



*Mito e realtà
della letteratura ebraica
al femminile in Germania:
Anna Seghers e Mascha Kaléko*
di Karin Birge Gilardoni-Büch

INTRODUZIONE

Partiamo con una citazione che ci porta direttamente *in medias res*:

Visto che sei un uomo famoso, c'è sempre qualche donna pronta ad attaccarti i bottoni, a nutrire, vestire ed educare i tuoi figli, batterti a macchina le lettere; queste cose per me non le fa nessuna, e questo devi prenderlo in considerazione, in modo non ufficiale e da amico.¹ (lettera a Willi Bredel, febbraio 1937, cit. in Danzer 2012: 283)

Chi scrive è Anna Seghers, nata come Netty Reiling a Magonza nel 1900 e morta nel 1983 a Berlino Est. Un arco di vita abbastanza ampio da permetterle di sperimentare, volente o nolente, tutte le sanguinose peripezie di un secolo di storia europea e tedesca: infanzia nel Secondo impero, gioventù nella Grande guerra, studio, matrimonio, figli, primi riconoscimenti letterari nella Repubblica di Weimar. Nel 1933 Anna Seghers fa parte del gruppo degli emigranti della prima ora. Come molti dei suoi pari, è finita nel mirino dei nazisti in quanto comunista, e solo in secondo luogo perché ebrea. L'odissea dell'esilio la conduce, dopo l'occupazione della Francia nel 1940, da

¹ "Du bekommst, weil du ein berühmter Mann bist, auch Deine Knöpfe von weiblichen Personen angenäht und Deine Kinder ernährt, gekleidet und erzogen und Deine Briefe getippt, all das machen für mich keine, das mußst Du inoffiziell und freundschaftlich auch bedenken."



Parigi, via Marsiglia verso il Messico. In modo altrettanto avventuroso, nel 1947 rientra in una Berlino distrutta, per poi, un anno dopo, trasferirsi nel settore orientale della città. Da allora rivestirà incarichi di primaria importanza nella Repubblica democratica tedesca, nata nel 1949 (tra l'altro, tra il 1952 e il 1978, sarà presidente dell'Unione degli scrittori).

Ecco, in sintesi, la vita della donna che, in esilio, scrive le parole riportate qui sopra. Sono parole rivolte a uno scrittore, a un amico che le aveva chiesto maggior impegno politico. I figli di Anna Seghers hanno all'epoca dieci e dodici anni. Perché, tra le numerose affermazioni della scrittrice, proprio questa – che, sia detto *en passant*, anticipa il *topos* di un classico della letteratura femminista dall'eloquente titolo "Why I Want a Wife", di Judy Syfers, pubblicato nel 1971 – perché proprio questa affermazione sembra essere così rilevante da meritare di essere scelta come *incipit* delle nostre riflessioni? La risposta è: perché il riferimento a quegli impegni tipicamente femminili, con i quali si devono confrontare le madri e le donne (ma non i loro uomini) mette in evidenza la situazione della donna che voglia mettersi a scrivere, e chiama per nome le condizioni che nel caso di Anna Seghers e Mascha Kaléko sembrano essere state più importanti delle loro radici ebraiche.

Entrambe erano, insomma, prigioniere delle aspettative e degli obblighi femminili tipici della prima metà del secolo passato. Se ne può forse ricavare uno stile di scrittura specificamente femminile, tale da corroborare l'ipotesi che esista una "letteratura ebraica al femminile"? La risposta è già implicita nel titolo delle nostre riflessioni, si tratta però di motivarla. Indicherò di seguito, a grandi linee, i problemi inerenti la doppia categorizzazione presupposta dal concetto di scrittura ebraica e femminile.

Preliminarmente è tuttavia opportuno rendere manifesto quale sia il fondamento teorico dell'assunzione secondo cui esisterebbe uno stile di scrittura specificamente femminile, per poi, in un secondo momento, interpretare i segni che nell'opera delle due autrici permettono di inquadrare le loro figure femminili nel nostro orizzonte di aspettative per quanto riguarda la femminilità e, parimenti, rintracciarvi la rappresentazione di una ipotetica identità ebraica. Questa prospettiva chiama in causa il concetto di genere (*gender*) inteso come costruzione socio-culturale variabile nel corso del tempo². Chi fa ricerca deve allora prendere coscienza del rischio inerente a un concetto come quello di "scrittura femminile", in quanto implica "un modo di parlare [...] convenzionalizzato che mette in atto un processo di ricezione, valutazione e selezione basato specificamente sul genere" (Sylvester-Habenicht 2009: 256).

Più che l'appartenenza al sesso femminile, più che l'origine ebraica, è stata piuttosto la circostanza storica dell'emigrazione, della fuga dalla Germania nazista, ad aver influenzato, e in modo non passeggero, la biografia artistica di Mascha Kaléko e

² Bisogna però tenere conto del fatto che, da quando Judith Butler in "Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity" (1990) e "Bodies that matter" (1993) ha argomentato che anche la categoria *sex* è il frutto di una costruzione socio-culturale, la differenziazione tra sesso biologico e genere è diventata alquanto controversa.



Anna Seghers. Ma se quest'ultima è generalmente ritenuta un'eccezione nel mondo delle scrittrici dell'esilio, visto che è "l'unica autrice che sia riuscita ad affermarsi nel canone della letteratura con le sue opere che, nate nell'esilio, parlano di esilio e di resistenza politica" (Ziegler 2010: 226) e visto il successo riscosso negli Stati Uniti, e non solo, dal romanzo „La settima croce“, già poco dopo la sua pubblicazione, avvenuta nel 1942 – al contrario, Mascha Kaléko, la cui vita quotidiana è schiacciata tra il lavoro al servizio del marito Chemjo Vinaver, musicista di sinagoga, e la cura del figlio, condivide il destino di tantissime scrittrici dell'esilio: il silenzio, se si prescinde dalle poche poesie nate su suolo americano, dove, dal 1938, risiede. Della sua condizione svantaggiata testimonia una poesia in particolare che ricorda inoltre, in modo impressionante, i passi tratti dalla lettera di Anna Seghers che abbiamo citato all'inizio. Il titolo parla da sé: "I meriti culturali della donna" [Die Leistung der Frau in der Kultur]:

Volentieri con questo stile
a scrivere continuerei,
Differire invece devo, come sempre soglio.
Il consorte chiama.
Discutere con me desidera
il suo concerto prossimo venturo.³

Eppure Mascha Kaléko, nata nel 1907, era stata una di quelle donne che, nella Repubblica di Weimar, avevano contribuito in prima persona alla nascita dell'immagine letteraria della 'nuova donna'. Essa rifletteva la mutata situazione socio-politica delle donne tedesche in seguito alla Prima guerra mondiale, e cioè: riconoscimento del diritto al lavoro nel 1920 e, un anno prima, del diritto di voto. Parallelamente al cambiamento dello status legale della donna, mutava anche il suo ruolo tradizionale. Proprio la politica e il lavoro, del resto, inizieranno di lì a poco a essere tematizzati nelle opere delle due scrittrici. Lo provano sia il racconto di Anna Seghers, "Der Aufstand der Fischer von St. Barbara" del 1928 (tradotto in italiano nel 1949 con il titolo "La rivolta dei pescatori di Santa Barbara"), sia la prima silloge di poesie di Mascha Kaléko⁴.

La lirica "metropolitana" di Mascha Kaléko, degli anni venti, va dunque inquadrata nel clima dei *Roaring Twenties*, nel culto di una donna "in cerca di sé stessa e della sua felicità" (Ziegler 2010: 51). Tratteggia la vita delle impiegate, giovani, economicamente indipendenti e in grado di gestire la loro vita di tutti i giorni. È proprio su questo sfondo che l'esilio, non solo per Mascha Kaléko, rappresentò un notevole passo indietro, accompagnandosi a un ritorno forzato nei ruoli tradizionali

³ Gern schrieb ich weiter / In dieser Manier, / Doch muss ich, wie stets unterbrechen. / Mich ruft mein Gemahl. / Er wünscht, mit mir / Sein nächstes Konzert zu besprechen.

⁴ Sinora sono poche le poesie di Mascha Kaléko tradotte in italiano (cf. Kaléko 2009 e la traduzione parziale di alcune poesie in Schiavoni 2000). Perciò tutte le traduzioni senza indicazioni bibliografiche sono di Andrea Gilardoni. Lo stesso vale per tutte le altre opere citate di cui non esiste una traduzione italiana.



(cf. Hilzinger 2000). In esilio era ovvio che fosse la donna a dover dedicare tutte le sue forze alla famiglia e alla sua sopravvivenza, e ciò significava anche garantire condizioni di lavoro ottimali per il marito, come con amara ironia Mascha Kaléko sa cogliere nei suoi versi.

È nel 1929, verso il crepuscolo della Repubblica di Weimar, che la giovane poetessa pubblica le sue prime poesie, significativamente, in dialetto berlinese, cosa che permette di inferire quanto intensi fossero stati i suoi tentativi di assimilazione e il desiderio di tenere nascoste le sue origini, la Galizia occidentale. All'inizio, sicuramente, la ragione era da ricercarsi nella forte avversione che gli ebrei berlinesi, pressoché totalmente assimilati alla maggioranza tedesca, provavano nei confronti degli ebrei orientali (gli *Ostjuden*). Con le sue istantanee poetiche che risaltano per i numerosi giochi di parole sfrontati e malinconici la poetessa suscita l'attenzione del curatore della pagina culturale della "Vossische Zeitung", dove, a partire dal 1930, oltre che su un altro importante quotidiano berlinese, il "Berliner Tageblatt", pubblicherà i suoi versi. Il fatto di scrivere sulla stampa quotidiana risulterà decisivo anche per la formazione del suo stile, paragonato spesso a quello di Kurt Tucholsky, Joachim Ringelnatz e Heinrich Heine. Kaléko scrive lirica metropolitana, versi asciutti per gente che va di fretta, e riscuote un grande successo:

Amore metropolitano

Ci conosciamo fugaci non so dove
e non so quando ci diamo un rendez-vous.
Un non so che – indefinibile –
ci seduce a non separarci più.
Col secondo gelato al lampone ci diamo del tu.
[...]
Su panchine silenziose, di quando in quando, ci baciamo,
o su canoe.
Per l'erotismo c'è tempo solo la domenica
... Chi si preoccupa del dopo?
Ci parliamo senza mezzi termini, e arrossiamo solo di rado.

Non ci doniamo rose né narcisi,
Né mandiamo a casa i paggi.
Se ci tediano ormai del fine settimana i viaggi e i baci,
Fa' che tramite il postino si sappia,
Per telegramma, la parolina: "fu".⁵

⁵ Großstadtliebe / Man lernt sich irgendwo ganz flüchtig kennen / Und gibt sich irgendwann ein Rendezvous. / Ein Irgendwas, – 's ist nicht genau zu nennen – / Verführt dazu, sich gar nicht mehr zu trennen. / Beim zweiten Himbeereis sagt man sich Du. / [...] Man küßt sich dann und wann auf stillen Bänken, / – Beziehungsweise auf dem Paddelboot. / Erotik muß auf Sonntag sich beschränken. / ... Wer denkt daran, an später noch zu denken? / Man spricht konkret und wird nur selten rot. / Man schenkt sich keine Rosen und Narzissen, / Und schickt auch keinen Pagen sich ins Haus. / – Hat man genug von Weekendfahrt und Küssen, / Läßt mans einander durch die Reichspost wissen / Per Stenographenschrift ein Wörtchen: <aus>!



Nell'anno fatale della giovane repubblica tedesca, il 1933, esce il suo primo volume di poesie, "Das lyrische Stenogrammheft" [Il quaderno delle liriche stenografiche], che deve ben presto essere ristampato. Due anni dopo il suo editore, Ernst Rowohlt, pubblica coraggiosamente un secondo volume di poesie, che deve però essere subito ritirato dal mercato, dato che l'autrice è ebrea. Dal gennaio del 1937 i suoi libri sono messi all'indice. Prima di allora Hermann Hesse aveva fatto in tempo a recensire le sue poesie per la rivista "Neue deutsche Bücher", pubblicata in Svezia tra il 1935 e il 1936, rimarcando nei suoi versi la presenza della tradizione del Romanticismo e constatando benevolo:

anche la struttura e la melodia dei versi della Kaléko viene da lì, da Heine, si tratta più di un tipo epigonale che moderno di poesia. Queste poesie possiedono tuttavia una vera grazia [...] e così sono per noi le benvenute, nella loro graziosità e leggerezza; dietro questa apparenza si celano però una profonda malinconia e il desiderio di una vita più nobile e autentica. (cit. in: Zoch-Westphahl: 38 seg.)

Finita la guerra, per ritrovare un tardivo successo, la poetessa dovrà attendere il 1956, anno della ristampa del suo primo libro di poesie, poi divenuto un *longseller*. Dopo la sua morte, avvenuta nel 1975, dovranno passare quasi quarant'anni prima della pubblicazione della sua *opera omnia*.

SCRITTURA FEMMINILE?

Anna Seghers, nel 1928, con il conferimento del rinomato premio Kleist per i suoi racconti "Grubetsch" e "La rivolta dei pescatori di Santa Barbara", era entrata ufficialmente tra i grandi letterati della Repubblica di Weimar. A quel periodo risale anche un aneddoto nel quale si mette già in discussione la tesi dell'esistenza di una scrittura tipicamente femminile. Dopo che il racconto era stato pubblicato con la sola firma "A. Seghers", pseudonimo probabilmente riconducibile al pittore Hercules Seghers, un contemporaneo di Rembrandt, l'establishment politico-culturale iniziò a interessarsi per l'identità dell'autore, dando per scontato che si dovesse trattare di un uomo. Nel 1929 sulla "Neue Bücherschau" fu quindi pubblicato un disegno rappresentante il presunto autore – un po' scontroso, già vicino alla maturità – insieme alla foto della sorprendentemente giovane autrice. Titolo: "Ecco come il nostro disegnatore si immaginava Seghers, l'autore della 'Rivolta dei pescatori', ed ecco come Seghers invece in realtà è".

Viene spontaneo chiedersi perché tutti dettero per scontato che dietro lo pseudonimo si celasse un uomo. Quali implicazioni relative alle specificità di genere sono presenti in questa assunzione irriflessa, così come nell'accusa (sì, nell'accusa) rivolta contro Anna Seghers dalla critica letteraria degli anni ottanta, secondo cui l'autrice avrebbe assunto uno "sguardo maschile"⁶? Entrambi gli atteggiamenti

⁶ Cf. Dubrowska 2009 in riferimento a Haas 1980 e Lorisika 1985.



rivelano in modo sintomatico una tesi implicita, che nel frattempo, è stata adeguatamente messa in questione, e cioè che le donne, come gli uomini, si contraddistinguono per una qualche loro essenza specifica⁷. In effetti, il problema dell'essentialismo può essere formulato come segue: c'è qualcosa che sia comune a tutte le donne? E, in caso di risposta affermativa, cosa? Infatti, è "difficile capire cosa vi sia in comune tra questi soggetti che possa legittimamente aiutarci a definire cosa voglia dire essere *donna*" (Garavaso, Vassallo 2007: 24), o, aggiungiamo, ebraica. Solo chi è in grado di rispondere affermativamente alle due domande formulate sopra sarà anche legittimato a parlare di una letteratura femminile. Lo stesso, *mutatis mutandis*, vale anche per quanto concerne una eventuale scrittura ebraica. Entrambi i concetti presuppongono l'esistenza di un'essenza specifica, sia per le donne che per gli ebrei. Ma è proprio questa presupposizione a essere di per sé altamente problematica e a dover essere perciò messa in questione. Per suo tramite, *possibili* differenze riconducibili all'appartenenza religiosa o al fatto di avere un corpo di donna subiscono un processo di etnicizzazione o persino di ontologizzazione. La questione da affrontare è: le donne e le persone di origine ebraica scrivono forse diversamente dagli uomini, siano essi di origine ebraica o no? Come si misura una differenza di stile? Proprio l'ultima domanda richiederebbe uno studio su larga scala prendendo in visione scrittori e scrittrici. Siccome questo eccederebbe i limiti di questo studio è necessario allora precisare che il termine di letteratura e/o scrittura ebraica, come qui lo intendiamo, consiste in un'assunzione, che esista cioè una letteratura specifica soltanto perché è stata scritta da autori di origine ebraica, e un'ipotesi, ossia, che tali autori debbano *per forza* affrontare tematiche e motivi relativi all'ebraismo e alla vita ebraica.

Nonostante la nozione di "letteratura femminile" sia concettualmente vaga, non per questo la storia della letteratura si è astenuta dall'utilizzarla, sfruttandola anzi a lungo come strumento operativo finalizzato a una valutazione estetica negativa della letteratura femminile come letteratura scritta da donne per altre donne, con temi "specificamente femminili". Ciò nonostante, prescindendo dalla sua inerente problematicità, la nozione potrebbe invece rivelarsi utile se si trattasse di elaborare un'interpretazione che tenga nel dovuto conto la tradizione femminile all'interno della storia della letteratura. Chi volesse occuparsi della letteratura femminile dovrebbe però partire dallo sdoppiamento di personalità descritto da Virginia Woolf nel suo "A Room for One's Own" (1929): la concezione della propria identità e la prassi della scrittura sono state plasmate da plurisecolari esempi al maschile, allo stesso tempo, però, la propria vita viene esperita in modo diverso, deviante rispetto allo schema elaborato dallo sguardo maschile. Partendo da qui, nel 1979 Sandra Gilbert e Susan Gubar ("The Madwomen in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination") avanzarono la tesi secondo cui la letteratura femminile seguirebbe una struttura a palinsesto: in essa la trama manifesta, che conferma le

⁷ Il tema della scrittura femminile meriterebbe qui un approfondimento, tuttavia, per ovvi limiti di spazio, rimandiamo a Masenek 2005, soprattutto al primo capitolo con una breve visione d'insieme delle opinioni divergenti e, per una sintesi storica, a Schößler, in particolare ai capitoli 6 e 7.



norme sociali, si svilupperebbe cioè parallelamente a un'altra trama, nascosta, che permette invece un accesso a un'esperienza specificamente femminile. La prima sfida che dovremmo affrontare consisterebbe allora proprio nel riuscire a svelare questo messaggio criptato, veicolato attraverso le metafore e lo sdoppiamento strutturale; la seconda è invece derivabile dal legame tra il lavoro filologico sul testo e il punto di vista sociale, culturale, storico.

D'altro lato se concludiamo che la "peculiarità di una produzione testuale da parte di donne" è da ricercarsi nel fatto di essere dettata "da particolari bisogni esistenziali" (Brinker-Gabler 1988: 35), occorre allora ancora una volta una certa cautela, visto che questa prospettiva non rompe affatto con la problematica assunzione di una connessione tra genere e letteratura, anzi, essa perpetua piuttosto il rischio di chiudere le donne in un angolo, nel quale vi è un cortocircuito tra vita e opera, perdendo così di vista il lavoro sul testo come tale. Come altri hanno già osservato, nelle storie della letteratura tradizionali, quando è il momento di affrontare il periodo weimariano, se si parla di scrittori è l'opera a trovarsi in primo piano, se di scrittrici, la vita (cf. Werner-Birkenbach 2000: 129). Se ora, come criteri di ricerca per le opere letterarie scritte da donne poniamo: l'adeguarsi alle norme o convenzioni vigenti, la relazione conflittuale che si ha con esse, la loro violazione latente o manifesta, allora non è davvero difficile constatare quali possano essere stati i condizionamenti epistemologici operanti nel caso di Anna Seghers. La donna come soggetto scrive sulla donna come oggetto assumendo lo sguardo maschile perché è ingabbiata nei meccanismi comportamentali e mentali del suo tempo. Opera di conseguenza, all'interno del 'punto di vista' maschile e per poter cambiare la prospettiva sarebbe innanzi tutto necessaria una presa di coscienza e una riflessione critica sull'essere donna (cf. Garavaso, Vassallo 2007). Nei suoi primi testi si può infatti osservare come il tradizionale ruolo sociale della donna determini la percezione dell'autrice e il modo in cui rappresenta le figure femminili. I protagonisti, gli attori, sono gli uomini, mentre le donne hanno un'importanza quasi solo riproduttiva: madri o amanti, offrono agli uomini un rifugio e un aiuto nel momento del pericolo. Se però analizziamo con un po' di attenzione il racconto "Grubetsch" (1926), questa visione schematica dei sessi e dei loro ruoli ne esce incrinata. In fin dei conti, in questo testo, è una donna – Marie – a essere animata da un forte desiderio di rompere con la sua vita quotidiana (per inciso, questo desiderio caratterizza molti dei personaggi creati dalla giovane Seghers). Marie vuole sfuggire alle costrizioni dell'ormai logora relazione con il marito Martin, evadere dal cortile buio e desolato in cui si sta consumando la sua gioventù. Lucidissima e consapevole delle proprie forze, afferma: "[Martin] è sempre stanco, io invece non lo sono mai. Penso che, se fossi diventata un uomo, avrei costruito una città in un sol giorno" (Seghers 1977: 35). Dalle sue parole emerge anche un certo dolore per le scarse opportunità, quando non addirittura nulle, della sua vita di donna. Ecco perché va invece sottolineato che sarà proprio Marie a trovare la forza di voltare le spalle al cortile, e alla gabbia che imprigionava la sua vita, mentre il marito Martin ne uscirà distrutto.



IMMAGINI DELLA DONNA E DELL'EBREO

Di solito si rimprovera ad Anna Seghers di ricorrere a figure femminili stereotipate, cioè, per l'essenziale, a due tipi: le brave madri e le donne indipendenti perché prive di legami familiari (vgl. Kaufmann in Brinker-Gabler 1988; Schmidt in "A History of Women's Writing" 2000: 191). In una certa misura è l'autrice stessa, con la scelta dei nomi da attribuire alle sue figure femminili, a suggerire questa prospettiva: molte delle sue figure femminili si chiamano Marie o Maria. Tuttavia, già solo il fatto che le figure mariane di Anna Seghers spesso non sono affatto vicine alla Maria della tradizione cristiana, ma che anzi il loro stile di vita talvolta se ne allontani in modo deciso, per esempio nel caso della Marie del racconto "La rivolta dei pescatori di Santa Barbara", che si guadagna da vivere come prostituta, dovrebbe farci riflettere. Non è questo il luogo per svolgere un'analisi approfondita dei modelli femminili dell'autrice, ci limiteremo perciò a pochi testi. Anticipiamo però che la stessa Anna Seghers per tutta la sua vita ha insistito a separare nettamente lavoro e vita privata, delineando in un'intervista con Christa Wolf nel 1965 la sua posizione con le seguenti parole: "le esperienze e le opinioni di uno scrittore, credo, si ricavano in modo molto chiaro dalle sue opere, senza bisogno di precisarne i dettagli biografici" (Seghers 1984: 411). Perciò è sempre stata molto discreta nel parlare di tutto ciò che era personale, delle preoccupazioni per i figli nel periodo dell'emigrazione, così come del suo ruolo di donna eccezionale in un contesto culturale in cui l'elemento maschile era dominante, come testimoniano del resto molte delle foto in cui l'autrice compare come unica donna tra numerosi uomini.

Se i suoi primi racconti, fino al 1933, ruotano attorno al bisogno, per il singolo, di dare un senso alla propria vita, senso che viene identificato nella liberazione da una situazione insopportabile, l'esperienza dell'esilio contribuisce in modo decisivo a rivalutare la vita di tutti i giorni. Si trasforma lo sguardo con cui osserva la quotidianità, che prima era per lei un sinonimo di noia e di logoramento. Inizia una mitizzazione della donna, come mostra la citazione seguente, tratta dallo studio "Donne e bambini nell'emigrazione" [Frauen und Kinder in der Emigration, di data incerta, scritto però negli anni trenta]:

lucidissima è [nella donna] la forza rimasta forse sepolta per tutta la sua vita, forse per secoli, perché nessuno ne aveva bisogno. Ora è tornata la donna delle campagne militari, degli esili, dei flussi migratori. Viene posta di fronte al momento più insolito per forzarlo ad assumere i tratti della vita quotidiana, rendendola sopportabile. (Seghers, Herzfelde 1986: 130)

Questo concetto troverà una forma letteraria nel racconto "Il rifugio" ["Das Obdach"], del 1941, ambientato nella Francia occupata. In questo testo, una donna agisce in modo autonomo, all'insaputa del marito, contro quella che sarebbe stata la sua volontà, cercando di salvare il figlio di un emigrante tedesco arrestato dalla Gestapo. L'elemento decisivo del racconto è che una donna semplice, madre di tre figli, trovatasi all'improvviso in una situazione limite, riacquista quelle forze che sembravano essersi già esaurite: "Ora, sotto lo sguardo del giovane, crebbero a dismisura le aspettative quotidiane, ma insieme a esse anche la sua forza" (Seghers



1977: 200 seg.). In questo brano, come in quello precedentemente citato, emerge la consapevolezza dei meriti della donna, considerati come qualche cosa di ovvio, di scontato: assicurare una certa normalità alla vita familiare in tempo di guerra, in un contesto totalmente estraneo, da apoliti.

Nella vasta opera dell'autrice emergono due testi che permettono di sviluppare la tematica trattata: "La gita delle ragazze morte" ["Der Ausflug der toten Mädchen"] e "Posta verso la Terra Promessa" ["Post ins gelobte Land"], entrambi scritti tra il 1943 e il 1944 ed entrambi pubblicati in tedesco nel 1946, a New York, per la casa editrice Aurora, fondata appositamente per permettere agli emigranti tedeschi di pubblicare nella loro lingua. I due testi occupano una posizione singolare nel contesto della sua opera. Il secondo risalta per la sua tematica ebraica, mentre nel primo Anna Seghers, per la prima e l'ultima volta, annulla la separazione tra la figura della narratrice e quella dell'autrice, ed è anche la sola volta in cui allude alla crudele fine della madre in un lager presso Lublino.

L'occasione che la spinge a scrivere è ancora percepibile tra le righe, e si cristallizza nella domanda: come è potuto accadere? La narratrice si muove qui come se fosse sospesa tra i tempi: non appena compare come emigrante in Messico, nell'atto di esplorare una fattoria che sembra essere abbandonata, si trova improvvisamente di nuovo insieme alle proprie compagne di classe in un locale sul Reno, durante una gita. Il messaggio, che traspare da questa forma particolare, è: "Nessuno [...] è in grado, nessuno deve poter parlare del passato come se ne ignorasse le conseguenze" (cit. in Zehl Romero ²1994: 87). Attraverso la rappresentazione di una gita scolastica avvenuta nel periodo precedente la Prima guerra mondiale emergono possibili atteggiamenti nei confronti del nazismo. La parola chiave è "omissione" ("Versäumnis", Seghers 2010: 62/63): la narratrice, rievocando il passato, si rimprovera di essere stata incapace "di annotare per sempre anche i dettagli più insignificanti" concernenti le ragazze. Ma in particolare si sente a disagio perché non riesce a restituire, fosse solo nel ricordo, la gioventù alla sua insegnante, la signorina Sichel. Non è un caso che l'esperienza dell'inesorabile scorrere del tempo venga riferita proprio alla giovane insegnante, amata dall'intera classe. Sarà infatti proprio lei, in particolare, a subire le conseguenze del mutevole atteggiamento delle ragazze:

Tutte le altre ragazze al nostro tavolo erano felici [...] di stare vicino alla giovane insegnante, senza minimamente immaginare che più tardi avrebbero sputato addosso alla signorina Sichel e l'avrebbero insultata chiamandola "sporca ebrea". (Seghers 2010:65)

L'incomprensibile iato che si apre tra le ragazze e le donne adulte è particolarmente netto nelle vite delle amiche Leni e Marianne. Trovatesi in due campi avversi a causa del nazismo, l'una morirà in un campo di concentramento, l'altra durante un bombardamento alleato sulla città di Magonza, che provocherà la morte di quasi metà della classe delle ragazze. Prima di allora, però, Marianne, di una "bellezza quasi ultraterrena" (*ibid.*: 87), riesce a rinnegare nel modo più crudele la sua amicizia di un tempo, decidendo, quando è il momento di scegliere se salvare o no la figlia di Lena dalla Gestapo, di abbandonarla al suo destino (per i figli degli oppositori politici si



prevedeva la rieducazione coatta). Che proprio Marianne, dalla dubbia moralità, si distingua per la sua grazia dalle compagne di classe, rievoca il topos della femmina diabolica, che grazie al suo aspetto riesce a celare i suoi nefasti effetti e conduce gli altri alla rovina.

La domanda formulata sopra, 'come è potuto accadere?', trova una risposta semplice, toccante:

Mai nessuno ci ha fatto ricordare, quando ancora ce n'era tempo, questa nostra traversata insieme. Per quanti saggi siano mai stati scritti sulla patria, la storia patria e l'amore per la patria, mai si è fatto cenno che proprio il nostro gruppo di ragazze appoggiate l'une alle altre, mentre si risaliva la corrente, alla luce radente del meriggio, faceva parte della patria. (Seghers 2010: 95)

Invece, il travisamento mortifero del concetto di patria da parte dei nazisti farà sì che la signorina Sichel e la sua ex allieva Sophie, tutta "raggrinzita e invecchiata anzitempo [...] come una sorella gemella" (*ibid.*: 89), si ritrovino insieme in un vagone piombato diretto verso la morte. Basta però un dato a spezzare il filo della finzione letteraria, visto che il 20 marzo 1942 la madre di Anna Seghers, Hedwig Reiling, era stata deportata da Piaski, vicino a Lublino, insieme all'insegnante di Anna Seghers. Se c'è una caratteristica che unisce le donne dei testi di Anna Seghers, questa è proprio l'attesa per l'arrivo di qualcuno. Qui, ora, è la madre:

Mia madre era già sulla verandina ornata di vasi di gerani che dava all'esterno. Mi stava aspettando. Come appariva giovane, mia madre, molto più giovane di me. Come erano scuri i suoi capelli lisci al confronto con i miei. [...] Se ne stava là, dritta e di buon umore, destinata a una laboriosa vita familiare, con le gioie e i dolori consueti di ogni giorno, non a una fine atroce e crudele in un villaggio remoto dove era stata deportata da Hitler. (*ibid.*: 107)

Ma che Hitler non fosse l'unico colpevole per la morte della madre risulta chiaro dalla sorte che il racconto riserva alle ragazze e ai loro mariti. Sarà nel romanzo "I morti non invecchiano" ["Die Toten bleiben jung", 1949] che l'autrice risponderà in modo più diretto alla questione della responsabilità. Anche qui, in modo significativo, non sono gli uomini, bensì le donne, a influenzare il succedersi degli eventi, come rivela l'ambiguità della frase: "Da donne come noi dipende tutto, non c'è un altro popolo con donne simili" (Seghers 1952: 513). Pronunciata verso la fine del romanzo dove si dà uno scorcio della società tedesca tra il 1919 e il 1945, quest'affermazione non sembra certo avere una connotazione positiva. Anna Seghers, pur essendosi sempre opposta alla tesi della colpa collettiva, non fu in grado di evitare la domanda circa la responsabilità delle donne per lo scoppio della guerra e le sue efferatezze. Costrette poi a lavorare per l'apparato bellico in una Berlino già ridotta in macerie, continueranno a produrre granate per la vittoria finale. Il loro atteggiamento quasi totalmente passivo spinge chi legge questo romanzo a porsi una domanda ineludibile: quali circostanze agevolino la nascita e l'affermazione di una dittatura.

La rappresentazione ricca di sfumature delle figure femminili nel racconto "La gita delle ragazze morte", se paragonata ai tratti stereotipati di alcune figure del romanzo "I morti non invecchiano", però, non può non suscitare qualche riflessione. Ecco per esempio Elisabeth Lieven, di nobili origini baltiche, il cui aspetto viene



descritto sempre da una prospettiva maschile, con gambe lunghe, fianchi stretti, seni piccoli e sodi anche dopo la nascita del figlio. A farle da contrappunto la figura della contadina del Brandeburgo, Liese Nadler. Tarchiata, e con l'avanzare dell'età sempre più grossa, tiene in piedi, con coraggio, la fattoria del marito, "sempre allegra, anche quando la picchiavano" (*ibid.*: 237). Come negli altri romanzi di Anna Seghers, le donne non determinano attivamente il corso degli eventi. È però riservato loro uno spazio tale da metterle in grado di farsi carico dell'azione come figure autonome, tanto che a chi legge resta l'impressione che senza di loro nulla possa realizzarsi. Ad esempio, Elisabeth Lieven emerge come una donna moderna, consapevole di sé, che sa quello che vuole. Il suo atteggiamento apolitico, la sua gioia di vivere non hanno però alcun futuro; troppo superficiale è il suo sgomento, quando le tocca di vedere una donna incinta che viene deportata. Nella domanda che rivolge agli ufficiali dell'esercito che l'accompagnano si fanno strada la compassione, l'umanità, emozioni che non sortiscono alcun effetto, scontrandosi col cinismo e il risentimento degli uomini che le stanno intorno: "[Elisabeth] disse: – [Ernst], hai visto quella donna? – Perché? – Se partorisce in treno. – 'Ci sono tanti medici ebrei, ne troveranno uno.'" (*ibid.*: 474) Questa è l'unica volta che all'interno del romanzo si trova un'allusione alla Shoah, nella forma dell'indifferenza e dell'incredulità. La distanza tra i membri delle forze armate e i deportati, che sembra essere incolmabile, ci permette di capire come lo sterminio abbia potuto aver luogo.

Benché le tematiche e i motivi ebraici non vengano quasi toccati nell'opera di Anna Seghers⁸, ci sono spesso figure di ebrei che indirizzano lo sguardo verso la persecuzione antiebraica del Terzo Reich; a parte il rivoluzionario ebreo Sasportas nel racconto "La luce sul patibolo", del 1962, non si trovano però al centro degli avvenimenti. Così, nella "Settima croce", un medico ebreo aiuta Georg Heisler, rimasto ferito nella fuga dal campo di concentramento, ma non lo fa di sua spontanea volontà, bensì perché legato al giuramento di Ippocrate. In questa scena, dove una persona perseguitata a causa delle sue origini aiuta un perseguitato politico finendo col trovarsi in un dilemma morale, perché, per uno sconosciuto, mette a rischio la propria sicurezza, familiare e personale, pur intuendone oscuramente i retroscena, l'autrice ha catturato in modo perspicuo la tendenza all'individualismo, che nasce dall'istinto di sopravvivenza, tendenza che ha impedito il formarsi di un ampio fronte di resistenza. Anche nel suo più famoso romanzo la persecuzione degli ebrei è commentata alla fine del libro attraverso le osservazioni della popolazione non coinvolta, nelle quali si manifestano parimenti compassione e indifferenza.

Sebbene Anna Seghers sia nata in una famiglia di ebrei ortodossi, dove il padre faceva parte della "Comunità religiosa israelita" mentre la madre era impegnata nella "Lega ebraica delle donne", vi è un unico racconto che ruota esplicitamente attorno

⁸ Haller-Neveermann (1997: 20) descrive il rapporto dell'autrice con il suo ebraismo tramite la triade 'negazione', 'tabuizzazione', 'rimozione'. Per una visione più differenziata invece cf. l'introduzione di Calabrese in Seghers (2010).



alla vita ebraica⁹. È stato osservato che nel testo "Lettere per la Terra promessa" non si trovano quasi riferimenti alla Shoah, quantunque si narri la vita della famiglia Grünbaum / Levi per più generazioni (cf. Zehl Romero ²1994: 90). A un esame più analitico, però, questa tesi non risulta corroborata, visto che, alla fine, il destino della vedova e di suo figlio nella città di Marsiglia è nominato in modo esplicito. I suoi amici di Algeri "dopo qualche tempo, ricevettero solo la notizia che la donna e il figlio malato erano stati trasportati da qualche parte. Come succede in questi casi, per non affaticare eccessivamente il figlio, aveva rinviato la data della partenza, ma così non aveva fatto altro che preparare la loro fine". (Seghers 1977: 271). In tal modo finisce la storia della famiglia sul continente europeo; chi sopravvive, sopravvive perché è riuscito ad abbandonare l'Europa. Queste parole alludono all'esperienza personale dell'autrice, descritta con maestria nel romanzo "Transit" (1948). Quando invece, in questo stesso racconto, l'antisemitismo nazista viene interpretato come un "epilogo di vecchie, note malefatte" (*ibid.*: 262), emerge piuttosto il suo credo politico: l'odio antiebraico sarà superato con il passaggio dal capitalismo al comunismo.

Nel 1927 era entrata a far parte della KPD, il partito comunista tedesco. Questa adesione era preceduta dall'abbandono della comunità ebraica (cf. Zehl Romero ²1994: 8). Non ci è data sapere quali siano stati i suoi pensieri durante i processi farsa che ebbero luogo in Unione Sovietica e a Praga all'inizio degli anni cinquanta, e le cui motivazioni erano fondamentalmente antisemitiche. La sua biografia, Zehl Romero, sospetta però che la seconda delle "Novelle caraibiche" [Karibische Geschichten, 1962], cioè il racconto "La luce sul patibolo", precedentemente nominato, sia in realtà un tentativo "di salvare l'onore degli ebrei nel comunismo" (Zehl Romero ²1994: 112), dato che Sasportas, il protagonista, a differenza del suo mentore, resta fedele al suo compito rivoluzionario sino alla fine, in palese contraddizione con quanto la propaganda antiebraica dei processi farsa avrebbe voluto far credere (gli accusati, prevalentemente di origine ebraica, sono infatti stati imputati di cosmopolitismo e di complicità nella costituzione di una quinta colonna in Israele).

Nonostante il difficile nuovo inizio nella Germania distrutta e le numerose delusioni che gli anni seguenti le avrebbero riservato, per tutta la vita Anna Seghers non smetterà di professare la propria fede nella DDR. Suscita però qualche perplessità il fatto che nei 36 anni che le resteranno da vivere usciranno solo due altri romanzi, mentre nelle difficili condizioni degli anni precedenti ne aveva scritti ben cinque. Entrambi sono ambientati nella DDR, così come un solo altro testo narrativo, mentre tutti gli altri racconti conducono il lettore nel regno delle saghe, ai Caraibi, in America latina, nella storia. Volendo, li si potrebbe leggere in controtelaio come una sorta di fuga dal mondo del socialismo reale. Contro questa tesi parla però proprio l'attualità dell'ultimo libro, che porta l'eloquente titolo di "Drei Frauen aus Haiti" [Tre donne di Haiti, 1980]. Nei tre racconti, scritti tra il 1977 e il 1979, le donne, nella loro lotta per la conquista della felicità sono rappresentate come vittime delle ambizioni rivoluzionarie

⁹ L'altro testo legato a questa tematica è la sua tesi di dottorato, terminati i suoi studi di storia dell'arte, "L'ebreo e l'ebraismo nell'opera di Rembrandt" risalente al 1924 (uscito in italiano nel 2008). Per le indicazioni biografiche si veda Zehl Romero ²1994: 8.



maschili, cosa che può essere letta come un rifiuto del mito della Rivoluzione, se quest'ultima ha come conseguenza la sottomissione dei singoli individui.

Un processo di progressiva disillusione è osservabile anche in Mascha Kaléko. Come Anna Seghers, anch'ella nasce in una famiglia di ebrei ortodossi, cresce in un ambiente influenzato dall'ebraismo per sposare in seguito due uomini profondamente legati alla cultura ebraica. Ma sarà solo l'arrivo del nazionalsocialismo a spingerla nella nicchia dell'ebraismo. Poetessa di successo, nel 1933 era dovuta entrare nella Camera della letteratura del Reich [*Reichschriftumskammer*], *conditio sine qua non* per poter continuare a pubblicare le sue opere. Appena due anni dopo ne viene però esclusa. Solo alcune delle sue poesie verranno stampate in un'antologia di liriche ebraiche che include anche Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs e Gertrud Kolmar, pubblicata da Kurt Pinthus per la "Central Verein Zeitung" nell'aprile del 1936. Nel 1933 i genitori e i fratelli di Mascha Kaléko avevano già abbandonato la Germania per la Palestina. Quanto forte fosse il legame della poetessa con la Germania è dimostrato anche dal fatto che, nonostante la minaccia nazionalsocialista, dopo un viaggio in Palestina per rendere visita alla sua famiglia, torna di nuovo a Berlino. Siamo nella primavera del 1938.

Figure femminili? Tematiche ebraiche nella sua opera?

Per quanto concerne il primo aspetto va osservato che, grazie alla sua esperienza personale, riesce a rappresentare la vita quotidiana delle impiegate e a caratterizzare un tipo di donna concreto, pragmatico. Così, nella poesia "Quasi una lettera di ammonimento" [Quasi ein Mahnbrief], scrive:

Parlavamo di come andasse la vita,
e ci chiedevamo se tra noi sarebbe cambiato qualcosa.
Io dissi solo: non credo all'amore.
... E questo accadde nel mese di maggio.
[...]
Ora ti aspetto da quattordici giorni.
E ventiquattro ore ha il giorno.
Sai benissimo che mi piaci.
Perché queste stupide domande.

È così bello sapere che tu ci sei.
Chi può dire cosa poi accadrà.
[...]
... Solo questo sul tema felicità.
Se hai capito, facciamo finta che sia tutto come prima.
Altrimenti, anche se non l'hai ancora letto
Ti chiederò presto indietro il mio Hamsun.¹⁰

¹⁰ Wir sprachen, wie das so im Leben sei, / Und ob es mit uns beiden wohl so bliebe. / Ich sagte nur: ich glaube nicht an Liebe. / ... Und das im Mai. / [...] Jetzt warte ich auf dich seit vierzehn Tagen. / Und vierundzwanzig Stunden hat der Tag. / Du weißt doch ganz genau, daß ich Dich mag. / Was muß Du nur so dumme Dinge fragen. / Es ist so schön zu wissen, daß du da bist. / Kann ich denn sagen, wie es später wird. / [...] ... Soviel nur noch zum Thema Lebensglück. / Willst du verstehn, ist alles wie gewesen. / Sonst aber, – selbst, wenn du ihn nicht gelesen, / Erbitte ich den Hamsun bald zurück.



In toni dimessi si trasmette qui un atteggiamento nel quale conta una certa saggezza di vita, senza che ci si abbandoni alle illusioni. Qui, a differenza di quanto, leggendo, ci si potrebbe aspettare, e per questo doppiamente rilevante, è l'uomo a chiedere amore eterno, mentre l'io lirico al femminile, conoscendo la transitorietà dei sentimenti e sentendosi obbligata ad aver fede solo nell'*hic et nunc*, testimonia di un atteggiamento più razionale e dunque, sulla base delle nostre categorie stereotipate, più "maschile". Come anche in altre poesie del periodo precedente la guerra, si nota la conclusione terra terra: se l'uomo continua a insistere nell'esigere promesse valide per tutta la vita, allora è meglio separarsi subito, e anche farsi restituire il libro dato in prestito. Per la sua attualità sorprende la poesia „Mannequins“, nella quale si coglie la situazione della modella, che deve per forza corrispondere alle aspettative di un'immagine femminile che vale ancora oggi: essere bella, sorridere sempre, essere sempre gentile, cioè anche sessualmente disponibile. Qui, come anche nelle "Note a margine di un addetto all'ascensore" [Randbemerkungen eines Liftboys], che nella scelta del motivo e del soggetto presentano alcuni paralleli con la ballata Jenny dei pirati nell'"Opera da tre soldi" di Brecht, Mascha Kaléko colpisce per la sua capacità di analisi degli eventi contemporanei.

Talvolta, la poetessa ritroverà la leggerezza tipica delle sue prime poesie anche nelle liriche del dopoguerra. Per esempio nel testo nato nel 1956, "Germania, una fiaba per bambini" [Deutschland, ein Kindermärchen]. Il titolo allude esplicitamente all'occasione della sua nascita: in quell'anno si festeggiava il centesimo anniversario della morte del poeta di "Germania, una fiaba d'inverno" [Deutschland. Ein Wintermärchen], cioè Heinrich Heine. Dopo quasi diciotto anni di esilio negli Stati Uniti, alla fine del 1955, Mascha Kaléko era tornata per la prima volta in Germania, dove portò a termine, con successo, una serie di incontri con letture dalle sue poesie. È in questo contesto che nasce la sua poesia più lunga (21 strofe), dopo che negli anni precedenti non aveva più scritto poesie con un riferimento all'attualità, confrontandosi invece in modo intenso con il buddismo zen. La poesia è suddivisa in quattro parti: partenza dagli Stati Uniti, descritti come rifugio della libertà, Heinrich Heine e il suo difficile rapporto con la patria, le affinità di Kaléko e di Heine e, infine, un ritratto della Germania contemporanea, derisa, con un retrogusto amaro, in modo simile a quello di Heine per il suo ambiguo rapporto con il passato:

"... A questo punto arrivò il lupo cattivo e si mangiò
Cappuccetto rosso." – Perché non ariana.
Si dice che i lupi della foresta tedesca,
Siano oggi rigorosamente vegetariani.
[...]
Si celebra il poeta della "Loreley".
A poco a poco il suo nome ridiviene familiare
Nel libro di scuola si trova persino "Heinrich Heine",
Non: "autore sconosciuto".

È vero, l'Opera omnia non c'è più,
E non ci sono neanche i soldi per un monumento
Si eterna il poeta in miniatura



– grazie a una marca da bollo.¹¹

Solo verso la fine della sua vita Mascha Kaléko si decise a tornare a Berlino Ovest, ma era ormai già troppo tardi. Prima di allora, le sue relazioni con la società della Germania federale erano state piuttosto problematiche. Nel 1960 aveva rifiutato il premio Fontane della Akademie der Künste di Berlino perché il direttore del settore “Poesia” e membro della giuria aveva prestato servizio nelle SS per quattro anni¹².

In parallelo al suo viaggio in Germania riprende anche il confronto con la tradizione ebraica, come testimonia una lettera a Martin Buber del 23.10.1957, nella quale confessa di essere radicata nello chassidismo, si informa sulle possibilità di avvicinare i giovani a questa tradizione, ponendo una domanda che rende manifesta l’influenza dei paradigmi contemporanei e insieme dell’ebraismo: “È proprio vero che uno studio serio della Kabbala è possibile solo percorrendo la via tradizionale? E che sia doppiamente vietato per le donne?” (Zoch-Westphal ²1988: 169). Buber, però, non replica a questa domanda, e non ne nasce alcuno scambio epistolare, che avrebbe forse potuto portare alla luce una risposta. Anche se nel 1960 si trasferisce a Gerusalemme col marito, perché Chemjo Vinaver vi trova migliori opportunità di lavoro, in Israele Mascha Kaléko non riuscirà mai davvero a sentirsi a casa. Conserverà sempre il suo “status di turista” e imparerà l’ebraico solo quel tanto che le servirà per gestire la vita quotidiana.

Delle quattro poesie scritte negli anni quaranta, nelle quali affronta il destino degli ebrei europei, solo una è inclusa nella raccolta “Verse für Zeitgenossen” [Versi per i contemporanei], pubblicata nel 1958. Due poesie che manifestano odio contro la Germania e una intitolata “I nipoti di Giobbe” [Hiobs Enkel] sono rese pubbliche dalla sua biografia solo dopo la sua morte. “Kaddisch” è il titolo dell’unica poesia pubblicata in vita nella quale la natura appare come *mater dolorosa*, perché tutti gli esseri umani sono stati assassinati. Sorprendente è l’esclusione degli eventi storici: è Dio che qui giudicava “in modo davvero severo”, non si parla degli assassini tedeschi e dei loro collaboratori, che invece, indirettamente, vengono elevati al ruolo di complici di Dio. È una poesia sconvolgente perché il lutto è misurato, trattenuto. Chi non conoscesse la storia potrebbe pensare che gli ebrei in terra polacca siano stati annientati da una catastrofe naturale.

¹¹ “... Da kam der böse Wolf und fraß / Rotkäppchen.” – Weil sie nicht arisch. / Es heißt: die Wölfe im deutschen Wald / Sind neuerdings streng vegetarisch. / [...] Man feiert den Dichter der “Loreley”. / Sein Name wird langsam vertrauter. / Im Lesebuch steht “Heinrich Heine” sogar, / Nicht: “unbekannter Autor”. / Zwar gibts die Gesamtausgabe nicht mehr, / Auch zum Denkmal scheint nirgends zu reichen. / Man verewigt den Dichter in Miniatur / – Vermittels Postwertzeichen.

¹² Per lo stesso motivo, due anni dopo, anche Paul Celan rifiuterà di diventare membro dell’accademia (cf. Rosenkranz ³2010: 172 seg.).



CONCLUSIONI

È possibile individuare uno specifico elemento femminile nella scrittura di Mascha Kaléko e Anna Seghers oppure no? Solo una volta la prima si esprime su aspetti poetologici, in una lettera del 1957 al suo lettore: "La mia poesia imperversa, per così dire, nei 'bassifondi' del linguaggio quotidiano, nel sentimento dei canti popolari, ed è più vicina alla satira del cantastorie che al pomposo ideale del classicismo" (Rosenkranz 2010: 163). Voleva essere capita. Rimane estranea alla poesia moderna post-bellica con i suoi ritmi liberi senza metro e la tendenza alla cifratura. Sarà solo nel 1968 che prenderà congedo dall'uso della rima; in seguito scriverà anche poesie per bambini. Il suo ruolo sociale di donna ed ebrea non l'ha mai condizionata al punto di farsi dettare temi e motivi del suo poetare. Qualcosa di simile si può dire anche per Anna Seghers, sebbene nella sua opera più tarda sempre più donne si trovino al centro della narrazione. Tra di loro spicca Katrin nelle "Saghe di extraterrestri" ("Sagen von Unirdischen", 1970), una ragazza "timida e sfrontata" (Seghers 1983: 97) perseguitata dagli altri perché considerata una strega. Richiesta di prendere posizione nei confronti delle dicerie su di lei, oscillando tra dispiacere e orgoglio, afferma di non essere stata purtroppo "una vera strega" (*ibid.*: 99) perché non è riuscita a liberarsi dal suo marito violento grazie a una formula magica. Questo personaggio autonomo e curioso sarà fonte d'ispirazione per "una serie di streghe femministe" (Dubrowska 2009: 287) che ben presto avrebbero popolato alcuni tra i più interessanti romanzi della DDR come "Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura" di Irmtraud Morgner (Vita e avventure della trobadora Beatriz secondo le testimonianze della sua musicante Laura, 1974). La "durezza" dello stile di Anna Seghers (Kaufmann in Brinker Gabler 1988: 356), che deriva dalla sua lingua semplice, dimessa, assolutamente precisa, la caratterizzerà fino alla fine, non importa se nelle saghe o nei romanzi documentati, ancorati nella storia contemporanea. Una risposta esaustiva alla domanda posta in apertura deve però essere qui necessariamente rinviata. Ciò che resta è l'attualità della sua prosa, come scrive la sua biografa:

All'epoca del movimento delle donne, Seghers, come già aveva fatto in gioventù, fa notare che in questo ambito non c'è nessuna ragione di essere ottimisti, poiché in un mondo dove l'uomo domina sull'uomo, la donna, come sempre, occupa il gradino più in basso di tutti. (Zehl Romero² 1994: 323)

BIBLIOGRAFIA

Becker-Cantarino B., 2002, "Frauenliteratur", in R. Kroll (a cura di), *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung*, Metzler, Stuttgart, Weimar, pp. 123-124.

Brinkler-Gabler G. (a cura di), 1988, *Deutsche Literatur von Frauen*, 2 Bände, C.H. Beck, München.

Catling J. (a cura di), 2000, *A History of Women's Writing in Germany, Austria and Switzerland*, Cambridge University Press, Cambridge.



Danzer D., 2012, *Zwischen Vertrauen und Verrat: deutschsprachige kommunistische Intellektuelle und ihre sozialen Beziehungen (1918-1960)*, V & R Unipress, Göttingen.

Dubrowska M., 2009, *'Und ich brauch doch so schrecklich Freude'. Frauentopoi im Werk von Anna Seghers*, Wydawnictwo Wokul, Lublin.

Garavaso P., Vassallo N., 2007, *Filosofia delle donne*, Laterza, Roma.

Haas E., 1980, "Der männliche Blick der Anna Seghers", in F. Hassauer (a cura di), *Notizbuch II: Verückte Rede: gibt es eine weibliche Ästhetik?*, Medusa, Berlin, pp. 134-149.

Haller-Neveermann M., 1997, *Jude und Judentum im Werk Anna Seghers'. Untersuchungen zur Bedeutung jüdischer Traditionen und zur Thematisierung des Antisemitismus in den Romanen und Erzählungen von Anna Seghers*, Peter Lang, Frankfurt/Main, Berlin et al.

Hilzinger S., 2000, "Writing in Exile" in J. Catling, 2000, pp. 157-168.

Kaléko M., [1933] 1985, *Das lyrische Stenogrammheft*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.

Kaléko M., 2003, *Die paar leuchtenden Jahre*, hrsg. v. G. Zoch-Westphal, dtv, München.

Kaléko M., 2009, *Elessi l'amore a terra natia*, a cura di A. Teichmann, Bonanno, Roma.

Kaléko M., 2012, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hrsg. u. komm. v. J. Rosenkranz, dtv, München.

Kaufmann E., 1988, "Lebensanspruch und Kraftentwicklung. Anna Seghers (1900-1983). Ein Porträt" in G. Brinker-Gabler, 1988, pp. 352-364.

Lorisika I., 1985, *Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers*, Haag und Herchen, Frankfurt am Main.

Masenek N., 2005, *Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur*, Königshausen und Neumann, Würzburg.

Rosenkranz J., [2007] 2010, *Mascha Kaléko*, dtv, München.

Schiavoni G., 2000, "Sulle tracce di una Berlino scomparsa. La lirica di Masha Kaléko, una voce dallo ›Scheunenviertel‹ berlinese", in G. Massino, G. Schiavoni (a cura di), *Stella errante: percorsi dell'ebraismo fra Est e Ovest*, Il Mulino, Bologna, pp. 203-213.

Schlenstedt S., 2003, "„Ich kann die Sprache dieses kühlen Landes nicht“. – Deutschsprachige Lyrik nach 1900 von Dichterinnen jüdischer Herkunft", in H. Gnüg, R. Möhrmann (a cura di), *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, pp. 387-402.

Schößler F., 2008, *Einführung in die Gender Studies*, Akademie Verlag, Berlin.

Seghers A., [1949] 1952, *I morti non invecchiano*, traduzione italiana di Clara Bovero, Einaudi, Torino; riedizione italiana, 2012, *I morti restano giovani*, Mimesis, Milano.

Seghers A., 1968, *Erzählungen*, Aufbau-Verlag, Berlin, Weimar.

Seghers A., 1977, *Erzählungen. Band I*, Luchterhand, Darmstadt.

Seghers A., [1972] 1983, "Saghe di extraterrestri", in *Incontro a Praga*, a cura di M. T. Mandalari, Guanda, Milano, pp. 79-109.

Seghers A., [1980] 1984, *Aufsätze, Ansprachen, Essays 1954-1979*, in A. Seghers, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Band XIV*, Aufbau-Verlag, Berlin, Weimar.



Seghers A., [1942] ¹1997, *Das siebte Kreuz*, Aufbau, Berlin; traduzione italiana di E. Vicol, [1947] 1981, *La settima croce*, Mondadori, Milano.

Seghers A., [1981] 2008, *L'ebreo e l'ebraismo nell'opera di Rembrandt, prefazione di Christa Wolf*, traduzione italiana di P. Boscaglione Candela, a cura di V. Pinto, Giuntina, Firenze.

Seghers A., [1946] 2010, *La gita delle ragazze morte*, con testo a fronte, a cura di Rita Calabrese, Marsilio, Venezia.

Seghers A., Herzfelde W., 1986, *Gewöhnliches und gefährliches Leben. Ein Briefwechsel aus der Zeit des Exils 1939-1946*, Luchterhand, Darmstadt und Neuwied.

Sylvester-Habenicht E., 2009, *Kanon und Geschlecht. Eine Re-Inspektion aktueller Literaturgeschichte aus feministisch-genderorientierter Sicht*, Ulrike Helmer Verlag, Sulzbach/Taunus.

Werner-Birkenbach S., 2000, "Trends in Writing by Women, 1910-1933" in J. Catling, 2000, pp. 128-145.

Woolf V., [1929] 1995, *A Room of One's Own / Una stanza tutta per sé*, traduzione italiana di Maria Antonietta Saracino, Einaudi, Torino.

Zehl Romero C., [1993] ²1994, *Anna Seghers*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.

Zehl Romero C., 2003, *Anna Seghers. Eine Biographie. Band zwei: 1947-1983*, Aufbau, Berlin.

Ziegler E., 2010, *Verboten, verbrannt, vertrieben. Schriftstellerinnen im Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, dtv, München.

Zoch-Westphal G., [1987] ²1988, *Aus den sechs Leben der Mascha Kaléko*, Arani, Berlin.

Karin Birge Gilardoni-Büch è docente di Lingua tedesca. Si è già occupata della problematica simbiosi culturale ebraico-tedesca, ne testimonia la sua monografia "Vivere in una trappola. La letteratura e i paradossi dell'emancipazione ebraica" (2005). Altri suoi campi di ricerca sono il romanticismo europeo e la letteratura della DDR. Tra le sue pubblicazioni più recenti si annovera "Einbildungskraft als Organon der Ethik. Novalis und Leopardi" (2011). Dal 2007 è co-curatrice della collana "Il quadrifoglio tedesco". L'autrice insegna lingua tedesca presso il Dipartimento di Lingue e Letterature straniere dell'Università degli Studi di Milano.

karin.buech@unimi.it