

ANNA-KATHARINA GISBERTZ, EVA-TABEA MEINEKE E
STEPHANIE NEU-WENDEL
**CREAZIONE E (RI-)NASCITA DEL SOGGETTO
FEMMINILE**

Scrittrici europee del Modernismo

ABSTRACT: This article presents three modern female writers who create forms of self-awareness and identity in their literary texts. Sibilla Aleramo, Colette and Mela Hartwig share the experience of patriarchal hegemony, the lack of a female writing tradition and an avant-gardist search for new identity constructions. All three became successful writers, but only for a short time before they went to exile, were silenced or marginalized. Their approaches include a plurality of voices that range from the re-enactment of the past – through mythologies, childhood, foundation narratives or matrilinear genealogies – to decompositions or destructive fantasies. As contemporaries from different European countries together they paved the way for experimental approaches to the creation of female writing in the early twentieth century. However, their understanding of the female role also undermines the traditional binarism inducing new forms of expression. By comparing their literature this article highlights their decisive roles in the articulation of subjectivity and suggests to reintegrate their work into the literary canon of European modernism.

KEYWORDS: Modernism; (Self-)creation Female Subject; Avant-garde; (Re-)birth; Childhood; Maternity; Female Myths; Destruction; Autobiography.

Introduzione

La partecipazione politica delle donne all'interno delle democrazie europee avviene in seguito alla creazione e (ri-)nascita del soggetto femminile. Infatti, oltre ai comitati femminili che si formarono fin dall'Ottocento, presenti ad esempio già durante la rivoluzione del 1848 (cf. Beales e Biagini 2014, 134-135), la Letteratura – così una delle tesi del nostro saggio – insieme alle altre arti contribuisce in particolar modo allo sviluppo dell'autodeterminazione e della libera espressione, alla creazione e (ri-)nascita delle donne. Prima ancora che nelle nazioni europee si affermi il diritto di voto femminile e con esso la partecipazione politica ufficiale delle donne,¹ nella letteratura delle scrittrici

¹ L'introduzione del diritto di voto femminile è avvenuta in Germania nel 1919 nel contesto della Repubblica di Weimar in seguito alla Prima Guerra Mondiale – è interessante notare che questa concessione sia stata fatta alle donne nonostante o forse proprio a causa della perdita della guerra e nel contesto delle conseguenze incisive della pace di Versailles, che colpì la Germania fortemente a livello politico, economico e sociale. In Italia e in Francia il diritto di voto venne introdotto solo verso la fine e

moderniste si fertilizza il terreno per gli sbocchi democratici.²

Ci proponiamo quindi di dimostrare che la formazione letteraria delle voci femminili nei primi decenni del Novecento si ricollega alle narrazioni delle origini e agli archetipi culturali occidentali che – ricodificati in ottica femminile (cf. Fraisse 2015, 15-17) – si riallacciano all’autocreazione del soggetto femminile e si inseriscono in modo dinamico nella narrazione, sviluppando in questo modo nuovi modelli indicativi dell’evoluzione delle protagoniste. Questi nuovi miti femminili – che si sovrappongono alle creature mostruose antiche, alle sirene, chimere e sfingi – rispecchiano le costellazioni ibride in cui le donne moderne si riconoscono, e che demarcano il loro passaggio dal ruolo sociale limitato e circoscritto, tradizionalmente attribuito a loro nel patriarcato, all’esplicità autocosciente, sovversiva e libera.

Nelle opere autobiografiche, autofinzionali e finzionali delle tre scrittrici in questione – Sibilla Aleramo, Colette e Mela Hartwig – si possono rilevare nuclei tematici e discorsi che riprendono l’immaginario basato su elementi simbolici della creazione (o del suo contrario, cioè della distruzione, soprattutto nella più avanguardistica Mela Hartwig), anche in relazione alla maternità, della nascita e dell’“età dell’oro” della fanciullezza, quest’ultimi visti come fonti di energia creativa e di libertà da restrizioni sociali. A livello formale la scrittura stessa, anche essa ibrida poiché segnata da contaminazioni intermediali e dalla pluralità di voci, accentua il processo della creazione e ri-nascita con cui si afferma il soggetto femminile *reale*, la “personalità creatrice” / “schöpferische Persönlichkeit” (von Franz 1990, 20) scrivente ed agente, che si trova in forte contrasto con le semplificazioni riscontrate nella “donna ideale”³ tramandata da secoli per mezzo della scrittura maschile. In realtà anche la prospettiva maschile si era scontrata, fin dall’antichità, con “the tensions between ideological programs and lived experience” e la messa ai margini o perfino l’eliminazione delle protagoniste femminili all’interno delle “constructed narratives of origins” nella ricerca storica vengono intese come “reflection of the paradoxes of masculine ideologies” (Geary 2006, 5; 6).

Nelle scrittrici europee in questione, che con le loro opere si riposizionano all’interno dei discorsi, forma e contenuto mettono in discussione i binarismi e dualismi della tradizione letteraria e smascherano le relazioni di potere così come la gerarchia tra

poi in seguito alla Seconda Guerra Mondiale, rispettivamente nel 1944 in Francia e nel 1946 in Italia. Mentre lo sviluppo delle azioni politiche delle donne, la formazione dei comitati e gli esordi di manifestazioni di femminismo militante, a livello europeo progrediva in modo poco allineato, si può invece osservare che nella letteratura i pensieri innovativi circolavano soprattutto anche nei contesti politici meno progressisti.

² Analogie importanti per questo fenomeno di preparazione culturale si possono riscontrare in svolte politiche precedenti, per esempio nell’influenza dell’illuminismo sui valori della Rivoluzione Francese, cioè sull’affermazione dei diritti umani, oppure in quella della letteratura di Manzoni e Leopardi sul Risorgimento.

³ “Dicevo che quasi tutti i poeti nostri hanno finora cantato una donna ideale, che Beatrice è un simbolo e Laura un geroglifico, e che se qualche donna ottenne il canto dei poeti nostri è quella ch’essi non poterono avere: quella ch’ebbero e che diede loro dei figli non fu neanche da essi nominata” (Aleramo 2019, 117).

uomini e donne, padri e figli, mariti e mogli. Inoltre il ricorso alle origini, che demarca la presa di coscienza a partire dallo stato di esistenza pre-coscienza,⁴ in modo provocatorio pone la domanda della sovranità della donna, “signora di sé stessa” (Aleramo 2019, 115). In questa prospettiva capovolta, le muse ispiratrici a loro volta prendono la parola e, autocreandosi, compiono il passaggio verso la propria realtà e autonomia (cf. Fraisse 2015, 15). Anche dal punto di vista della lingua le origini svolgono un ruolo decisivo. L’espressione della realtà femminile vera, finora ignorata, richiede parole nuove, immacolate, libere dall’ideologia fallocentrica (cf. Scharold 2002, 18, e Brohm 2002, 44). La crisi della lingua che nel modernismo accompagna quella del soggetto ottiene un’ulteriore accentuazione all’interno della scrittura al femminile.

Le opere delle scrittrici qui esaminate dimostrano che è necessaria una revisione della storiografia del modernismo (si vedano a proposito dello “spazio delle donne” all’interno della ricostruzione della memoria e nel campo della cultura Assmann 2006 e Brogi 2022), un ritorno, appunto, alle sue origini, affinché vengano ascoltate e integrate le voci rimosse e in questo modo completato il nostro bagaglio culturale, fin troppo a lungo ridotto agli autori maschili ritenuti risalienti e “canonici”: Svevo, Pirandello, Proust, Gide, Joyce, Pound, Eliot, Rilke, Musil e altri. In realtà si può osservare che il modernismo vive di voci subalterne, marginalizzate⁵ – e in questo contesto alle *new women* dei primi anni del Novecento che hanno portato avanti sperimentazioni innovative a livello letterario e artistico addirittura può essere attribuito il ruolo di “madri del modernismo”.⁶ Si può constatare infatti che le scrittrici presentate possono essere considerate come particolarmente avanguardistiche; preparano inoltre le posizioni teorizzate solo molto più tardi, nel contesto del pensiero della differenza sessuale (cf. Kahlert 2010, 94-102) e, a scala più larga, nel postmodernismo. Si tratta della decostruzione della coscienza a favore della pluralità di voci, individualizzabili, secondo le teorie recenti di Adriana Cavarero, come “democrazia sorgiva”, in questo caso internalizzata, che “vive della creatività non violenta di un potere diffuso, partecipativo e relazionale, condiviso alla pari, anzi, costituito da una pluralità di attori, uguali proprio perché condividono orizzontalmente questo spazio” (Cavarero 2019, risolto). I soggetti femminili all’interno della loro coscienza rievocano voci esterne, patriarcali, le decostruiscono e le integrano nelle loro considerazioni autoriflessive. In questo modo compiono la loro autocreazione e ri-nascita che si ripercuoterà a livello sociale e politico.

⁴“Es ist daher verständlich, daß Geschichten, die angeblich den Ursprung der realen Welt beschreiben, völlig mit Faktoren verwoben und vermischt sind, die wir eher als *Geschichten von den vorbewußten Prozessen bezeichnen würden, die den Ursprung des menschlichen Bewusstseins beschreiben.*” (von Franz 1990, 15; corsivo nell’originale)

⁵ Si veda a proposito anche il caso di Grazia Deledda e la rilettura delle sue opere in chiave modernista in Heyer-Caput 2008.

⁶“An optimistic vision thus emerges in which these young women [around 1910] ‘mother’ modernity both in terms of artistic creation and cultural critique. When viewed as an ensemble, these texts and these characters elucidate the origins of modernist voices and serve as a further reminder that the gender of modernism is not strictly or preferably male” (Hill 1999, 2).

Sibilla Aleramo: *Una donna* (1906)

Il romanzo autobiografico di Sibilla Aleramo, *Una donna* (1906), considerato la prima opera femminista italiana, rientra pienamente nell'ottica di una pluralità di voci e di una scrittura autocosciente, affermando l'autocreazione della donna-scrittrice in quanto soggetto autonomo, che sfida costrizioni sia sociali che letterarie. Siamo alle origini di un movimento, quello appunto femminista, che si formerà per mezzo di strutture ufficiali soltanto a partire dagli anni '70 del Novecento. *Una donna* è scritto dalla prospettiva di una protagonista femminile, nata di famiglia modesta, trasferitasi in un paese del centro Italia, sedotta e costretta al matrimonio, da cui si libera lasciando indietro il figlio, per trovare la propria identità in quanto scrittrice.⁷ Si tratta dell'esordio letterario dell'Aleramo, che celebrò la data della pubblicazione di questa sua opera, 3 novembre 1906, per tutta la vita come "anniversario della sua nascita come scrittrice" (Folli 2019, IX-X; Folli 2000, 173).⁸ *Una donna* prende come inizio l'infanzia della protagonista, l'"alba" della vita che corrisponde all'età dell'oro dell'umanità, al paradiso e si manifesta come un vero e proprio sogno di libertà e luce, avvolto da una musica universale, un'armonia sferica. Questa narrazione delle origini, questo "grande ricordo" che unisce alla dimensione personale diversi miti, cristiani e pagani, e la contestualizza all'interno della storia e dell'armonia dell'universo funge da fonte energetica per l'evoluzione liberatoria della donna. La sua scrittura risente di questa energia,⁹ cosa che le permette di affrontare e distinguere "cogli occhi meno ansiosi" anche "qualche ombra vaga" e di rendere il quadro realistico.

La mia fanciullezza fu libera e gagliarda. Risuscitarla nel ricordo, farla riscintillare dinanzi alla mia coscienza, è un vano sforzo. Rivedo la bambina ch'io ero a sei, a dieci anni, ma come se l'avessi sognata. Un sogno bello, che il menomo richiamo della realtà presente può far dileguare. Una musica, fors'anche: un'armonia delicata e vibrante, e una luce che t'avvolge, e la gioia ancora nel grande ricordo. Per tanto tempo, nell'epoca buia della mia vita, ho guardato a quella mia alba come a

⁷ Al figlio la narratrice di *Una donna* nelle ultime righe dedica la sua opera in quanto eredità destinata a trasmettergli "l'immagine femminile" della madre, "la storia della [sua] anima" (165). Si assiste al desiderio di sovrapposizione ("Egli è mio, deve somigliarmi! Strapparli, stringerli, chiuderli in me! E sparire io, perché fosse tutto me!", *Ibid.*), che ritroveremo anche in *Colette* nel rapporto con la madre. Nell'Aleramo questa sovrapposizione con il figlio è rivolta al futuro.

⁸ Alla fine di *Una donna* è questione di una "rinascita" che ogni giorno è nuovamente possibile (164), ma la narratrice dichiara anche che "l'ultimo spasimo della [sua] vita sarà stato quello di scrivere queste pagine" e accentua la sua "sensazione costante d'essere *nell'ordine*" (*Ibid.*; corsivo nell'originale) in quanto stato di pace interiore e non di una vita borghese. Folli a riguardo parla di una "seconda esistenza" (2019, xiii-xiv).

⁹ Nelle memorie riportate, la luce, il linguaggio ignoto, la "soavità" e l'"espansione" delle origini si rimaniscono e accompagnano i passaggi e l'inizio delle fasi nuove d'esistenza, vedi ad esempio in Aleramo: "Le impressioni si erano sovrapposte nel mio spirito quali sillabe d'un'ignota parola che riassumesse la vita; e io le avevo accolte con un grave stupore, sentendomi nelle vene serpeggiare una soavità nuova, un languore di cui non sapevo definire la causa, una brama di tenerezza, d'espansione..." (Aleramo 2019, 16).

qualcosa di perfetto, come alla vera felicità. Ora, cogli occhi meno ansiosi, distinguo anche nei miei primissimi anni qualche ombra vaga e sento che già da bimba non dovetti mai credermi interamente felice. (Aleramo 2019, 1).

Possiamo notare che *Una donna* è scritto in prima persona, motivo per cui, insieme alla tematica autobiografica, è stato accusato, da parte della critica patriarcale, di “soggettivismo eccessivamente confessionale” (Cavallero 1993, 178); Emilio Cecchi insiste anche sull’ “ingenuità infantile”, come Sibilla annota nel suo diario nel settembre del 1948 (Folli 2000, 173). In realtà, proprio per mezzo di questa prospettiva personale e autentica lo si può situare a un passo avanti rispetto al romanzo modernista italiano dell’epoca per eccellenza, *Senilità* di Svevo, scritto in terza persona, poiché l’affermazione e la frammentazione dell’io in io narrante e io narrato, così come anche la dissoluzione della distinzione tra vita e arte, saranno al centro dell’estetica avanguardistica (si veda come esempio lampante la *Tragedia dell’infanzia* di Savinio, scritta nel 1919 e pubblicata solo negli anni Trenta del Novecento, che sembra riprendere lo stile dell’Aleramo facendo ricorso a sua volta per mezzo della memoria all’infanzia in quanto “tempo favoloso della mia vita” e rievocando in questo contesto la dimensione mitologica, cosmologica e il sogno; cf. Savinio 2001, 13)¹⁰. A differenza del romanzo di Svevo *Una donna* propone un atteggiamento opposto all’inefficienza decadentista, uno slancio di energia, che lo indirizza verso il futurismo non ancora esordito e forse anche già verso il surrealismo, vista l’accentuazione della vita interiore, inconscia. L’opera dell’Aleramo smaschera le simbologie attribuite alla donna da parte dello sguardo maschile – presenti per esempio anche nella “metamorfosi strana” che Angiolina subisce alla fine di *Senilità* fondendosi con la sorella del protagonista, Amalia (cf. Svevo 1991/41997, 181-82)¹¹ – e si pronuncia invece a favore della coscienza femminile *reale*. Ai fini di ottenere questo cambio di prospettiva, a livello di rappresentazione ciò che viene messo in scena, cioè è esposto, è lo sguardo in quanto tale e questo succede tramite un espediente modernissimo e molto all’avanguardia. Si tratta di una costellazione intermediale, la narrazione di una fotografia, che permette una visione dall’esterno e che tematizza la resa oggetto della donna. In realtà la foto rivela un soggetto ibrido, guardato da se stesso come in uno specchio, includendo la dimensione interiore¹² e superando in questo modo lo scarto temporale tra io narrante e io narrato.

Ricordo una mia fotografia dell’anno dopo. Ero già in fabbrica come impiegata regolare. Indossavo un abbigliamento ibrido, una giacchetta a taglio dritto, con tanti taschini per l’orologio, la matita, il taccuino, sopra una gonnella corta. Sulla fronte mi si inanellavano, tagliati corti, i capelli, dando alla fisionomia un’aria di ragazzo. Avevo sacrificata la mia bella treccia dai riflessi dorati cedendo alla

¹⁰ Si veda per la dimensione cosmologica, ad esempio, l’espressione “regnavano assolutamente nell’orbita della mia vita” (*Ibid.*, 16).

¹¹ Si veda riguardo a questo “simbolo alto, magnifico” della figura femminile sognato alla fine di *Senilità* Biasin 1984, 134-146, che lo interpreta come dimostrazione di un “universo desacralizzato” e di un mondo in crisi.

¹² Per la rappresentazione dell’inconscio tramite la fotografia si veda Benjamin 1955/2003, 50.

suggerimento del babbo. Quel mio bizzarro aspetto esprimeva perfettamente la mia condizione d'allora. Io non mi consideravo più una bimba, né pensavo di esser già una donnina: ero un individuo affaccendato e compreso dell'importanza della mia missione; [...]. (Aleramo 2019, 10-11)

Il termine “ibrido” viene espressamente menzionato in questo brano riguardo all'abbigliamento della protagonista che rispecchia il suo stato d'animo. Essa si trova tra i generi,¹³ tra l'infanzia e l'adolescenza, senza la treccia ma con i capelli corti come deciso dal padre, a cui è sottomessa, tra la tradizione e la modernità, “sulla soglia” come le donne di paese che col loro mormorio corale danno la benedizione alla madre con i suoi figliuoli. Viene affrontato con questa costellazione ibrida da un lato il pericolo di continuare il “ciclo d'immolazione femminile”, ma dall'altro, fin dagli inizi per mezzo della decostruzione *avant la lettre* della coscienza e della differenziazione delle voci interiori/internalizzate, è implicita anche la rottura di questo ciclo (cf. Cavallero 1993, 177). La bambina-donna, *garçonne*, vista in foto con la giacca dritta con i taschini contenenti diversi oggetti (“l'orologio, la matita, il taccuino”) e con la gonna corta, a pochissimi anni di distanza dal futurismo marinettiano poteva essere percepita, in senso inverso, come provocazione rivolta all'ordine sociale patriarcale e, per mezzo dei taschini e i rispettivi contenuti, anche come immagine della provocazione (quasi quasi già surrealista) dei segreti della vita rimossi, delle energie, risorse e della creatività della donna autonoma.

Colette: *La Vagabonde* (1910) e *La Naissance du jour* (1928)

Come in *Una donna*, anche nelle opere di Colette – attrice, giornalista e una delle scrittrici più prolifiche e recepite del primo Novecento in Francia¹⁴ – sono rintracciabili costruzioni narrative di una soggettività autocosciente che riguardano la libertà di auto-definirsi e crearsi in quanto soggetto scrivente, senza i vincoli di norme e convinzioni soffocanti.

La messa in scena di questa creazione avviene marcatamente ad esempio ne *La Vagabonde*, pubblicato nel 1910, soltanto a poca distanza da *Una donna*. Nonostante non si tratti di un'autobiografia il romanzo viene spesso letto in chiave autobiografica, a

¹³ Cf. Forti-Lewis 1994 a proposito della lettura androgina di *Una donna*.

¹⁴ Colette rappresenta una delle poche donne che riuscissero – nonostante il suo anticonformismo sia nella vita privata che nelle scelte tematiche dei suoi scritti – a varcare la soglia di istituzioni fortemente impregnate di un valore simbolico come l'*Académie Goncourt*, della quale divenne membro nel 1945 e nel 1949 addirittura presidente. Nonostante quindi la sua carriera letteraria possa fungere come esempio per una lotta riuscita contro strutture tradizionaliste e spesso misogine, Colette stessa ufficialmente non sposò la causa della lotta femminista del suo tempo. Un tale atteggiamento è riscontrabile anche nel contesto italiano dell'epoca, ad esempio se si pensa a Neera oppure a Matilde Serao (cfr. Scharold 2002, 7-47 [14]). In molti casi le dichiarazioni antifemministe di scrittrici affermate contrastano però fortemente con la messa in scena, nelle loro opere, di personaggi femminili forti e indipendenti e con la decostruzione narrativa di valori e norme di stampo patriarcale.

causa dei paralleli tra l'autrice e la narratrice autodiegetica del romanzo, Renée Néré, anch'essa attrice e scrittrice e, come Colette, divorziata dal primo marito (cf. Ferrier-Caverivière 1990, 7; 20–21). Attraverso l'associazione semantica veicolata dal nome "Renée" la protagonista porta in sé fin dall'inizio la dimensione della ri-nascita, di una creazione consapevole che si realizza pienamente alla fine del romanzo. Come si evince già dal titolo la protagonista sceglie di vivere "[v]agabonde, et libre" (Colette 1990, 186); alla fine del romanzo decide di lasciare il suo amante Maxime invece di sposarlo.¹⁵

La decisione viene accompagnata tuttavia da una sensazione di perdita e di nostalgia, messa in evidenza da un paragone che allude alla *Genesis*, appunto a un mito di fondazione, e che lascia intravedere le lacerazioni e le frammentazioni, le voci contrastanti dell'io che si auto-racconta: "Je te désirerai tour à tour comme le fruit suspendu, comme l'eau lointaine, et comme la petite maison bien-heureuse que je frôle..." (Colette 1990, 287). Il riferimento intertestuale si rivela ambivalente: soccombere al desiderio di "raccolgere" il frutto proibito non significherebbe venire cacciati dall'Eden, ma al contrario l'acquisto di un idillio domestico – un idillio però "borghese", delimitante e vincolante. Infatti "la petite maison" appena sfiorata, nonostante sia connotata in maniera positiva come "bien-heureuse", comporterebbe un ingabbiamento che la narratrice rifiuta. Pare che Renée Néré abbia invece già assaggiato il frutto della conoscenza che le permette di analizzare con distacco la sua situazione e di scegliere di partire, anche a costo di un perenne vagabondaggio che, come per Adamo ed Eva, comporta però la libertà. Infatti nelle riflessioni della narratrice autodiegetica ricorre spesso il discorso dell'autodeterminazione: "Au lieu de lui dire: 'Prends-moi!' je lui demande: "Que me donnes-tu? Un autre moi-même? Il n'y a pas d'autre moi-même. Tu me donnes un ami jeune, ardent, jaloux, et sincèrement épris? Je sais: cela s'appelle un maître, et je n'en veux plus..." (Colette 1990, 278).

Si assiste alla transizione del personaggio da oggetto che si fa "prendere" a soggetto indipendente dal volere e agire altrui. Quindi anche per Renée Néré vale la seguente osservazione a proposito dei personaggi femminili non soltanto in *La Vagabonde*, ma in generale nell'opera di Colette.

... è la donna, piena di desideri, che decide, in quanto soggetto sociale, libero e indipendente, di ricrearsi, di riconquistarsi e di riappropriarsi di sé stessa, traendo la propria forza da sé stessa invece che dal desiderio di un uomo, una problematica di sesso/gender che mette in crisi attribuzioni identitarie. Questo porta a una destabilizzazione di posizioni e rapporti di forza sociali e sessuali, del rapporto tra padrone e sottomesso, e apre un nuovo orizzonte di significato, una possibilità di resistenza all'interno del sistema patriarcale (Cliche 2006, 122).¹⁶

¹⁵ Cf. Cliche 2006, 121, a proposito del rifiuto visto come liberazione.

¹⁶ Originale: "In Colettes Werk ist es die begehrende Frau, als soziales, freies und unabhängiges Subjekt, die sich entscheidet, sich neu zu erschaffen, sich zurück zu gewinnen oder sich wieder ihrer selbst zu bemächtigen, indem sie ihre Kraft eher aus sich selbst schöpft als aus dem Begehren des Mannes, eine Geschlechterproblematik, die Identitätszuschreibungen in eine Krise stürzt. Dies führt zu einer Destabilisierung soziosexueller Positionen und Machtverhältnisse, der Beziehung zwischen

La dimensione della rinascita è inoltre presente in *La Naissance du jour*, romanzo autofinzionale *avant la lettre*,¹⁷ pubblicato nel 1928 e strettamente collegato a *La Vagabonde* per motivi tematici.¹⁸ Qui la rinuncia dell'amore in favore di una vita indipendente come artista viene collegata a un lavoro d'archivio, di ritorno alle origini: durante un ritiro estivo a Saint-Tropez il personaggio del romanzo, Colette, rilegge le lettere di sua madre Sido, morta già da tempo, riflettendo sul loro rapporto e sul proprio passato. Mettendo in rilievo le loro differenze, ma cercando allo stesso tempo di riavvicinarsi a lei, l'autrice-narratrice "projette son image devant elle en y incorporant celle de Sido" (Pichois 1984, 14). Infatti già nel primo capitolo viene evocata la sovrapposizione dell'immagine dell'io narrante con quella della madre in un "gioco di specchi"¹⁹ – in analogia con la fusione della madre con il figlio nello scritto autobiografico dell'Aleramo.

Maintenant que je me défais peu à peu et que dans le miroir peu à peu je lui ressemble, je doute que, revenant, elle me reconaisse pour sa fille, malgré la ressemblance de nos traits... A moins qu'elle ne revienne quand le jour point à peine, et qu'elle ne me surprenne debout, aux aguets sur un monde endormi, éveillée, comme elle fut, comme souvent je suis, avant tous... (Colette 1984, 20-21).

Da un lato questo brano può testimoniare la scissione dell'io, come nella seguente analisi che lo interpreta "dans un sens psychanalytique (désintégration de son 'moi')". Le

Herrschendem und Beherrschtem und eröffnet einen neuen Bedeutungshorizont, einen Punkt des Widerstands innerhalb des patriarchalen Systems." Nonostante la destabilizzazione della relazione gerarchica uomo-donna avvenga in modo ancora più marcato in altre opere di Colette, come ad esempio in *Chéri* (1920) nel quale i ruoli si capovolgono, *La Vagabonde* viene quindi inserita in quest'ottica, probabilmente a causa della chiave di lettura autobiografica già menzionata; indicativa, a questo proposito, è "l'ibridità" della propria immagine veicolata da Colette stessa, ad esempio in un'immagine in bianco e nero del fotografo Henri Manuel che vede la giovane Colette nella posture di un Dandy – vestita a tutto punto, una sigaretta in mano, lo sguardo che pare sfidare l'osservatrice/ l'osservatore e che presenta delle analogie con la fotografia descritta nel brano di *Una donna*. In più anche il nome Renée è ambivalente, data l'impossibilità di distinguere foneticamente la forma maschile René dalla forma femminile.

¹⁷ Cf. Lastinger 1988, 542-45, a proposito del rapporto tra finzione e "fatti reali". Il romanzo fa parte di una trilogia di romanzi "di formazione", composta da *La Maison de Claudine*, *La Naissance du jour* e *Sido*, scritti e pubblicati a tappe tra il 1911 e il 1930.

¹⁸ *La Vagabonde* viene infatti messo in stretta relazione con i romanzi della trilogia menzionata sopra: "En fixant son moi, elle retrouve les fils qui tissent son identité et qui préfigurent la Colette de *La Maison de Claudine*, de *Sido* ou de *La Naissance du jour*..." (Ferrier-Caverivière 1990, 8). Il romanzo viene evocato esplicitamente anche dall'autrice-narratrice in *La Naissance du jour*, che allude a Renée Néré come suo alter ego: "...au long du même papier bleuâtre... je consignais... quelque chapitre dédié à l'amour, au regret de l'amour, un chapitre tout aveuglé d'amour. Je m'y nommais Renée Néré..." (Colette 1990, 35). In più un termine ricorrente nella letteratura critica a proposito di entrambi i romanzi è quello della metamorfosi (cf. Ferrier-Caverivière 1990, 9; Pichois 1984, 15), un riferimento mitologico che andrebbe approfondito in altra sede.

¹⁹ Anche in *La Vagabonde*, come già in *Una donna*, l'intricato rapporto di sguardi e di riflessioni nello specchio – evocando tra l'altro il mito di Narciso – rappresenta un nucleo tematico del discorso identitario della protagonista (cfr. Ferrier-Caverivière 1990, 36-37).

miroir . . . est détourné de son rôle pour empêcher à tout prix que la naissance ait lieu: le morcellement du ‘moi’ est la condition sans laquelle la fusion avec la mère ne peut s’effectuer” (Lastinger 1988, 550).²⁰ Dall’altro, mettendo in rilievo il legame di continuità con la madre e la sua importanza per la propria costruzione identitaria, l’autrice-narratrice crea un forte rapporto genealogico matrilineare, nel senso di un “affidamento” (cf. Kahlert 2010, 95). La madre rappresenta il punto fermo e la porta d’accesso al passato al quale il personaggio Colette ritorna spesso rileggendo le sue lettere. Tramite la rievocazione del passato, accompagnato dall’immersione nella natura del suo luogo di ritiro, l’io narrante percepisce l’infanzia – e questo rappresenta un’analogia con la descrizione dell’infanzia in *Una donna* – non come luogo di lacerazioni, ma al contrario come età dell’oro, come passato “mitologico” senza costrizioni e frammentazioni: “Tout est ressemblant aux premières années de ma vie, et je reconnais peu à peu, au rétrécissement du domaine rural, aux chats, à la chienne viellie, à l’émervillement, à une sérénité dont je sens de loin le souffle . . . je reconnais le chemin du retour” (Colette 1984, 24).

Anche se questo “chemin du retour” non significa un ritorno all’ “innocenza” dell’infanzia, una delle scene finali del romanzo promette nonostante ciò – in analogia con l’immagine positiva di un nuovo inizio osservata in *Una donna*²¹ – una “rinascita” dell’io, associata all’alba e alla “naissance du jour” annunciata nel titolo: “L’aube vient, le vent tombe. De la pluie d’hier, dans l’ombre, un nouveau parfum est né, ou c’est moi qui vais encore une fois découvrir le monde et qui y applique des sens nouveaux?” (Colette 1984, 165).

Mela Hartwig: *Das Verbrechen* [*Il crimine*] (1928) e *Das Weib ist ein Nichts* [*La donna è un niente*] (1929)²²

Il terzo esempio è la scrittrice austriaca Mela Hartwig, originaria di Graz, che inizia a scrivere a partire dagli anni 1920, dopo una carriera come attrice in Austria e in Germania, riprendendo e portando avanti il tema modernista dell’autocreazione, ma senza fare riferimento all’innocenza delle origini. La sua opera narrativa focalizza delle protagoniste che nella loro ricerca di libertà e autodeterminazione risultano sempre vincolate a un delitto e quindi alla colpevolizzazione della donna.

La prima novella di Hartwig, “Das Verbrechen” [“Il crimine”], infatti tematizza la rinascita della donna al costo di un parricidio, prolungando con questo motivo la letteratura incentrata sul problematico rapporto tra padre e figlio dell’espressionismo e

²⁰ La sovrapposizione tra i due personaggi porta non solo a una frammentazione dell’io, ma contribuisce alla percezione ibrida dell’io narrante: “Le lecteur perd alors la conscience nette de qui parle: le moi du je-narrateur est disséminé dans celui de sa mère.” (*Ibid.*)

²¹ Le analogie tra le due opere vanno oltre: anche la “Colette” testuale evoca l’immagine di un linguaggio ignoto, “un alphabet nouveau” (Colette 1984, 167), trasmessole nell’ultima lettera di sua madre.

²² Cf. Cogni 1931 e Gheri 2008 per le traduzioni in italiano.

completandola per mezzo del desiderio di liberazione delle donne. Nella novella in questione una donna giovane lotta per la riconoscenza paterna che però le viene negata per motivi di sadismo. Alla fine la protagonista fucila il padre e riesce finalmente a rivivere. Quando la polizia arriva, la protagonista Agnes “ripete in silenzio, fiduciosa, quasi giubilando che la sua vita sta avendo inizio” / “Leise zuversichtlich, beinahe jubelnd, wiederholt Agnes: ‘Mein Leben beginnt!’” (Hartwig 2005a, 61). Nel 1927, ancora prima quindi della pubblicazione, lo scrittore Alfred Döblin propose “Das Verbrechen” per il premio letterario bandito dalla rivista *Die literarische Welt*, segnando il primo successo della Hartwig. Il forte dominio della psicanalisi dell’epoca, poco favorevole alle donne, viene criticato dalla Hartwig che rifiuta il concetto del complesso di Elettra in quanto quest’ultimo individua il motivo per il parricidio nel desiderio nascosto della figlia per il padre (cf. Jung 1913). La critica letteraria sottolinea che “la sottomissione esteriore di una donna come si manifesta nella tirannia patriarcale, e la liberazione interiore, come si esprime nell’atto violento del parricidio” / “äußere Unterdrückung einer Frau, wie sie sich in der väterlichen Tyrannei manifestiert, und die innere Befreiung, wie sie sich in der Gewalttat des Vätermordes äußert” (Fähnders 2010, 430) non sia narrabile in modo più radicale dell’esempio proposto dalla Hartwig. La prima raccolta di novelle della scrittrice austriaca viene pubblicata nel 1928 sotto lo stesso titolo *Das Verbrechen*, ponendo l’affermazione femminile nelle sue più svariate forme nel contesto della colpevolezza sociale; la libertà della donna è possibile unicamente al costo di un crimine. Viene quindi conservato, per mezzo della colpevolizzazione, il dominio patriarcale che non concede alla donna una posizione in quanto soggetto e la condanna al contrario per la propria ricerca di sé. La vera ricreazione in queste condizioni rimane irrealizzabile. Il desiderio di vita però sussiste e si fa spazio nell’interiorità che assume dimensioni fantastiche oppure traducendosi in comportamenti isterici, cosa che a livello di scrittura si rispecchia in forme estremizzate e particolarmente d’avanguardia. Come si è delineato già negli scritti di Aleramo e Colette, la riduzione a un soggetto univoco risulta impossibile, cosa che nelle opere di Hartwig appare a sua volta, ma in una luce particolarmente tetra, poiché l’abbozzo ibrido del sé comprende anche l’impossibilità di un’autodeterminazione definitiva. Si assiste sempre alla partecipazione di voci altre, ciò che i testi letterari riflettono tramite la sovrapposizione di richieste e aspettative contrastanti con cui le protagoniste femminili si scontrano.

La narrativa di Hartwig quindi mette in scena una lotta interiore attorno alla “domanda di essere o non essere” / “Frage um Sein und Nichtsein” (Hartwig 2005a, 27) che con l’allusione all’*Amleto* di Shakespeare integra un’ulteriore voce al continuo cambio di prospettiva. Spesso le protagoniste vedono la loro vita dalla prospettiva loro da morte oppure si sentono come delle sepolte vive. I limiti realmente percepiti della loro vita vengono rappresentati tramite l’immaginario di spazi chiusi al buio, porte e finestre serrate e la strettezza delle case borghesi. La libertà viene solo immaginata, non farà parte dell’esperienza di vita delle protagoniste. In questo modo rimangono in sospeso tra il loro

desiderio di vita intenso da una parte e l'odio e la disperazione dovuti agli sbocchi negati dall'altra.

Ai fini di evadere dal ciclo dell'autonegazione femminile si formano delle contraddizioni bizzarre, individuabili ad esempio nell'immaginario della gravidanza e della maternità. Avere o no un bambino si rivela allo stesso modo problematico per l'autocreazione della donna. Questo è il tema della novella "Der phantastische Paragraph" ["Il paragrafo fantastico"] in cui Hartwig critica anche il paragrafo costituzionale sull'aborto.²³ Una notte lunare sognata come notte d'amore induce la protagonista solitaria in una gravidanza fantasma, che nella lotta interiore per la propria autodeterminazione si spinge sempre di più nella contraria autonegazione e infine all'odio del bambino immaginato. La gravidanza viene da lei vissuta come una costrizione al parto della propria morte / "den eigenen Tod zu gebären" (Hartwig 2005b, 89). Nel tentativo di abortire non trova l'aiuto né di un medico né di una balia. Al contrario viene condannata e imprigionata per atti osceni e tentato aborto. L'ambivalenza interiore in questa novella si traduce all'esterno e viene preventivamente introdotta in un contesto di colpevolizzazione. L' "immacolata concezione" viene derisa dalla società, così che il sogno d'amore iniziale si tramuta nell'incubo di una condannata (cf. Hartwig 2005b, 125). Anche se la protagonista si ritiene innocente, sicura di riconoscere il marciume del sistema giudiziario, il suo corpo viene messo a disposizione di altri, cioè dei rappresentanti del sistema patriarcale.

Nel suo primo romanzo *Das Weib ist ein Nichts* [*La donna è un niente*] (1929) Hartwig prosegue con il problema della ricerca di sé impedita dalla società patriarcale e dimostra come la donna a causa della violenza maschile viene ridotta a "un niente": "Non ho un viso proprio, . . . Sono sempre stata solo un'amante, non sono stata un essere umano." / "Ich habe kein eigenes Gesicht . . . Ich war immer nur Geliebte, ich war kein Mensch" (Hartwig 2002, 152).²⁴ L'essere "un niente" risulta come una conseguenza della gerarchia patriarcale e la liberazione da quest'ultima viene riconosciuta come essenziale per poter rivivere.

Le frammentazioni che caratterizzano il concetto d'identità nell'insieme delle opere di Hartwig formano un panorama ricco di sfaccettature. Dimostrano il problema della disponibilità sessuale dei corpi femminili, che porta alla loro alienazione dal proprio sé. Le protagoniste osservano la loro resa oggetto nel senso della presenza dell'oggetto immobilizzato sostenuta da Mieke Bal: "the object . . . is present" (Bal 1996, 5). Nella sua teoria Bal richiede la percezione pura, priva di modelli e sistemi di segni predefiniti. Insistendo quindi sulla loro esistenza reale, le protagoniste rivolgono lo sguardo 'immacolato' indietro, verso i fautori della loro condizione. Riflettono in questo modo la loro frammentazione e dissoluzione e con esse la convinzione di condurre una "vita

²³ Il paragrafo 218 sull'aborto venne inserito nel codice penale con la fondazione dell'impero tedesco nel 1871. La pena consisteva nella detenzione fino ai cinque anni, ma come minimo per sei mesi.

²⁴ Nella critica viene già discussa la tesi che la protagonista rappresenta una "lacuna" / "Leerstelle" e che "si realizza esclusivamente in relazione a un rispettivo partner" / "immer nur in Relation zu ihrem jeweiligen Partner realisieren kann" (Schmidt-Bortenschlager 1998, 92).

irreale” / “unwirkliches Leben” (Hartwig 2005a, 53). Da questa situazione irreale risulta un dubbio fondamentale nei confronti della realtà sociale da cui nasce tuttavia anche la possibilità di un futuro cambiamento.

A livello poetologico questo cambiamento si esprime per mezzo di innovazioni narratologiche e la ri-creazione del soggetto diventa quindi un problema di forma in quanto si tratta di includere, a livello di narrazione, una pluralità di voci e contesti. In questo modo Hartwig confronta i processi di distruzione femminili ponendo delle domande provocatorie, che nella teoria di Mieke Bal sono messe a punto con le seguenti parole e richiamano la teoria di Cavallero adottata nel contesto italiano di Sibilla Aleramo: “How can we ‘show’, point out, what it can show us, without reiterating age-old projections, yet without isolating these objects from their familiar surroundings, the ‘contexts’ or frames of which they are part?” (Bal 1996, 290).

Nelle opere di Hartwig la “expository agency” di Bal, radicata di solito nella voce narrante, garante di una realtà credibile, perde la sua forza semiotica a causa dei processi dissolutivi riscontrati a più livelli (cf. Bal 1996, 8). I personaggi frammentati della Hartwig non sono casi singoli, bensì portavoci di un io femminile danneggiato molto presente che porta in sé una pluralità di voci discordanti tra loro. La riuscita della ri-creazione del soggetto femminile tramite questa scrittura ibrida in realtà viene attribuita allo sguardo del lettore.

Con l'avvento del nazionalsocialismo in Germania e Austria la lotta per l'autodeterminazione femminile venne radicalmente messa ai margini, fatto che pose fine anche alla carriera di Mela Hartwig. Dal 1931 i suoi libri non vennero più pubblicati e la scrittrice dopo l'*Anschluss* dell'Austria alla Germania di Hitler nel 1938 dovette andare nell'esilio a Londra dove rimase fino alla sua morte. Le sue opere solo dopo il 2000 vennero riscoperte e alcune nuove, trovate nel suo lascito, vennero pubblicate per la prima volta.

Conclusione

Come messo in evidenza dallo sguardo comparatistico sulle tre scrittrici del primo Novecento, il ricorso a narrazioni di stampo mitologico e di fondazione si rivela – appunto – fondamentale per l'articolazione di una re-invenzione della donna come soggetto autocosciente. Il ricollegamento alla dimensione dell'infanzia, connotata positivamente come età dell'oro, serve ai personaggi femminili delle opere di Sibilla Aleramo e Colette come fonte d'energia per diventare, a loro volta, creatrici e “madri” di se stesse. Questo processo di ri-creazione del proprio “io” volutamente frammentato indica una comprensione della dimensione temporale come circolare, che non significa però il perpetuarsi di modelli di vita “senza uscita”, ma offre al contrario la possibilità di

reinventarsi.²⁵ Nel caso della più tarda Mela Hartwig, che tra l'altro scrive nel contesto germanofono in cui dopo la Prima guerra mondiale si è già introdotto il diritto di voto femminile, al contrario la via d'uscita dalle gerarchie patriarcali sembra essere chiusa e le protagoniste delle sue opere si sentono confinate e sepolte vive, forzate a "partorire la propria morte". In realtà a livello di narrazione anche in questi contesti più tetri e distruttivi si assiste alla possibilità di ri-creazione e ri-nascita del soggetto tramite uno sguardo ibrido capace di comprendere la coscienza plurivocale.

Per ricollegarci alle elaborazioni iniziali di questo saggio, si può constatare che la letteratura insieme alle altre arti in tutte e tre le scrittrici esaminate forma una base culturale decisiva per lo sviluppo dell'autodeterminazione, in quanto lavora sulla coscienza in cui integra una molteplicità di voci in conflitto tra di loro. I testi di Aleramo, Colette e Hartwig sembrano tutti puntare in quella direzione, anche se provengono da generi e contesti (nazionali) letterari diversi. Tramite la caratterizzazione "ibrida" dei personaggi e il discorso autoriflessivo delle narratrici omodiegetiche – favorito, nel caso di *Una donna*, dallo sdoppiamento in un io narrante e un io narrato e nell'opera di Hartwig opposto a un discorso eterodiegetico contrastante – si realizza una pluralità di prospettive. In più avvengono sia un capovolgimento dei rapporti di potere basati sul dualismo tra uomo e donna sia addirittura una dissoluzione di tali strutture binarie.

Al contrario della rottura radicale col passato e con forme giudicate non appropriate da parte dell'avanguardia maschile per esempio futurista, la pluralità di voci all'interno delle coscienze femminili e la messa in scena di discordanze e momenti conflittuali – tipici di una situazione democratica – anticipano molto *avant la lettre* principi centrali del poststrutturalismo e postmodernismo della seconda metà del secolo, anche se, soprattutto nel caso di Mela Hartwig, il soggetto femminile alla ricerca di sé risente particolarmente della gerarchia e del fatto che i rappresentanti del sistema patriarcale dispongano del suo corpo. Le protagoniste della Hartwig appaiono particolarmente travagliate, sempre vicine alla distruzione. In questa condizione però la narrazione attribuisce al lettore il compito di assemblare il quadro e di trovarne una via d'uscita. Lo studio delle scrittrici può quindi, tramite la pluralità di voci e il ruolo della ricezione, anche rendere più evidente l'effettiva continuità tra modernismo e postmodernismo. La prospettiva comparatistica serve inoltre a mettere in rilievo che non si tratta, nel caso delle scrittrici, di casi singoli, a sé stanti, bensì di un fenomeno diffuso del primo Novecento, di un fertile campo di sperimentazione e un esempio di coesione culturale a livello europeo. In questo senso possono anche essere rilette come monito da considerare negli attuali dibattiti politici che riguardano l'Unione Europea. Anche la formazione del soggetto "democratico" può essere riconsiderata in un'epoca in cui l'Europa è minacciata da populismi nazionalisti (cf. Cavarero 2019).

²⁵ Cf. a proposito di questa dimensione temporale nelle opere di scrittrici anglofoni del modernismo: "Women's non-linear perception of time, hitherto perceived as a failing or at best a biological necessity, becomes a central means of resistance to patriarchy in these texts . . . the modernist impulse rejects the agenda of historical time with its tendency to order and simplify experience falsely. Women's time – by definition more subjective and open-ended – offers a possible alternative" (Hill 1999, 16).

Per concludere, la rilettura delle voci femminili del modernismo invita ad una revisione di canone: mentre le scrittrici qui discusse hanno avuto successo nella loro epoca, le loro opere sono state premiate e tradotte in diverse lingue, in seguito ai totalitarismi e al loro ritorno a strutture patriarcali estremizzate sono state invece parzialmente escluse dal canone, non vengono ancora insegnate a scuola o in università, oppure soltanto ai margini. Le opere testimoniano quindi l'urgenza di mettere in luce il ruolo decisivo delle autrici qui presentate sia per l'avanguardia sia per il modernismo europeo in generale, nella cui storia letteraria devono essere pienamente integrate.

BIBLIOGRAFIA

- ALERAMO, S. 2019 [1906]. *Una donna*. Milano: Feltrinelli.
- ANTONIOLI, K. 2017. "Women, Politics and Work: Walter Benjamin Interviews Colette." *Women in French Studies, Special Issue on Fluidity and Femininity*, 89-102.
- . 2018. "How Colette Became a Feminist: Selling Colette in the United States 1960–1985." *Journal of Modern Literature* 41/4: 68-83.
- ASSMANN, A. 2006. "Kanon und Archiv – Genderprobleme in der Dynamik des kulturellen Gedächtnisses." In M. Bidwell-Steiner, K. S. Wozonig (eds.). *A canon of our own? Kanonkritik und Kanonbildung in den Gender studies*, 20-34. Innsbruck; Wien; Bozen: Studienverlag.
- BEALES, D., BIAGINI, E. 2014. *The Risorgimento and the unification of Italy*. London; New York: Routledge.
- BENJAMIN, W. 2003 [1955]. "Kleine Geschichte der Photographie." In W. Benjamin. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 45–64. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BIASIN, G.-P. 1984. "Un Deo gratias qualunque: Svevo, il linguaggio, il sapere." *Italica* 61/2: 134-146.
- BROGI, D. 2022. *Lo spazio delle donne*. Torino: Einaudi.
- BAL, M. 1996. *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*. New York: Routledge.
- BARD, C. 2008. *Die Frauen in der französischen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts*. Trad. da R. Othmer. Köln; Weimar; Wien: Böhlau.
- BARNDT, K. 2003. *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau.
- BROHM, H. 2002. "Die Ambivalenz der Weiblichkeitskonstitution in Sibilla Aleramos *Una donna*". In I. Scharold (ed.). *Scrittura femminile. Italienische Autorinnen im 20. Jahrhundert zwischen Historie, Fiktion, Autobiographie*, 35-47. Tübingen: Narr.
- CAVALLERO, D. 1993. "Io e Lei: *Una donna* e *Cosima*: Due esempi di autobiografia al femminile." *Romance languages annual* 5: 174-179.
- CAVARERO, A. 2019. *Democrazia sorgiva. Note sul pensiero politico di Hannah Arendt*. Milano: Raffaello Cortina.
- CLICHE, E. 2006. "Die Destabilisierung der Geschlechter bei Colette." In U. Link-Heer, U. Hennigfeld, F. Hörner (eds.). *Literarische Gendertheorie: Eros und Gesellschaft bei Proust und Colette*, 109-125. Bielefeld: transcript.
- COLETTE 1984 [1928]. *La Naissance du jour*. Paris: Flammarion.
- . 1990 [1910]. *La Vagabonde*. Paris: Albin Michel.
- FÄHNDELS, W. 2010. "Vatermord. Über Texte von Walter Hasenclever, Franz Werfel, Friedrich Wolf, Arnolt Bronnen und Mela Hartwig." In W. Felber et al. (eds.). *Psychoanalyse und Expressionismus*, 412-430. Marburg an der Lahn: LiteraturWissenschaft.de.

- FERRIER-CAVERIVIÈRE, N. 1990. "Préface". In Colette. *La Vagabonde*, 7-50. Paris: Albin Michel.
- FOLLI, A. 2019. "Prefazione". In S. Aleramo. *Una donna*, vii-xxi. Milano: Feltrinelli.
- . 2000. *Penne leggere: Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo: scritture italiane tra Otto e Novecento*. Milano: Guerini e Associati.
- FORTI-LEWIS, A. 1994. "Scrittura auto/bio/grafica: Teoria e pratica: Una proposta di lettura androgina per *Una donna* di Sibilla Aleramo." *Italica* 71/3: 325-336.
- FRAISL, B. 2002. "Nachwort". In M. Hartwig. *Bin ich ein überflüssiger Mensch? Roman*, 157-171. Wien: Droschl.
- FRAISSE, G. 2005. "Mythe et récit de l'histoire des femmes contemporaines." In F. Rétif (ed.). *Mythos und Geschlecht/Mythe et différences des sexes. Colloque franco-allemand*, 15-17. Heidelberg: Winter.
- GEARY, P. J. 2006. *Women at the Beginning: Origin Myths From the Amazons to the Virgin Mary*. Princeton: Princeton University Press.
- GERLING, V. E. 2006. "Emanzipation der/durch Sprache: Subversion von Genderdiskursen bei Colette." In U. Link-Heer, U. Hennigfeld, F. Hörner (eds.). *Literarische Gendertheorie: Eros und Gesellschaft bei Proust und Colette*, 75-92. Bielefeld: transcript.
- HARTWIG, M. 1931 [1929]. *La donna è un niente*. Trad. autorizzata da G. Cogni. Bologna-Rocca S. Casciano: L. Cappelli Editore.
- . 2002 [1929]. *Das Weib ist ein Nichts. Roman. Mit einem Nachwort von Bettina Fraisl*. Wien: Droschl.
- . 2005a [1928]. "Das Verbrechen." In M. Hartwig. *Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen*, a cura di Margit Schreiner, 19-62. Wien: Droschl.
- . 2005b [1928]. "Der phantastische Paragraph." In M. Hartwig. *Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen*, a cura di Margit Schreiner, 63-130. Wien: Droschl.
- . 2008 [1928]. *Il crimine. Testo tedesco a fronte*. A cura di P. Gheri. Bari: Palomar.
- HEYER-CAPUT, M. 2008. *Grazia Deledda's Dance of Modernity*. Toronto: University of Toronto Press.
- HILL, M. 1999. *Mothering Modernity. Feminism, Modernism and the Maternal Muse*. New York et al.: Garland.
- HÜLK, W. 2006. "Unschärfe: Unbestimmtheit und Nuance bei Colette und Proust." In U. Link-Heer, U. Hennigfeld, F. Hörner (eds.). *Literarische Gendertheorie: Eros und Gesellschaft bei Proust und Colette*, 245-260. Bielefeld: transcript.
- JANDEY, B. 2013. "Le Jeu des 'Je': L'Autofiction chez Colette." *Essays in French Literature and Culture* 50: 51-67.
- JUNG, C. G. 1913. *Versuch einer Darstellung der psychoanalytischen Theorie*. Wien: Franz Deuticke.
- KAHLERT, H. 2010. "Differenz, Genealogie, Affidamento: Das italienische *Pensiero della differenza sessuale* in der internationalen Rezeption." In R. Becker, B. Kortendiek (eds.). *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie*, 94-102. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- LASTINGER, V. C. 1988. "La Naissance du jour: la désintégration du moi dans un roman de Colette." *The French Review* 61/4: 542-551.
- MEINEKE, E., NEU-WENDEL, S. 2021. "Sperimentazioni avanguardistiche tra desiderio, follia e delusione – le lettere d'amore di Grazia Deledda e Sibilla Aleramo." In M. Kleinhans, J. Görtz, M.C. Levorato (eds.). *La forma dell'assenza. Facetten italienischer Epistolographie vom 14. Jahrhundert bis heute*, 91-110. Würzburg: Würzburg University Press.
- MEINEKE, E.-T. 2008. "Verschriftlichung der Gefühle im Zeitalter der Psychoanalyse: die *Amour fou* im Briefwechsel von Dino Campana und Sibilla Aleramo." In R. Stauf (ed.). *Der Liebesbrief: Schriftkultur und Medienwechsel vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, 205-221. Berlin: de Gruyter.
- PANIZZA, L., WOOD, S. (eds.). 2000. *A History of Women's Writing in Italy*. New York, Cambridge University Press.
- PICHOIS, C. 1984. "Préface". In Colette. *La Naissance du jour*, 5-15. Paris: Flammarion.

- PLANTÉ, C. 2003. "La place des femmes dans l'histoire littéraire: annexe ou point de départ d'une relecture critique?" *Revue d'histoire littéraire de la France* 3: 655-667.
- SAVINIO, A. 2001 [1919/1937]. *Tragedia dell'infanzia*. Milano: Adelphi.
- SCHAROLD, I. 2002. "Scrittura femminile: italiane Autorinnen im 20. Jahrhundert zwischen Historie, Fiktion und Autobiographie." In I. Scharold (ed.). *Scrittura femminile: italiane Autorinnen im 20. Jahrhundert zwischen Historie, Fiktion und Autobiographie*, 7-47. Tübingen: Narr.
- SCHREINER, M. 2004. "Mela Hartwig: Ekstasen, Ein Kultbuch." In M. Hartwig. *Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen. Mit einem Vorwort von Margit Schreiner*, 5-16. Wien: Droschl.
- STAMM, U. 2011. "Die ‚Nullität‘ der Frau und der Einspruch gegen das autonome Subjekt. Mela Hartwigs Roman *Das Weib ist ein Nichts*." In J. Freytag, A. Tacke (eds.). *City Girls. Bubiköpfe und Blaustrümpfe in den 1920er Jahren*, 55-71. Köln; Weimar; Wien: Böhlau.
- SVEVO, I. 1991/1997 [1898]. *Senilità*. Milano: Feltrinelli.
- VON FRANZ, M.-L. 1990. *Schöpfungsmythen. Bilder der schöpferischen Kräfte im Menschen*. München: Kösel.