania ricevette plausi e critiche dal mondo politico. Se da una parte il movimento femminista rigettava una simile immagine femminile (Gilgi, giovane donna in carriera che ama intrattenersi con accompagnatori diversi, una volta scopertasi incinta, decide di portare avanti la gravidanza senza il padre del bambino), dall'altra il socialista *Vorwärts*, pubblicando a puntate il romanzo di Keun, cerca di attirare l'elettorato femminile, dando spazio ai racconti sulle reali condizioni lavorative delle donne

ora rappresentata come simbolo di sportività e di indipendenza, senza però intaccare «il tradizionale, e prevalente, modello imperniato su matrimonio e maternità».²⁰ La “nuova donna” tedesca, a differenza del tipo francese alla “garçonne”, emana salute e ottimismo e ha successo nella vita lavorativa e privata. È interessante notare come questo modello femminile cerchi di prendere piede in Germania tra mille contraddizioni: se da una parte, infatti, si segnalano i tentativi dei *Bund Deutscher Frauenvereine* (il movimento femminile tedesco) di imporre i valori sopracitati del matrimonio e della maternità contro l’uso di contraccettivi, l’aborto e una sessualità più libera, dall’altra molte giovani, impegnate oramai nel terzo settore, realizzano che è impossibile raggiungere l’indipendenza economica e fare carriera, sposare un uomo di una certa levatura sociale e non essere soggette alle molestie dei superiori.

Per il suo romanzo, Irmgard Keun si ispira alla scrittrice statunitense Anita Loos e al suo *I signori preferiscono le bionde*, pubblicato nel 1925. Non si tratta però di una ripresa tout court della storia narrata da Loos (Lorelei, la protagonista, usa il suo charme per attirare ricchi amanti e attuare la sua scalata sociale). Al contrario, nel romanzo di Keun si riflette la disillusione e il disincanto del sogno americano, anche riguardo il modello femminile. Ciò che resta dello scintillante mondo hollywoodiano di Loos è sicuramente lo stile “cinematografico” usato dalla scrittrice per narrare la storia di Doris. Questo si può notare, ad esempio, quando la protagonista si racconta nel suo diario come in una sorta di film («quando mi rileggo è come al cinema, mi rivedo nelle immagini»),²¹ va in giro in taxi («a ogni angolo negozi di sigari, cinema, *Il congresso si diverte*, Lilian Harbey bionda, pasticcerie, e numeri civici illuminati e non, e binari...»)²² oppure durante la passeggiata per le strade di Berlino che Doris propone a un suo vicino di casa, cieco e innamorato di lei, prima di essere lasciato in un centro di accoglienza. In quest’ultimo caso, la giovane si descrive all’amico come se un terzo occhio stesse riprendendo le loro mosse e mostrandole su uno schermo: «nel ronzio dell’aria giallastra mi chiede che aspetto ho. Be’, è strano, perché vorrei vedermi dall’esterno e dirgli la verità

impegnate nel settore terziario. Cfr. G. BERGHAUS, *Girlkultur. Feminism, Americanism, and Popular Entertainment in Weimar Germany*, «Journal of Design History», 1988, vol. 1, n. 3-4, pp. 193-219.

²⁰ D. SCHUMANN, cit., p. 77.

²¹ I. KEUN, *Doris. La ragazza misto seta*, L’Orma, 2017, p. 9.

²² Ivi, p. 118.

e non le cose che mi raccontano gli uomini, sembri così, sembri colì, considerando che poi sono vere soltanto a metà». ²³

Doris rappresenta in ogni caso il nuovo tipo di donna: si vuole arricchire facendo cinema, è estremamente materialista e alquanto libertina sessualmente. Ad esempio, riferendosi a uno dei suoi tanti amanti, ammette di aver trascorso la notte con lui semplicemente «perché mi sembrava scortese che avesse speso così tanti soldi per niente». ²⁴ Per quanto possa desiderare di trovare l'anima gemella (aspetto piuttosto condizionato dalle pellicole cinematografiche), Doris sa che il sesso è quella moneta di scambio che potrebbe aiutarla ad avere successo nella vita. Al contempo, la protagonista, che veste calze misto seta, ²⁵ dimostra anche come questa nuova tipologia femminile non riesca quasi per nulla a farcela nella grande metropoli. In effetti, quello di Keun è un romanzo in cui la donna raramente ha successo ed è soddisfatta di sé. Chi ce la fa davvero, alla fine, sono unicamente le mogli dei ricchi uomini di provincia, che possono permettersi pellicciotti che non sono altro che simbolo di una scalata al successo oramai compiuta.

Doris, dunque, a Berlino non ha alcuna possibilità di farcela, per quanto abbia rubato un pellicciotto e, quindi, sia convinta di avere già la vittoria in tasca perché questo dovrebbe suscitare in chi la guarda rispetto e soggezione. ²⁶ Il suo sogno di diventare un'attrice si scontra con la dura realtà della città: per quanto tenti di raccogliere attorno a sé vestiti e gioielli che, a detta di Doris, dovrebbero rappresentare il suo biglietto d'ingresso nella società e nel mondo del cinema, dopo alcuni mesi comprende che la sua mancanza di educazione e di istruzione ha inevitabilmente influito sulla sua esistenza a Berlino. A tutto ciò, inoltre, si aggiunge un altro motivo di condanna da parte della metropoli: Doris, come Fabian, viene dalla provincia. L'unica grande differenza rispetto al protagonista del romanzo di Kästner sta nel fatto che

²³ Ivi, p. 90.

²⁴ Ivi, p. 84.

²⁵ Quella delle calze misto seta è un riferimento alla una moda già introdotto da Döblin in *Berlin Alexanderplatz*.

²⁶ Il "rapporto" che Doris crea con il suo pellicciotto è un tratto originale del romanzo di Keun. Se questo inizialmente, come si è visto, rappresenta il biglietto d'ingresso nel mondo dell'alta borghesia tedesca, nel corso della narrazione si trasforma nell'unico "salvagente" che la protagonista porta sempre con sé e in una sorta di ricordo fugace dei sogni di successo: «D'accordo, l'ho rubato. (...) Il mio pellicciotto ha un pelo così morbido, ne ha passate tante con me, abbiamo superato momenti difficili, e poi abbiamo un sacco di piccole cose in comune e così via. (...) il mio pellicciotto è rimasto con me. E io non lo posso abbandonare, non gliela posso fare una cattiveria simile». I. KEUN, cit., p. 177.

Doris nutre raramente, e soltanto nei momenti di massima solitudine, una certa nostalgia non tanto per la provincia in sé, ma per chi vi abita, ossia la madre e la sua amica del cuore, Therese. Inoltre, Doris vive la provincia come il grande ostacolo alla sua carriera cinematografica e ne fugge via, lasciando i suoi documenti alla madre, perché convinta di essere ricercata in tutta la Germania per il furto del pellicciotto: «certo che amo mia madre e mi manca, ma sono così felice di essere a Berlino. Finalmente la libertà, ed è qui che diventerò una stella».²⁷ Doris arriva a Berlino senza un'identità. Anzi, è convinta di poter finalmente dar sfogo nella capitale tedesca al suo nuovo "io" da attrice.

Il romanzo di Keun mostra al lettore la "discesa agli inferi" di una donna che in provincia avrebbe forse potuto vivere dignitosamente e che a Berlino, dopo i primi grandi entusiasmi («mi sono sentita avvolta da Berlino come dentro una coperta a fiori rossi fiammanti. (...) intorno a me è tutto un luccichio»),²⁸ si ritrova sola, emarginata da una società troppo presa dai suoi problemi e dal suo egoismo, senza né un presente né un futuro in una sala d'attesa di una stazione ferroviaria. La scrittrice consegna al pubblico anche uno spaccato molto interessante sulla vita nella Berlino weimariana e sull'emarginazione che subiva la donna nella metropoli tedesca: ladra per mera sopravvivenza dopo aver perso il lavoro, soggetta alla violenza maschile e alla dipendenza dagli uomini e prostituta per disperazione:

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 da 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.²⁹

Dunque, il romanzo di Irmgard Keun rivela come il processo di emarginazione attuato dalla metropoli e dalla sua società non riguardi un unico o pochi personaggi (come nel caso di Fabian), ma un'intera categoria, anzi l'intero genere femminile. Keun ha voluto dimostrare come, a differenza del romanzo di Loos e dei film hollywoodiani, cercare di attirare uomini attraverso una strategia ben ponderata (ricoprendosi di bei vestiti e gioielli e facendo uso del proprio aspetto

²⁷ Ivi, p. 87.

²⁸ Ivi, p. 61.

²⁹ Ivi, p. 130.

fisico) non è altro che un'illusione che conduce inevitabilmente alla rovina e all'emarginazione. Doris, al termine del romanzo, comprende che il suo sogno di diventare una diva del cinema non può realizzarsi e, oramai piegata al suo destino, capisce che «forse anche se non sei una stella non è poi così grave»³⁰ e che il possibile matrimonio con un campagnolo conosciuto in stazione potrebbe essere la sua unica via d'uscita da un presente degradato.

Elli, Hans e Lämmchen: Berlino può concedere un lieto fine?

A questo punto del discorso, appare legittimo domandarsi se per i protagonisti di questi *Großstadtromane*, che cercano a Berlino una strada da seguire, possa esistere un finale diverso. Non un lieto fine ma una conclusione che non faccia presagire oppure, come nel caso di *Fabian*, annunci direttamente una misera fine. Ciò si può forse rintracciare nei romanzi di Lili Grün, giovane scrittrice austriaca, e Hans Faldada, uno dei più importanti autori della *Neue Sachlichkeit*.

Nata a Vienna e trasferitasi a Berlino verso la fine degli anni Venti, Lili Grün è la personificazione del nuovo tipo femminile degli «anni ruggenti». Desiderosa di esibirsi sui palcoscenici berlinesi, si sposta nella metropoli più vivace d'Europa dove però finirà per condividere i miseri onorari riservati a molti altri giovani artisti e cabarettisti. Questo destino ingrato ma ricco di speranze, ambizioni, sogni e, soprattutto, rapporti umani sani, sinceri e senza alcun doppio fine, Lili Grün lo traspone nel suo primo romanzo, *Herz über Bord* (nella traduzione in italiano *Tutto è jazz*) che non casualmente, all'epoca della sua pubblicazione nel 1933, venne accostato dalla critica all'opera di Irmgard Keun. Anche in questo *Großstadtroman* troviamo alcuni dei motivi già incontrati: il rapporto molto stretto con la madre (qui la figura paterna è completamente assente) e la nostalgia verso casa (non più la provincia ma Vienna), soprattutto quando Berlino non si dimostra così accogliente come si credeva agli inizi.

Elli è una giovane attrice e cabarettista che, insieme a un gruppo di amici artisti e intellettuali, aderisce a un collettivo teatrale (il «Jazz» del titolo) che si esibisce in un locale berlinese sul Kurfürstendamm. Il nome del gruppo è strettamente legato alle tendenze e alle nuove

³⁰ Ivi, p. 198.

mode importate dall'America e, in effetti, non è un caso che l'ideatore del collettivo utilizzi alcune parole chiave come «ritmo» oppure «moderni»:

Così ci chiameremo, e così saremo. È il ritmo scaturito dalle nostre macchine, il ritmo con il quale noi poveri tapini, bene o male, siamo cresciuti e abbiamo imparato a camminare. Jazz, glielo diremo così, è così che finalmente prenderemo la parola. Saremo moderni, ragazzi, saremo attuali, guai però a chi si azzarderà a voler fare il mondano.³¹

Inoltre, l'elemento teatrale rappresenta la grande novità di questo romanzo. Per quanto si parli di esperienze sul palcoscenico anche in Keun, qui il teatro non ha nulla di corrotto oppure degradante. Al contrario, Elli vive la recitazione in una maniera che potremmo definire ingenua, quasi pura: «dover fare teatro è una vocazione, (...) levarsi il vizio è più faticoso che smettere di bere o fumare o chissà che altro».³² Non ci sono registi o impresari che cercano di approfittare delle giovani attrici (per quanto più volte si faccia riferimento alla necessità di trovare un ricco amante che possa assicurare «il panino quotidiano»),³³ invidie tra comparse oppure colpi bassi; in *Tutto è jazz* la solidarietà e la collaborazione dominano, nonostante il contesto di povertà, «[la] crisi economica e [la] mancanza d'ingaggi»³⁴ e il disagio sociale di quei tempi che l'autrice non omette in alcun modo e che coinvolge Elli e i suoi amici:

se non ci volete avere, voi gente di oggi, voi tempi duri, se non sapete che farvene di noi, allora metteteci al muro e fate fuoco. Andiamocene via, smettiamola di vivere! Ah, è questo dunque? È questo il tedio dell'esistenza... quando si trema, si piange, ci si dispera di questa nostra vita, quando si vorrebbe vivere ma non è permesso, quando infine si rinuncia alla lotta, sconfitti e battuti, esausti e umiliati... allora è il suicidio! E dunque addio! Addio a domani e dopo, a ieri e ieri l'altro.³⁵

È indubbio che anche in questo caso avvenga un processo di emarginazione che riguarda soprattutto una categoria, ossia quella degli artisti: con questi ultimi la metropoli si rivela particolarmente severa ma, nonostante ciò, non spariscono la determinazione e i sentimenti di amicizia e umanità.

³¹ L. GRÜN, *Tutto è jazz*, Keller, 2018, p. 39.

³² Ivi, p. 69.

³³ Ivi, p. 23.

³⁴ Ivi, p. 20.

³⁵ Ivi, p. 175.

L'attrazione (e la rovina) che Berlino rappresenta per chi giunge dalla provincia è tematizzata anche da Hans Fallada (pseudonimo di Rudolf Ditzen) nel suo romanzo *E adesso, pover'uomo?* del 1932.³⁶ Come Döblin e Kästner, Fallada rientra in quel gruppo di scrittori della *Neue Sachlichkeit* (nuova oggettività) che, dopo la Grande Guerra, rifiuta la soggettività sfrenata degli espressionisti per mettersi al servizio del pubblico e della situazione attuale. Come Fontane, Fallada diventa un grande narratore della città capace di illuminare alcuni aspetti del passato e del presente tedesco ma, a differenza del romanziere ottocentesco, l'attenzione si focalizza sulle classi meno agiate che parlano *Plattdeutsch* oppure lo slang criminale. In particolare, la narrazione di Fallada si concentra sulle nuove condizioni tedesche (disoccupazione e tensioni politiche) che colpiscono non soltanto il singolo in quanto tale, ma anche come rappresentante di una categoria di lavoratori: gli impiegati, i cosiddetti «colletti bianchi».

Come molti altri personaggi incontrati finora, anche i due protagonisti del romanzo di Fallada, Johannes ed Emma (Lämmchen) Pinneberg arrivano dalla provincia a Berlino alla ricerca di un posto di lavoro che possa assicurare la sopravvivenza a loro e al bambino che verrà. La città dei Pinneberg appare diversa rispetto a quella caotica (e a tratti babilonica) di *Berlin Alexanderplatz*. Fallada, come in una sorta di reportage, descrive una Berlino con le sue strade e i suoi luoghi più famosi (la Friedrichstraße, il Tiergarten), con le sue attrazioni (i cabaret con le ballerine e i club di naturisti) e le sue contraddizioni, come la dilagante prostituzione tra le mogli dei disoccupati, che «non hanno nulla da sperare, sono prive di attrattiva, oppure, se sono carine, hanno un'espressione famelica, avida di denaro».³⁷

Tuttavia, la capitale della Repubblica di Weimar è anche, in questo romanzo, una sorta di rifugio per i due giovani sposini che vengono accolti (per quanto, all'inizio, fra mille peripezie e imbrogli) quando i soldi bastano per un'umile abitazione (in realtà inagibile), ma che vengono poi rigettati in una sorta di limbo quando sopraggiunge lo spettro della disoccupazione. I Pinneberg si ritrovano così a vivere in un

³⁶ La storia narrata da Fallada nel suo romanzo ripercorre per certi versi il suo vissuto personale. Fallada, infatti, fu a Berlino negli anni '30 e, senza lavoro e con moglie e figlio a carico, cercò in tutti i modi di sbarcare il lunario. Cfr. H. ASHBY TURNER JR., *Fallada for Historians*, «German Studies Review», 2003, vol. 26, n. 3, pp. 477-492.

³⁷ H. FALLADA, *E adesso, pover'uomo?*, Sellerio, 2022 (1 ediz. 2008), p. 542.

quartiere fuori Berlino, purtroppo lontano dalla più tranquillizzante provincia da cui provengono.

Se, nei romanzi esaminati poco sopra, le problematiche storico-sociali di cui soffre la Repubblica di Weimar svolgono un ruolo più marginale seppur presente (si pensi, ad esempio, alla giovane Elli che per giorni non può mangiare perché disoccupata), in *E adesso, pover'uomo?* queste rappresentano il tormento principale dei protagonisti. E non si teme soltanto il momento in cui Hannes sarà licenziato dai magazzini Mandel («può succedere da un giorno all'altro che si ritrovi qui come loro [i disoccupati], non può farci niente»),³⁸ ma anche l'«imbruttimento» che questa lotta per la sopravvivenza ha prodotto in chi lavora nel settore terziario: gli impiegati, le segretarie, le stenografe, i commessi. Il povero Pinneberg si lamenta spesso di questa mancanza di solidarietà e della ferocia tra i colleghi (tranne pochissime eccezioni) che come in una «stradina a luci rosse (...) esultava[no], quando gli riusciva di strappare un cliente al collega».³⁹ Tutto ciò, alla fine, «mescolato» alle tensioni politiche⁴⁰ e all'antisemitismo,⁴¹ contribuiranno al suo licenziamento.

A questo si aggiunge l'indifferenza delle istituzioni della Repubblica, cui Fallada allude nell'episodio che vede il povero Hannes in uno dei tanti uffici di Berlino per richiedere l'assegno di maternità. I modi bruschi e freddi degli impiegati non sono un'invenzione dello scrittore, ma sottolineano come, pure in una nazione che afferma di avere il migliore e più avanzato sistema di welfare del mondo occidentale, questo venga amministrato in un modo quasi alienante per chi cerca di farne uso:

Il giovanotto [l'impiegato] fissa Pinneberg, Pinneberg fissa il giovanotto. Sono vestiti entrambi in maniera molto decorosa, Pinneberg c'è obbligato, se non altro, per via del suo mestiere, sono entrambi ben puliti e rasati, hanno entrambi le unghia in ordine, ed

³⁸ Ivi, p. 221.

³⁹ Ivi, p. 325.

⁴⁰ È interessante notare come, nel 1934, in una nuova edizione di *Kleiner Mann, was nun?*, Fallada rimuove la designazione «nazista» dal suo romanzo ed evita qualsiasi riferimento negativo al partito.

⁴¹ Fallada è stato spesso accusato di antisemitismo, ma in questo suo romanzo non se ne trova una reale traccia. Per quanto ci possa essere una caratterizzazione negativa del signor Bergmann, primo datore di lavoro ebreo di Pinneberg, Fallada non rivela nessuna tendenza antiebraica. Il centro commerciale Mandel dove lavora Hannes a Berlino, appartenente a una famiglia ebrea, ad esempio, non segue nessuna politica di assunzioni favorevole a persone di fede ebraica. Cfr. ASHBY TURNER JR., cit.

entrambi sono impiegati. Ma entrambi sono nemici fra loro, nemici mortali, dal momento che uno è seduto dietro il bancone e l'altro sta in piedi di fronte a lui. Il primo vuole ciò che considera un suo diritto, e che l'altro però considera una seccatura.⁴²

Il *kleiner Mann* del titolo senza più un lavoro e senza neanche più un'identità (rappresentata da quel colletto un tempo bianco che Hannes strappa via dopo il licenziamento) diventa così un rifiuto di Berlino: non può più viverci, non può più accostarsi ai negozi di *delikatesen*, aperti soltanto per gente danarosa, ed è cacciato e inseguito dalla polizia come un criminale che attenta al decoro della città perché «la povertà non è soltanto miseria, la povertà è anche un reato, la povertà è un marchio, la povertà è sospetta».⁴³ L'unica soluzione alla domanda del titolo «e adesso?» è per Fallada la fuga in una vita in famiglia idealizzata e apolitica, in cui a reggere le redini di tutto non è più l'uomo, bensì Lämmchen, forse l'unica vera eroina del romanzo. Per quanto vivano con i pochi marchi che riesce a guadagnare cucendo (un'attività che, ironia della sorte, all'inizio della storia la annoiava molto, mentre ora prevede un futuro da sartina), Lämmchen non perde la fiducia in ciò che sarà e, soprattutto, nell'onestà che il marito deve preservare dalla disperazione:

gli altri qui vanno a rubare la legna per avere di che riscaldarsi. Non mi sembra una cosa così grave, sa, però ho detto a mio marito, tu non devi farlo. Non deve scendere così in basso, Jachmann, non deve! Questo almeno gli deve rimanere. Un lusso – certo, può essere, ma è il nostro unico lusso, me lo tengo stretto, comunque vadano le cose, Jachmann.⁴⁴

Nel romanzo di Fallada, in cui la parte più consistente è intitolata proprio «Berlino», la metropoli svolge due importanti ruoli: da una parte, come già visto, è una promessa di felicità che però si trasforma in un incubo che condanna chi non supera la sua “selezione naturale”; dall'altra è un motivo in più di vicinanza familiare e di sostegno amoro che soltanto due anime affrante e al contempo resistenti come quelle dei Pinneberg possono assicurarsi, il cui amore si spinge lontano dalle «brutture della terra fin verso stelle».⁴⁵

⁴² H. FALLADA, cit., pp. 405-406.

⁴³ Ivi, p. 545.

⁴⁴ Ivi, p. 553.

⁴⁵ Ivi, p. 561.

Conclusioni

Fra i diversi temi centrali dei *Großstadtromane*, quello dell'emarginazione è un fil rouge che lega le diverse narrazioni. Berlino, all'apparenza la più vivace metropoli d'Europa dei «Goldene Zwanziger», il luogo in cui le novità dell'*american way of life* (i cinema, i cabaret, la musica jazz) si incontrano e scontrano con lo sviluppo tecnologico e urbano, non è una città adatta per una certa categoria di persone: per i moralisti come Fabian, per la donna, sia questa più o meno emancipata, per i giovani artisti e per quei lavoratori che cercano di assicurare un'esistenza onesta e dignitosa a sé e ai propri cari.

La città diventa un luogo inospitale per questi personaggi, attuando processi di emarginazione più o meno violenti, più o meno definitivi. Da ciò si può evincere come, a differenza di tante altre celebri ambientazioni di vari romanzi, Berlino instauri un rapporto di odio e amore con chi la abita. Questa metropoli, «una città meravigliosa, ma [in cui] non hai mai l'impressione di sentirti a casa»,⁴⁶ può dare la sensazione di esaudire sogni, mentre in realtà getta nell'abisso più oscuro.

I *Großstadtromane* presi in esame per questo contributo sono la chiave di volta per comprendere la cultura di un determinato periodo storico e l'«aura»,⁴⁷ la realtà di una ben precisa epoca. In questo caso, i testi di Kästner, Keun, Grün e Fallada narrano non solo la storia di alcuni individui, ma anche l'evoluzione di un'intera società verso il 1933 *annus horribilis*.

Inoltre, è interessante notare come soprattutto il periodo repubblicano abbia influenzato la notevole produzione letteraria di quegli anni: non soltanto gli autori presentati in questo contributo, ma anche altri (si pensi, ad esempio, a Erich Maria Remarque, Vicki Baum e Anna Seghers) hanno sentito la necessità di narrare le condizioni tedesche tra la Grande Guerra e l'ascesa del nazismo e di collocare i propri racconti prevalentemente a Berlino. La capitale tedesca, dunque, con la sua storia e le sue evoluzioni, diventa per questi scrittori lo specchio della Germania: le diverse crisi che la Repubblica di Weimar attraversa hanno sempre, come in una sorta di effetto domino, delle ripercussioni su Berlino. Se, dunque, da una parte la città è l'espressione vitale degli sconvolgimenti culturali e sociali del periodo repubblicano, dall'altra

⁴⁶ I. KEUN, cit., p. 81.

⁴⁷ M. MALATESTA, *Il romanzo: testimonianza e rappresentazione*, «Contemporanea», 2005, vol. 8, n. 4, p. 698.

è vittima, insieme ai protagonisti dei romanzi che abbiamo incontrato, della crisi del Dopoguerra che investe tutta la Germania.

Bibliografia

- F. ARZENI, *La legge del caos: città e anti-città nella cultura di Weimar*, «Studi Tedeschi», 1986, n. 1-3.
- H. ASHBY TURNER JR., *Fallada for Historians*, «German Studies Review», 2003, vol. 26, n. 3.
- S. BECKER, *Experiment Weimar. Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918-1933*, wbg Academic, 2018.
- W. BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, 2008.
- G. BERGHAUS, *Girlkultur. Feminism, Americanism, and Popular Entertainment in Weimar Germany*, «Journal of Design History», 1988, vol. 1, n. 3-4.
- C. CORNELISSEN, G. D'OTTAVIO (a cura di), *La Repubblica di Weimar: democrazia e modernità*, Il Mulino, 2021.
- A. DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, BUR Rizzoli, 2010.
- H. FALLADA, *E adesso, pover'uomo?*, Sellerio, 2022.
- P. GELLI (a cura di), *Poesia europea del Novecento, 1900-1945*, SKIRA Editore, 1996.
- L. GRÜN, *Tutto è jazz*, Keller, 2018.
- F. HESSEL, *L'arte di andare a passeggio*, Elliot Edizioni, 2011.
- E. KÄSTNER, *Fabian. Storia di un moralista ovvero L'andata a puttana*, Marsilio, 2010.
- I. KEUN, *Doris. La ragazza misto seta*, L'Orma, 2017.
- H. KIESEL, *Erich Kästner*, C.H. Beck, 1981.
- C. KLEIN, *La Repubblica di Weimar*, Mursia, 1970.
- S. KRACAUER, *Strade a Berlino e altrove*, Pendragon, 2004.
- I. LORISKA, *Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers*, Haag+Herchen Verlag, 1985.
- G. MAI, *La Repubblica di Weimar*, Il Mulino, 2011.
- M. MALATESTA, *Il romanzo: testimonianza e rappresentazione*, «Contemporanea», 2005, vol. 8, n. 4.
- T. MERGEL, *Parlamentarische Kultur in der Weimarer Republik. Politische Kommunikation, symbolische Politik und Öffentlichkeit im Reichstag*, Droste, 2002.
- L. PERRONE CAPANO, *Re-visioni della modernità nell'opera di Irmgard Keun*, Artemide, 2019.
- D.J.K. PEUKERT, *La Repubblica di Weimar. Anni di crisi della modernità*

- classica*, Bollati Boringhieri, 1996.
- N. ROSSOL, B. ZIEMMAN (a cura di), *Aufbruch und Abgründe. Das Handbuch der Weimarer Republik*, wbg Academic, 2021.
- I. SCHIKORSKY, *Erich Kästner*, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003.
- L. SCHULLER, *Vom Ernst der Zerstreuung. Schreibende Frauen am Ende der Weimarer Republik. Marieluise Fleisser, Irmgard Keun und Gabriele Tergit*, Aisthesis Verlag, 2005.
- K.R. SCHERPE, *Berlin als Ort der Moderne. Literarische Darstellungen und kulturelle Inszenierungen der Großstadt*, «Studi Germanici», 1992, n. 30-31.
- G. SIMMEL, *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, 1995.
- R. THALMANN, *La Repubblica di Weimar*, Edizioni scientifiche italiane, 1995.
- E.D. WEITZ, *La Germania di Weimar. Speranza e tragedia*, Einaudi, 2008.
- B. WEYERGRAF (a cura di), *Literatur der Weimarer Republik, 1918-1933*, Hanser, 1995.

La collana *Incipit* accoglie due serie distinte: le *Tesi*, selezionate fra quelle discusse all'interno del Dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie dell'Università di Padova e/o sotto la supervisione di docenti del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova (DiSLL); i *Colloqui*, gli atti dei convegni organizzati annualmente da allievi e allieve del Dottorato.

Il volume accoglie gli atti del convegno internazionale organizzato dalle dottorande e dai dottorandi del XXXV ciclo del Dottorato di Ricerca in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie dell'Università di Padova, svoltosi presso la medesima università il 5 e 6 maggio 2022. In una prospettiva spiccatamente interdisciplinare, spaziando da contributi di carattere filologico-materiale, linguistico, storico-letterario (antico, moderno e contemporaneo) e comparatistico, si è inteso riflettere sui concetti di 'adattamento' e 'non adattamento' in relazione ai propositi autoriali, alle dinamiche testuali, a scelte linguistiche o mediologiche.

La prima delle quattro sezioni in cui è suddiviso il volume è dedicata al rapporto tra l'individuo (l'autore o colui che parla) e il contesto storico, sociale, politico ed economico in cui si trova ad operare. Nella seconda sezione si affronta invece la questione dell'adattamento come traduzione, attraverso una riflessione sui problemi che essa pone e sulle possibili soluzioni. La terza sezione si confronta con il problema dell'intertestualità e del riuso di materiale letterario, nell'ottica di un'appropriazione - diretta o velata - di un altro testo, adattato al nuovo contesto di produzione. Chiude il volume una sezione incentrata sulla questione della transmedialità, analizzando il passaggio del 'discorso' da un 'medium' espressivo ad un altro.

ISBN 978-88-6938-414-1



9 788869 384141

€ 20,00