



*Nelle stanze della cultura di massa.
La 'Neue Frau' Vicki Baum
tra memoria, assimilazione ed
emancipazione*

di Chiara Maria Buglioni

The identity of the self is the identity
through time of a body in process
which copes in one way or another
with the problem of its own identity.
(Wilshire 1982: 228)

La percezione di sé come ebrea, come donna e come scrittrice è strettamente legata alla riflessione sull'identità personale che permea non soltanto la vita, ma anche la produzione letteraria di Vicki Baum. Il rapporto tra individuo nella sua singolarità ed etichette imposte dal vivere sociale si presenta problematico a partire dal configurarsi dell'educazione ebraico-tedesca nella cultura *fin de siècle*. La cosiddetta "diffusa ansia degli ebrei mezzo sangue [...] relativa alla loro creatività, virtù e intelligenza" (Brenner 1997: 101) si manifesta sotto diverse forme anche nel clima culturale della Repubblica di Weimar, dove la Baum cerca una propria autonomia, nonostante l'adesione al ruolo di *Neue Frau*, e si dedica alla sperimentazione artistica, senza per questo ignorare le richieste di mercato. Lo stesso conflitto tra il sentire e l'essere socialmente, legato alla natura ebraico-tedesca, non abbandona la scrittrice neppure negli Stati Uniti, sua nuova patria dopo l'esilio volontario del 1932.



Proprio il valore dell'assimilazione e il costante confronto tra identità e ruoli sociali sono stati trascurati dalla critica nell'analisi della produzione letteraria della Baum; essa si è occupata esclusivamente della collocazione delle opere baumiane all'interno di una precisa categoria letteraria o di un sottogenere (la *Trivialliteratur* o letteratura di intrattenimento¹, la letteratura di massa della Repubblica di Weimar², la *Neue Sachlichkeit*³, il mercato editoriale americano⁴, la letteratura dell'esilio⁵) oppure si è interrogata sulle strategie del suo successo editoriale⁶. Soltanto nell'ultimo quindicennio gli studiosi hanno iniziato ad affrontare il discorso della matrice ebraica nella scrittrice Vicki Baum: David A. Brenner (1997) ha analizzato i racconti *Im alten Haus* e *Rafael Gutmann*, usciti tra il 1910 e il 1911 su *Ost und West*, la prima rivista illustrata "per l'intero ebraismo", che ruotano attorno alla fallita assimilazione degli ebrei dell'Est. Brenner sottolinea che "la carriera stessa della Baum costituisce un parallelo con questa narrativa di legittimazione sociale e culturale"⁷ (101), ma l'attenzione resta limitata alle due opere giovanili. In maniera curiosa, *Rafael Gutmann* è oggetto di studio anche per Petersen (1997), il quale sembra ignorare che il racconto pubblicato nel 1922 per la *Leipziger Illustrirte Zeitung* sia soltanto una versione riveduta e corretta dell'originale analizzato da Brenner. Al di là delle considerazioni poco esatte sul racconto baumiano, Petersen è il primo a mettere l'accento sulla presentazione di sé e sulla funzione del corpo, latore di "messaggi di differenza" (171). Andrea Capovilla (2004) sottolinea l'importanza del contesto ebraico-tedesco all'interno del quale si è formata l'identità di Vicki Baum, senza però legarlo al suo sviluppo poetico. Heimar Wollmann (1997), invece, include *Es war alles ganz anders. Erinnerungen* nella sua riflessione sulle autobiografie di autrici ebreo-tedesche nel ventesimo secolo e sulla capacità femminile di adattarsi in esilio; lo studio, di fatto, non va oltre la ricostruzione della genealogia, delle attitudini e della malinconia delle esuli.

L'esperienza di ebrea assimilata e di donna moralmente ed economicamente indipendente sembra, d'altro canto, centrale per l'analisi della narrativa di Vicki Baum: all'interno della finzione letteraria la scrittrice ripropone sempre il difficile equilibrio tra la volontà di definire una propria identità e la paura di distinguersi dalla massa, di restare isolati. *Menschen im Hotel*, romanzo che segna l'apice della carriera internazionale di Vicki Baum tra il 1929 e il 1931, e il suo ideale *sequel*, *Hier stand ein Hotel*, ambientato negli ultimi anni della seconda guerra mondiale, offrono due esempi sintomatici: in entrambi Vicki Baum tematizza il processo di definizione della personalità partendo dal corpo, "capace di 'esprimersi', di dispiegarsi e disporsi nel

¹ Cfr. Bayer (1963), Holzner (1985).

² Cfr. King (1985; 1995).

³ Sia Capovilla (2004) che King e Nottelmann in tutti i loro saggi si rifanno a Hermand e Trommler (1978: 162-163), i quali identificano un gruppo di scrittori "urbani" all'interno del contesto letterario della *Neue Sachlichkeit* e dell'affermazione del romanzo di attualità, in analogia con la narrativa britannica e americana degli anni Venti.

⁴ Cfr. Ziegfeld (1981) e Thuncke (1992), il quale si occupa essenzialmente della trasposizione cinematografica americana di *Menschen im Hotel*.

⁵ Cfr. Berglund (1972), Bell (1976), Holzner (1995), Guida-Laforgia (1995), Lenschen-Ramos (1996).

⁶ Cfr. King (1988), Nottelmann (2002).

⁷ Salvo diversa indicazione, la traduzione, dal tedesco o dall'inglese, è di chi scrive.



tempo e nello spazio in modo simile al teatro” (Wilshire 1972: 139). In altre parole, i suoi personaggi sperimentano direttamente che a condizionare lo sviluppo interiore e a determinare la felicità non è tanto il cambiamento esteriore, di facciata, quanto la capacità di adattarsi a realtà nuove e di saper trovare una continuità in se stessi. Il processo di assimilazione vissuto dalla Baum, considerato non tanto come passivo fenomeno culturale, ma come attiva partecipazione all’interno di un composito quadro storico, politico, economico e culturale⁸, risulta determinante per comprendere la marca stilistica della sua narrativa.

I. LE ORIGINI EBRAICHE, LO SVILUPPO PERSONALE E ARTISTICO

Nel 1932 esce la raccolta di saggi *L'ebreo è colpevole? Discussione sulla questione ebraica*. Hans Hauptmann, nel suo contributo dal titolo *L'annientamento sistematico del patrimonio culturale ariano*, accusa il gruppo editoriale Ullstein e la casa editrice Mosse, entrambe di origine ebraica, di traviare il popolo tedesco diffondendo la mentalità americana tipica dei bestsellers, di quegli “scialbi, amorali romanzi di stampo sensazionalistico” che la sua scrittrice di punta, “l'ebrea Vicky Baum-Levy”, si prodiga a scrivere senza pudore⁹. La Baum diventa così antitesi della perfezione ariana, in quanto donna, ebrea e produttrice-prodotto della cultura di massa. In realtà, Vicki Baum è ben lontana dall'aver di sé un'immagine omogenea e continua nel tempo e nella società, tanto che il conflitto tra la tradizione, il retaggio ebraico-tedesco delle generazioni assimilate e l'emancipazione legata al periodo storico-sociale della Repubblica di Weimar causano in lei soventi crisi d'identità. La Baum appartiene a quelli che Jakob Wassermann definisce *Kulturjuden*, ebrei senza radici, per i quali l'ebraicità è essenzialmente ricerca della propria identità, oltre il nazionalismo e oltre la religione. Ella si inserisce a pieno titolo nel filone di intellettuali e artisti tedeschi che preferiscono nascondere le proprie origini per non essere vittima di attacchi antisemiti, perseguendo la “Nicht-Betonung jüdischer Identität” (il non evidenziare l'identità ebraica). Una delle poche occasioni in cui la scrittrice è chiamata a confrontarsi con le proprie radici religiose e culturali è, significativamente, a New York, città dove la Baum inizia la sua prima visita oltre oceano nell'aprile del 1931. Appena giunta in città, si rifiuta di partecipare a un banchetto di beneficenza organizzato dalla comunità ebraica newyorchese, perché teme che presentarsi come ebrea possa risultare dannoso per la sua attività letteraria. Inoltre, in un'intervista al periodico *Jewish Times* (1. maggio 1931), la Baum, preoccupata dalla domanda scomoda del giornalista che le chiede se è ebrea, risponde con astio: “Be' sì, se proprio vuole. Per circa il quindici per cento. Ho sangue misto nelle mie vene. [...] Se anche ho del sangue ebreo in me, questo risale a molto tempo fa e appartiene alle generazioni di qualche avo di cui

⁸ David Sorkin (1990) delinea con precisione il significato e il valore del termine ‘assimilazione’ nella storiografia ebraico-tedesca. L'accento viene posto sul carattere “interno” dell'assimilazione: gli ebrei-tedeschi “plasmarono attivamente se stessi e il loro ambiente” (28).

⁹ Un estratto del testo è riportato da Capovilla (2004: 67).



ormai non so più nulla." Forse per giustificarsi, spiega che anche la casa editrice Ullstein ha origini ebraiche, ma che in Germania l'argomento è tabù, perché la questione religiosa può essere utilizzata ai danni della reputazione e della carriera¹⁰.

Mancano a Vicki Baum, di fatto, un'educazione propriamente ebraica e la solidarietà religiosa verso i correligionari. I Baum appartengono a quei coloni tedeschi che, a partire dal 1780, su invito dell'imperatore Giuseppe II, si insediarono nei territori ungheresi. Da Novi Sad (oggi città serba) la famiglia, come altre migliaia di nuclei familiari ebrei, si è trasferita a Vienna dall'anno 1867, quando l'imperatore Francesco Giuseppe abolisce le restrizioni per l'immigrazione ebraica e garantisce agli ebrei l'eguaglianza giuridica. I nonni paterni di Vicki sono credenti, rimasti legati alle tradizioni ebraiche, tanto che nella sua autobiografia la scrittrice rievoca la parrucca indossata dalla nonna o le celebrazioni funebri in occasione della morte del nonno Jacob, "il caro, laido, guercio, piccolo vecchio ebreo" (*Es war*¹¹ 22). Proprio il nonno, però, si dedica anzitutto all'attività di commerciante e cerca di integrarsi prima possibile nella società viennese. Secondo le consuetudini della comunità ebraica, ma anche con un'attenzione squisitamente borghese, egli si avvale di un'intermediaria per combinare il matrimonio del figlio Hermann, scegliendo Mathilde Donath, esponente di un'agiata famiglia ebraica, commerciante di legname¹². I due mettono al mondo una sola figlia, Vicki. Alla figura assente della madre – prima malata di nervi, poi di cancro –, nell'infanzia e nell'adolescenza di Vicki fa da contrappeso quella imponente di un padre egoista e distaccato. Preoccupato per gli affari, egli si distanzia dall'ortodossia ebraica, ritenendola inconciliabile con il suo *status* di austriaco borghese. Dal canto suo, la giovane Vicki non si sente affatto ebrea¹³ e concepisce la vita come una sfida e come una ribellione nei confronti del padre severo. Tuttavia è proprio il genitore a trasmetterle l'insegnamento fondamentale dell'assimilazione ebraica alla cultura tedesca: "Solo il sapersi adeguare e il lavoro ripagano in moneta sonante" (Nottelmann 2007: 27), elementi che portano la Baum a intraprendere la carriera di scrittrice. Nell'autobiografia, ella commenta: "Temo che all'inizio la mia inclinazione verso la scrittura fosse di natura squisitamente commerciale: in un attimo ero diventata ricca" (*Es war* 497), in quanto per lei scrivere è sempre stato innanzitutto un modo per rendersi indipendente dal punto di vista sia economico che morale, un lavoro per guadagnarsi la propria autonomia. Scrivere le garantisce non solo introiti inaspettati, molto alti per l'epoca¹⁴, ma occuparsi di letteratura costituisce, in generale, una

¹⁰ L'intervista dal titolo "Vicki Baum definisce il grado della sua ebraicità. Una curiosa intervista di Julius Mayer" si trova in *Apropos* (1998: 97-99).

¹¹ Benché la prima edizione dell'autobiografia di Vicki Baum *Es war alles ganz anders. Erinnerungen* sia del 1962 (Ullstein-Verlag), le citazioni che qui si riportano sono tratte dall'edizione del '63 (Deutscher Bücherbund) (abbr.: *Es war*).

¹² Sulle origini ebraiche della famiglia materna si rimanda a Wollmann (1997: 161s.).

¹³ "Iniziai a costruirmi una mia idea di Dio, una mia religione, se così la si vuole chiamare; una fede in una legge eterna e in un ordine armonioso là in alto, fuori; e alla legge interna e all'ordine che ogni essere vivente porta dentro di sé [...]" (*Es war* 20s.) Questo è quanto ricorda l'autrice a proposito della sua lucidità di guardare al mondo e alla religione a dieci anni.

¹⁴ Già la madre di Vicki si era imposta nei confronti del marito quando si trattava di scegliere un'occupazione per la figlia: Mathilde voleva che Vicki studiasse arpa, perché alla fine del XIX secolo



trasgressione alla legge paterna, visto che il genitore considera le belle lettere una perdita di tempo.

Il valore del denaro – ricompensa per lo spirito di sacrificio e per la dedizione – ben si coniuga con l'immagine idealizzata della *Neue Frau*, con il nuovo modello di *self-made woman* che riesce a trovare una propria definizione professionale, risultando coraggiosa, risoluta e affermata. Non soltanto Vicki Baum riesce a pubblicizzare il modello della *Neue Frau* nella letteratura di massa, cosa che non capita ad altre scrittrici a lei coeve – come Marieluise Fleißer, Mascha Kaléko o Irmgard Keun –, ma lei stessa, vicina ai quarant'anni, ne diviene icona, grazie alle strategie di marketing del gruppo editoriale Ullstein¹⁵. Il realizzarsi come donna, però, anche per la *Neue Frau* baumiana passa attraverso il ruolo di moglie e di madre, ossia conserva una matrice molto tradizionale. Se, infatti, la donna da lei proposta alle lettrici è animata dallo *Streben* moderno, che la porta a desiderare sempre qualcosa di nuovo, questo ha come *pendant* la "Bindung und Geborgenheit", ossia il ritorno alla sicurezza degli affetti familiari. In modo esemplare, la trasgressiva Vicki, che fatica a riconoscere la propria femminilità e che si avventura in relazioni sentimentali con uomini molto più anziani di lei, decide di sposarsi ancora minorenni, secondo il buon costume borghese, prima di abbandonare il tetto paterno, evitando qualsiasi scandalo. La sua parabola ascendente nel mondo letterario, inoltre, inizia solo nel 1919, quando ella ha già messo al mondo i suoi due figli, avuti con Johannes Richard Lert, sposato in seconde nozze¹⁶. Dal punto di vista biografico, si può riscontrare in Vicki Baum il desiderio di acquietare lo spirito ribelle nella *Gemütlichkeit*¹⁷ borghese. Proprio la *Gemütlichkeit* segna per George L. Mosse (1985) lo sviluppo naturale che l'ideale della *Bildung* trova presso gli ebrei tedeschi assimilati: essi aderiscono a un modo di vita borghese che significa rispettabilità, perché consente la formazione di una personalità individuale regolata su modelli e comportamenti disciplinati e condivisi socialmente. Il tessuto di vita borghese resta pertanto molto tradizionale, nonostante gli impulsi modernisti che provengono dalla cultura e dalle arti (94).

Da una prospettiva letteraria, Vicki Baum abbraccia senza remore l'avanguardia della *Neue Sachlichkeit*. Benché la Baum non dichiari mai la sua affinità con la tendenza culturale e letteraria di Joseph Roth, Lion Feuchtwanger, Hans Fallada o Erich Kästner –

diventare musiciste di professione era la soluzione lavorativa migliore per le ragazze di buona famiglia. La scrittrice ricorda: "Volle garantirmi quell'indipendenza che a lei non era mai stata concessa". (*Es war* 148). In maniera analoga, una volta interrotta la carriera di arpista con la nascita dei due figli, Vicki Baum deve occuparsi del sostentamento della famiglia e scopre che il contratto molto redditizio con Ullstein può assicurarle solidità economica.

¹⁵ Si veda King (1985; 1988).

¹⁶ Richard Johannes Lert è il nome di battesimo che Hans Löw, di famiglia ebraica, decide di darsi in età adulta. La scelta di battezzarsi con rito romano-cattolico è comune a molti artisti ebrei che volevano farsi strada nel campo della musica. Quando, però, la Chiesa gli impedisce di sposare una donna divorziata, Lert rifiuta anche il cattolicesimo. Forte dell'esperienza negativa a Mannheim, dove da neo-direttore d'orchestra è oggetto di forti contestazioni da parte della destra antisemita, l'uomo decide di battezzare entrambi i figli protestanti.

¹⁷ Il termine *Gemütlichkeit* implica in italiano una dimensione che oscilla tra intimità domestica e agio borghese.



probabilmente perché ritenuta inferiore rispetto all'Espressionismo –, la scrittrice persegue un'arte oggettiva, in grado di presentare la realtà in tutti i suoi aspetti, non viziata dalla prospettiva ideologica dell'autore. Sperimentando tecniche prese in prestito da altri media – tra tutti, il film, il montaggio, la fotografia e il giornalismo – la *Neue Sachlichkeit* mette l'attualità al centro della letteratura, “mostrando la realtà contemporanea attraverso i sintomi evidenti dei suoi problemi” (King 1988: 153) e, quindi, restando in superficie. Se la superficialità è quanto viene rimproverato ai romanzi della Baum, deve essere innanzitutto chiarito che questa non è segno di un forzato adeguamento agli standard della letteratura di intrattenimento, bensì indice di una chiara presa di posizione poetica. Come illustrano Hermand e Trommler, l'orientamento *neusachlich* è il primo a prendere in seria considerazione l'ampio pubblico di lettori, e la sua “letteratura di consumo” non mira tanto al triviale o al puro intrattenimento, quanto al riconoscimento sociale del valore della massa. In questo senso, l'arte della *Neue Sachlichkeit* è popolare.

Gli artisti, gli scrittori e i pubblicitari di questo orientamento procedettero di rado in maniera sistematica. Nei loro reportage, romanzi, drammi d'attualità [...] misero in primo piano soprattutto il disvelamento, in apparenza neutrale, di isolati malfunzionamenti, argomentarono a partire dai fatti e accantonarono le questioni ideologiche. Il loro ideale era lo ‘scandalo dei fatti’, ossia provocare uno shock istruttivo, indotto dal mero *factum brutum* di un crimine o di uno sfruttamento. Nei suoi migliori rappresentanti [...] questo orientamento si concepì come arte dall'intento illuministico che cercava di contrapporre al concetto di “arte d'intrattenimento”, guidata da interessi capitalistici, quello di “arte per tutti”, quindi più ambiziosa del comune prodotto di intrattenimento, ma sempre talmente accessibile da poter raggiungere le masse. (Hermand, Trommler 1978: 117s.)

I romanzi di Vicki Baum risultano pertanto esempi di prosa *neusachlich* e ben si coniugano con l'approccio liberale della loro autrice: in sintonia con la filosofia dello Ullstein-Verlag e condividendo le idee della maggior parte degli ebrei-tedeschi, Vicki Baum ritiene che la politica debba rimanere subordinata all'auto-educazione morale (Mosse 1985: 31). Ciò che gli intellettuali liberal-progressisti della Repubblica di Weimar presupponevano politicamente era, di fatto, una condizione inesistente: “una società omogeneamente democratica” (Hermand, Trommler 1978: 119). I temi presentati dalla Baum sono sì radicati nella quotidianità e legati a questioni sociali dibattute, i suoi personaggi femminili sono sì *neue Frauen* senza eccessive nostalgie per il mondo di ieri, ma le sue opere non sono affatto rivoluzionarie; l'abilità letteraria della Baum risiede proprio nel presentare vari aspetti di una stessa realtà, alcuni più modernisti, altri più conservatori, lasciando al lettore la libertà di trarre le proprie conclusioni, in base alle inclinazioni personali.



II. BERLINO. L'AMARA MESSINSCENA DI UN CAMBIAMENTO IMPOSSIBILE

Pur mantenendosi all'interno della *Neue Sachlichkeit*, Vicki Baum conserva una matrice tipicamente ebraica, quel connubio di "Mitleid und Humor" (compassione e senso dell'umorismo) che la scrittrice riconosce come fondamento della sua poetica. Tale commistione è paradigmatica in *Menschen im Hotel. Ein Kolportageroman mit Hintergründen*¹⁸. Il significato del titolo non viene colto né dai critici, né dai lettori del 1929, tanto che l'ironia iniziale si perde con la trasformazione del romanzo in *pièce* teatrale e, successivamente, in film¹⁹. Il *pastiche* è giocato sulla contrapposizione tra la forma del *Kolportageroman*, con le sue figure tipizzate e con i suoi stereotipi della vita urbana moderna, e gli *Hintergründen*, quei continui richiami alla verità dei fatti che disvelano la natura fittizia, letteraria del romanzo. Il sottotitolo, pertanto, offre un implicito commento metanarrativo sul genere del *colportage*²⁰. Come sottolinea Andrea Capovilla, molti romanzi baumiani stilizzano una "macchina emozionale" che non nasconde di abbellire la realtà, anzi lo ribadisce con insistenza (2004: 81). Tuttavia, senza il gioco dell'autrice con le aspettative del pubblico, senza la tensione ossimorica riportata nel titolo, *Menschen im Hotel* finisce per diventare quello che la Baum avrebbe voluto decostruire: un romanzo dalle emozioni forti, pieno di personaggi patetici con cui potersi identificare. Sebbene l'autrice dimostri un'estrema sensibilità nel descrivere i propri personaggi, questi ultimi restano sempre una divertita trasposizione degli stereotipi della letteratura di consumo, rimarcata dalla posizione del narratore. Questo – sia esso esterno e impersonale come l'albergo stesso, interno come nel caso di *Otternschlag*, oppure onnisciente – ricorda sempre al lettore che il romanzo è una costruzione melodrammatica, lasciando quindi che la realtà si presenti alla mente senza abbellimenti, come opposto della finzione. L'utilizzo dell'ironia associato al procedimento melodrammatico, così come il sottile spazio vuoto, il non-detto tra ambivalenze e ambiguità, garantiscono al romanzo una superiorità rispetto alla *Trivialliteratur*.

¹⁸ Dal 31 marzo al 29 giugno 1929 il romanzo esce a puntate sulla *Berliner Illustrierte Zeitung*; dopo la pubblicazione dell'ultimo episodio, l'editore Ullstein immette sul mercato *Menschen im Hotel. Ein Kolportageroman mit Hintergründen* in volume unico (abbr.: *MH*). Il sottotitolo compare solo in questa edizione. Nel 1930 esce *Grand Hotel* per Geoffrey Bles, a Londra, nell'ottima traduzione di Basil Creighton. Su consiglio dell'amico Georg Marton, Vicki Baum trasforma il romanzo in una *pièce* teatrale: tra il 16 gennaio e il 26 marzo 1930 *Menschen im Hotel* è ospite al Theater am Nollendorfplatz come produzione del "Deutsches Theater" di Max Reinhardt. La regia di Gustav Gründgens si avvale del palcoscenico girevole di Erwin Piscator. Quasi contemporaneamente, l'opera debutta anche al Volkstheater di Vienna. La versione americana dell'adattamento teatrale è di William A. Drake e riscuote un enorme successo a Broadway: dal 13 novembre 1930 alla primavera 1932 il musical, con regia di Herman Shumlin, è protagonista di 495 repliche al National Theater. La MGM, co-produttrice del musical, si assicura subito i diritti cinematografici. Solo nel 1931 l'editore Doubleday si decide a pubblicare il romanzo negli Stati Uniti. Nel 1932 viene girato il classico di Hollywood *Grand Hotel*, alla cui sceneggiatura partecipa anche Vicki Baum, trasferitasi in America.

¹⁹ Cfr. Thuncke (1992: 136ss.).

²⁰ Per una discussione più approfondita si rimanda a Nottelmann (2002: 167-169).



La trama si costruisce a partire da sei personaggi principali, i cui destini si incontrano in un albergo di lusso nel 1929, poco prima del crollo della borsa. Alla realtà chiusa, statica, indifferente dell'albergo si contrappone una Berlino estremamente dinamica, ma altrettanto impersonale. La porta girevole dell'hotel è emblematicamente il *limes* tra i due mondi, tra quanto avviene nella dimensione intima, nascosta della stanza, e quanto si presenta al di fuori. La questione del denaro²¹, visto come motore dell'azione di tutti i personaggi, anche di quelli secondari come gli impiegati dell'albergo, è sicuramente un tema centrale in *Menschen im Hotel*, così come la solitudine²² e "l'impersonalità della società moderna" (King 1985: 389). Tuttavia, il primo 'group novel' di successo è giocato attorno al conflitto che i protagonisti percepiscono tra la loro vera identità – legata soprattutto al corpo – e l'immagine che di sé danno agli altri. In una sorta di mascherata in cui le menzogne sociali impediscono qualsiasi redenzione, il corpo dei personaggi è lo specchio rivolto verso l'esterno, quella fisicità che è strettamente personale e terribilmente mortale, la rivelazione del percorso dell'individualità attraverso il tempo. Due sono le categorie in cui possono essere collocati i personaggi: una comprende le figure incapaci di separarsi dagli altri e di sviluppare una propria identità autonoma, mentre l'altra è composta da persone in grado di superare l'assimilazione mimetica nei confronti dei modelli sociali e di definire, affermare la propria personalità. Risulta quindi evidente che il tema dell'identità nel romanzo si unisce, si sovrappone a quello dell'adeguamento. Lynda J. King (1985: 390) nota, a proposito di Flämmchen, che nella narrativa baumiana solo i personaggi che sanno adattarsi alla società moderna, dove regnano "isolamento e alienazione degli individui incapaci di comunicare", hanno la possibilità di trovare una sorta di contentezza, anziché la piena felicità.

Effettivamente, se si dividono i personaggi in coppie speculari e complementari, si nota che Ottersschlag e von Gaigern – uno simbolo del mondo della tradizione, l'altro simbolo di modernità – sono stati profondamente mutati dall'esperienza bellica. Il medico è mutilato e sfigurato in volto: i segni tangibili del suo passato lo imprigionano in una non-vita presente, nella mera osservazione di quanto entra ed esce dalle porte dell'albergo senza il coraggio di mettersi di nuovo in gioco ("Io sono un suicida vivente, una rarità [...]” *MH* 258). Mentre questi si è rifiutato di adattarsi alle nuove condizioni di vita, con la consapevolezza della fragilità dell'esistenza umana, l'aitante barone von Gaigern ha saputo opporre alla mutevolezza della vita una forza di adattamento tanto disperato quanto insincero. Egli cerca di presentarsi come uomo d'avanguardia, del rischio, della società moderna, ma non ha mai smesso di comportarsi come la nobiltà pre-bellica: dedito ai sollazzi, pur essendo senza soldi si rifiuta di lavorare e preferisce dedicarsi al crimine. Nell'unica conversazione tra i due uomini emerge il forte legame tra mutamento interiore, continuità fisica e incapacità di adattamento sociale:

²¹ Cfr. Fuld (1986: 131).

²² Cfr. Holzner (1985: 241) e Nottelmann (1998: 135).



"[...] Vede, la vita dovrebbe essere un po' più pericolosa, allora sì che andrebbe bene. Ma uno la prende per come viene." „Naa, io non la penso così", disse Otternschlag scontento. „Ma forse sono solo sfumature personali. Forse anch'io vedrei le cose in modo altrettanto ingenuo se mi avessero cucito il volto così bene come io l'ho cucito a lei. Ma quando uno guarda il mondo attraverso un occhio di vetro, be', questo sembra davvero bizzarro, glielo posso assicurare [...]." (MH 259-260)

Il barone è, quindi, l'attore sociale consapevole dell'importanza dei ruoli e dell'apparenza, ma che non sa prendersi le proprie responsabilità ed è destinato a perire, ucciso dal direttore generale Preysing.

Preysing e Kringelein rappresentano il proprietario-padrone e il subalterno, contrapposti dal punto di vista economico, ma ugualmente imprigionati nell'orizzonte mentale piccolo-borghese²³. Il direttore generale non vuole adattarsi al commercio sporco, al business delle speculazioni, e accentua il distacco tra la dimensione dei suoi affanni interiori e la pacifica realtà esterna: "Là fuori c'era il sole. Là fuori un piccolo pover'uomo vendeva violette. Là fuori nessuno si preoccupava di fusioni o difficoltà di transazione" (MH 81). Ben presto, però, Preysing fa ricadere sul mondo la responsabilità delle proprie preoccupazioni: "C'erano momenti in cui Preysing se ne sarebbe volentieri andato via [...]. Ma siccome era direttore generale e il mondo non era una faccenda così comoda, [...] restò prode al patibolo" (MH 175). Infine, addossa al mondo la responsabilità del proprio agire:

Va male, pensò Preysing, è già andata male, già morta, già sepolta. Trattativa definitivamente fallita. Bene. Bello. Uno offriva a tutto il mondo le condizioni oneste che un'impresa solida e un uomo onesto avevano da offrire. Ma non era questo che il mondo voleva. Il mondo voleva le sue congiunture artificiali, le sue dicerie diffuse, i suoi rialzi preparati, dietro ai quali non c'era nulla se non un po' di millanteria. (MH 181)

Quanto Preysing proietta sulla realtà che lo circonda è, in ultima analisi, il suo disagio all'interno della società contemporanea, l'impossibilità di ritagliarsi un posto nel mondo degli affari e di ragionare in maniera moderna. Il narratore del romanzo sottolinea senza pietà le autogiustificazioni che il personaggio tenta di trovare per nascondere la sua corruzione morale: non è il mondo a causare catastrofi, piuttosto l'ottusità degli individui. Il corpo di Preysing esterna il disagio della classe borghese, inghiottita da un nuovo modo di gestire l'esistenza economica, ma anche privata: appena firmato il contratto, ottenuto con l'inganno, il direttore nota "di sfuggita che le sue mani, ora, erano diventate di nuovo umide e straordinariamente sporche..." (MH 186). Klingelein, invece, forza la sua assimilazione a un mondo che non gli è mai appartenuto e, benché venga ricompensato per l'audacia, resta sempre un personaggio ridicolo. Il contabile si è da poco scoperto malato terminale e, dopo una vita trascorsa tra gli stenti della classe medio-bassa in una squallida provincia tedesca, al fianco di una moglie non amata, decide di allontanarsi dal passato e di spendere tutti i propri averi per capire cosa significhi vivere davvero. Nella metropoli del piacere,

²³ Vicki Baum sottolinea divertita la relazione tra "l'ingenuità, la limitatezza dell'orizzonte" di Kringelein e quella di suo padre (*Es war* 130).



l'uomo crede di trovare la realizzazione dell'immagine che egli ha della vita, immagine che egli si è creato leggendo libri e riviste; eppure, come un Faust contemporaneo, Kringelein si accorge che non è tanto l'ebbrezza a dare l'impressione di vita, quanto l'accettazione dei rischi della vita sociale.

Grusinskaja e Flämmchen, benché siano i perni attorno ai quali ruota l'azione dei personaggi maschili, incarnano, rispettivamente, il concetto di cambiamento ingenuo, superficiale e quello di adattamento come filosofia di vita. L'anziana ballerina è una bambola di cera, una donna imbalsamata in un corpo giovane che vive in una dimensione grottescamente storica, capace di ritrovare una ragion d'essere solo quando viene amata per quella che è e non per quella che si mostra. Nel momento in cui deve descrivere il suo modo di vivere al barone, ella dichiara candidamente: "Io sono solo *demodé*. Io sono di un altro mondo, di un altro secolo rispetto a te, ecco cos'è [...]" (143). Simbolo di un passato ormai irreale, ella si illude di cambiare per sopravvivere alla modernità (tramite il barone), ma per questo non riesce a raggiungere la felicità: il suo amato muore e, molto probabilmente, la sua arte è destinata alla stessa fine. Il tentativo dei singoli di imporsi all'interno della società in continua evoluzione è inevitabilmente frustrato dal mondo circostante che non si cura dei piccoli mutamenti. L'unica alternativa è adattarsi, come Flämmchen. La ragazza, che nel romanzo non vive nessuno sviluppo psicologico, è "senza radici", senza vincoli affettivi o morali; con un allarmante senso pratico, vende il proprio corpo per acquistare un posto nel mondo che conta – per lei rappresentato dal cinema – che le garantirà sicurezza economica. La sua capacità di adattarsi al qui e ora la rende il personaggio vittorioso, perché con Kringelein ottiene il denaro di cui aveva bisogno e la vicinanza di una persona che le vuole bene.

Il tratto ironico è determinante nel finale, poiché Kringelein trova la sua realizzazione personale nell'amore per Flämmchen, che, dal canto suo, riscopre un inaspettato istinto da infermiera e uno spirito materno. I due, fuggiti all'estero, si concedono all'immortalità, sia perché forse trovano una cura per la malattia di Kringelein, sia perché sono, in ultima analisi, personaggi di un melodramma.

III. OLTREOCEANO. IL 'POTBOILER' SULLA GUERRA IN GERMANIA

Il discorso sull'identità e sulla responsabilità etica insita nei ruoli e nelle azioni sociali – che, secondo Wilshire, sono una condizione di identità nella vita reale²⁴ – perde parte della levità e dell'ironia nel secondo romanzo ambientato nell'albergo di lusso a Berlino. Il cambiamento stilistico è legato alle vicende biografiche e ai mutamenti storici del periodo 1929-1944: Vicki Baum lascia in tempo la Germania, sceglie gli Stati Uniti come patria elettiva e osserva d'oltreoceano l'ascesa di Hitler e il dirompere delle

²⁴ Marcando la distinzione tra comportamento umano sul palcoscenico e nella vita quotidiana fuori dal palcoscenico, Wilshire afferma: "La responsabilità etica è una condizione di identità dell'individuo; io, e nessun altro, sono l'essere che è responsabile per il comportamento, le conseguenze e i parametri del quale non possono essere delimitati entro la cornice dell'opera d'arte." (1982: 280).



atrocità nazionalsocialiste nel vecchio mondo. Ancora una volta, però, si trova a fare i conti con la contrapposizione tra la sua matrice ebraica e quella tedesca. Da un lato, la Baum sente che, per il gruppo sociale nel quale è inserita in America, l'identità ebraica è parte della sua immagine, un segno comune agli scrittori banditi dal regime hitleriano per motivi religiosi e agli intellettuali ebrei perseguitati. Dall'altro, la scrittrice è portata a difendere il popolo tedesco dalla campagna bellica demonizzante degli Stati Uniti. La difesa esteriore, pubblica, avviene tramite tre romanzi: *Shanghai '37* (1939), *Marion alive* (1942) e *Hotel Berlin '43*²⁵. Già dal 1935 Vicki Baum sceglie di scrivere in lingua inglese, decisione motivata sia dalle difficoltà legate alla traduzione – spesso insoddisfacente – delle sue opere, sia dalla volontà di assimilarsi alla cultura americana. Per gli scrittori in esilio la questione della lingua è generalmente legata al rapporto con la madrepatria e, anche nel caso della Baum, c'è chi sostiene che l'abbandono del tedesco sia il risultato della contestazione nei confronti del regime hitleriano²⁶. D'altro canto, Vicki Baum non si può facilmente definire "scrittrice esiliata": il suo stesso primogenito nega che la madre si sia mai sentita esule²⁷. La capacità di sapersi adattare anche alla nuova realtà americana, ossia di non isolarsi in una "cultura trapiantata", ma di assorbire l'ambiente culturale statunitense (Ziegfeld 1981: 147), non deve trarre in inganno rispetto ai sentimenti nutriti dalla Baum nei confronti della Germania o dell'Europa.

La critica che si è occupata di *Hier stand ein Hotel*, unico romanzo che tratta apertamente il tema del nazionalsocialismo e della guerra in Germania, ha completamente ignorato il contesto di produzione dell'opera, tanto da accusare l'autrice di essersi venduta alla causa americana o, da tutt'altra prospettiva, da interpretare il romanzo come prova dell'antifascismo di Vicki Baum. Gisela Berglund (1972) parla di semplificazione propagandistica e di racconto tipizzato, inesatto, della realtà storica, mentre Claudia Lenschen-Ramos (1996) afferma che "Vicki Baum 'combatté' il nazismo, in quanto lo trattò come un fenomeno in un certo senso superato [...]" (223). Per un'analisi più accurata bisogna, però, tener presente il momento biografico in cui Vicki Baum compose il romanzo, la sua pubblicazione, il periodo storico americano ed europeo, nonché la sua condizione di scrittrice assimilata. Negli anni Quaranta Vicki Baum attraversa una fase di preoccupazione economica, dovuta alla malattia del figlio Wolfgang e all'arrestarsi della sua produzione letteraria. Il modo più facile per reperire denaro è per lei pubblicare racconti o romanzi a puntate sulle riviste come *Collier's*. Proprio a quest'ultima l'autrice

²⁵ *Hotel Berlin – 1943* esce a puntate su *Collier's* dal 6 novembre al 4 dicembre 1943. La prima uscita in volume è con il titolo *Hotel Berlin '43* per Doubleday, Doran & Co. nel 1944. Nello stesso anno il romanzo viene pubblicato per la casa editrice londinese Joseph con il titolo *Berlin Hotel*. Con un ottimo tempismo, già il 2 marzo 1945 esce negli Stati Uniti il film della Warner Bros. *Berlin Hotel*. La prima edizione in lingua tedesca risale al 1947, quando la casa editrice per la letteratura d'esilio, Querido (Amsterdam), pubblica *Hier stand ein Hotel*. Nel testo si cita da questa edizione (abbr.: HH). Nel 1975 Heyne (München) acquista i diritti d'autore del romanzo, che esce in Germania con il titolo *Hotel Berlin*.

²⁶ Cfr. Ken McCormick, lettore della Doubleday, in un'intervista a Ziegfeld (1981: 146).

²⁷ Si veda, ad esempio, la risposta di Wolfgang Lert (8 agosto 1972) alla domanda di Robert F. Bell sul rapporto tra Vicki e il suo esilio dalla Germania nazista, cit. in Bell 1976: 257, nota 16.



promette una narrazione sul secondo conflitto bellico nella sua terra d'origine, replicando la struttura del 'group novel' in un albergo. Il tema non risulta affatto indifferente alla scrittrice, che si documenta il più possibile sulle condizioni di vita in Germania e sugli episodi di resistenza al regime, ma il risultato complessivo del romanzo è lontano dalla qualità letteraria aspettata. Al ritorno dal suo tour di conferenze negli Stati Uniti – dove perorava con successo una facile politica di ottimismo – la Baum si dedica "anima e corpo" a un "potboiler" che la lascia insoddisfatta, tanto che ella scrive al suo lettore Donald B. Elder:

Ora metto un punto alla cosa, manca ancora un po' per rifinirla qua e là e io sono un rottame nervoso. È un polpettone letterario con tutti gli annessi e connessi, melodrammatico, pieno di ignobili personaggi tedeschi e dell'inevitabile pesantezza tedesca... Lo ritengo alquanto miserabile, qualcosa di scribacchiato, ma questo lo si sarebbe potuto dire, a mio parere, anche della prima versione di *Menschen im Hotel*.²⁸

La domanda che emerge, a questo punto, è come mai Vicki Baum abbia deciso di dare a un contenuto così controverso, anche del punto di vista individuale, una forma tanto banale, commerciale in senso dispregiativo. Sicuramente, alla necessità di guadagnare molto e in tempi brevi con una formula già sperimentata si accompagna il problema delle radici ebraico-tedesche contrapposte alla mentalità d'oltreoceano, che nel dopoguerra la scrittrice definirà in termini di "isterica concezione americana che il mondo sta per finire" (cit. Ziegfeld 1981: 151). Nella prefazione all'edizione del 1946 Vicki Baum spiega chiaramente che la necessità di distinguere *Schuld* e *Verantwortung* l'aveva spinta, già nell'estate del '43, a scrivere un romanzo sul conflitto bellico non ancora terminato. La colpa della guerra è di coloro i quali hanno appoggiato il nazionalsocialismo e si sono resi partecipi in prima persona delle nefandezze del regime; la responsabilità, invece, ricade su tutto il popolo tedesco, che non ha avuto "né il coraggio, né il desiderio" di arrestare i dittatori in tempi utili (*HH 7*). Il popolo, in ogni caso, ha pagato per gli errori commessi un prezzo altissimo. Non vi è dubbio, quindi, che, al di là delle accuse dirette alla connivenza di gran parte della popolazione, si tratti di una difesa intima del popolo tedesco. Tale difesa è anche ravvisabile nelle parole con cui la donna commenta la morte del padre novantenne - ucciso durante un pogrom nella natia Novi Sad - nella sua autobiografia: "I suoi assassini furono nazisti, anche se non tedeschi, ma ungheresi. Non si può generalizzare tutto quanto riguarda nazioni e nazionalità, né glorificarne o condannarne una in blocco; sebbene ciò sia ovviamente più facile rispetto a separare con fatica la verità dalle menzogne convenzionali e dalla propaganda" (*Es war* 145).

L'atteggiamento oscillante tra adesione pubblica, esteriore alla mentalità dominante, e ribellione interiore, ossia l'atteggiamento tipico di un'assimilazione forzata, subita, non direttamente partecipata, viene riproposto, come di consueto nella narrativa baumiana, anche in *Hier stand ein Hotel*. L'omologazione si contrappone qui all'impegno civile dei personaggi e, in una cornice patetica, assume i tratti di un doloroso percorso di espiazione. Attraverso varie stazioni, i protagonisti rinchiusi

²⁸ Lettera del 24 agosto 1943, cit. in Bell (1976: 253s.).



nell'hotel-quartier generale del partito nazionalsocialista sono spinti alla resa dei conti con la loro coscienza: in questo romanzo la redenzione dei personaggi è nella loro auto-educazione morale. Rifacendosi, più o meno consapevolmente, all'essenza ebraica, la scrittrice pone l'accento sulla possibilità che il singolo ha, in qualunque condizione, di autodeterminarsi interiormente e di agire coerentemente nella società. Le parole che ricorrono nei dialoghi-chiave sono, significativamente, libertà e compromesso. Libertà è quanto cerca consapevolmente lo studente Martin Richter, personaggio ispirato agli studenti della Rosa Bianca²⁹: "Martin le prese le mani e le teneva tra le sue quando le disse: «Lei è un'attrice; si ricorda cosa esige il popolo nell'*Egmont* di Goethe? 'Sicurezza e Pace! Ordine e Libertà!' Questo è ciò che abbiamo perso. [...]»" (HH 76); libertà è una parola che Lisa Dorn sa solo immaginare incarnata nei corpi o attraverso il teatro:

Libertà? pensò. Libertà ha occhi azzurri e folti capelli scuri e un corpo magro, allungato [...]. È questa libertà? Vedo forse per la prima volta cosa significa libertà? Libertà, la parola libertà, aveva un suono magnifico; nei drammi classici risuonava su, in alto, fino alla galleria, e gli uomini là sopra applaudivano. "Dateci la libertà di pensiero, sire", diceva il Marchese di Posa nel *Don Carlos* di Schiller, e la galleria aveva pestato con i piedi e applaudito – cosa per cui la *pièce* era stata eliminata dal repertorio in sordina. L'attore Max Wildermann che aveva preferito uccidere la moglie ebrea, i suoi figli e se stesso piuttosto che assistere al loro trasporto in Polonia – la sua morte significa libertà? (HH 77)

Libertà è la condizione che gli scrittori König e Nichols pensano di non avere, restando ognuno imprigionato nella propria autocommiserazione. Proprio questi due personaggi, rappresentanti degli intellettuali asserviti al potere – König è l'unico poeta tedesco rimasto in patria, una caricatura di Gerhart Hauptmann, mentre Nichols è lo scrittore inglese prigioniero nell'albergo, costretto a trasmettere messaggi propagandistici in Gran Bretagna per ottenere le medicine necessarie a curarsi – finiscono per esemplificare due distinte realtà: la realtà museale che cerca di obnubilare la coscienza, di idealizzare il passato e di mistificare le proprie colpe, e la realtà del cambiamento *in extremis*, pagato con la morte. Il riscatto morale spetta, alla fine del romanzo, sia a Nichols che a Tilli, la donna costretta a diventare prostituta dell'albergo perché fotografata mentre sfilava per le strade con al collo il cartello "ho dormito con un ebreo". Anche se lo spirito di rivalsa di Tilli è molto forte e la sua unica preoccupazione sembra essere quella di sopravvivere³⁰, alla fine ella umilia il *Gauleiter* Plottke e difende apertamente mamma Baruch, la madre ebrea del suo primo fidanzato che, dopo anni, è venuta a chiederle aiuto.

Plottke è sicuramente uno degli "ignobili personaggi tedeschi" che rispecchiano il cliché hollywoodiano, ma il suo tratto grottesco nel romanzo è legato soprattutto al

²⁹ Cfr. Berglund (1972: 255).

³⁰ In questa prospettiva, la critica della Berglund riguardante l'ossessione di Tilli per le scarpe nuove sembra insensata (1972: 262s.): l'intento del *Leitmotiv* non è tanto quello di descrivere con esattezza le condizioni di vita a Berlino nel 1943 – quando sarebbe stato ancora possibile procurarsi delle scarpe –, quanto quello di evidenziare le preoccupazioni squisitamente pragmatiche, materiali del personaggio.



tema dell'autorappresentazione. La recita, il gioco sadico dei personaggi che si annullano nell'adesione formale a un modello ritenuto socialmente vincente, è narrato senza abbellimenti. Anche nel caso del generale von Dahnwitz, uno dei capi militari che tentano invano il putsch contro Hitler, il cambiamento non è affatto interiore. La sua volontà di deporre il *Führer* è dettata solo da necessità militari: la guerra è ormai persa e il comandante in capo si è rivelato un inetto. Non vi è nessuna riflessione morale sulle nefandezze belliche, ma solo una constatazione da esperto uomo di guerra. Sebbene Dahnwitz rientri nella categoria del "tipico tedesco" (Berglund 1972: 257) e l'accenno al putsch dei generali nel luglio del 1942 sia impreciso, la sua figura è emblema della realtà imbalsamata dei valori prussiani, ormai morti, svuotati di senso, ma presentati come intatti. La morte, per il generale, non può che essere l'ultima, estrema messinscena alla quale il corpo si ribella:

Il generale indossò la sua uniforme di gala e si stese nel letto, come se fosse già composto nella bara. [...] Oh, cadere all'apice di una battaglia, nella furia di un attacco, in mezzo allo scoppio di granate, oh, cadere come un Dahnwitz! Poi venne una grande, sorda paura bestiale, la paura e l'orrore del corpo, e durante questi minuti il generale era nudo davanti a sé e si faceva pena e si vergognava di se stesso ed era impotente davanti a se stesso; il sudore gli usciva da ogni poro; tremava e gridava invocando sua madre e Dio. E poi venne il peggiore di questi minuti: Dio non rispose [...]. (HH 188)

L'elemento più significativo del romanzo è, come notato dalla Lenschen-Ramos, la ciclicità di alcuni dettagli e della struttura in generale, ossia il ritorno di oggetti e situazioni che, leggermente variati, portano avanti il romanzo (1996: 219-221). Tuttavia, la circolarità narrativa non è legata alla posizione della Baum rispetto al nazionalsocialismo³¹, bensì, ancora una volta, alla capacità di adattamento. In negativo, questa è rappresentata dal carattere tedesco, aspramente criticato dalla scrittrice. Dopo il racconto del secondo attacco aereo nel romanzo, la voce narrante accusa i tedeschi di essere "i guitti della Storia" (HH 269), teatranti di infimo ordine che, accecati dalla commiserazione di sé e dalla convinzione che ogni sofferenza sia qualcosa di speciale riservata a loro soltanto, cercano di ricavarci un posto da protagonisti nella storia del mondo, creano melodrammi incentrati su se stessi in cui non c'è spazio per gli altri "membri della famiglia umana" (*ibid.*). In questo senso, nel 1943 la Baum non considera il nazionalsocialismo un fenomeno "risolto", ma solo la più recente manifestazione storica del carattere teutonico. Tuttavia, questa negativa capacità di adattamento, questa sorta di assuefazione, ha anche il suo contrappeso: l'individuo gode sempre della libertà di istituire una relazione con l'ambiente in cui agisce, al fine di ottenere la soddisfazione dei propri bisogni fisici e sociali. La partecipazione attiva, sia esteriore che interiore, nel processo di assimilazione è definizione della personalità. Se si considera la figura di Lisa, sfrondandola della patina melò, si ricava un modello di assimilazione baumiano. L'attrice più rappresentativa del regime ha fatto carriera solo perché, ancora bambina, è stata immortalata da un

³¹ L'interpretazione della studiosa è forzata, perché non vi sono né riferimenti indiretti all'interno del romanzo, né dichiarazioni esplicite della Baum al riguardo.



giornale mentre porgeva un mazzo di fiori a Hitler durante una parata successiva all'annessione dell'Austria. Vissuta in una dimensione teatrale, di finzione e auto-rappresentazione, non si è mai posta il problema della presa di posizione rispetto alle azioni della vita reale. Quando le si aprono gli occhi, ella sceglie di appoggiare la resistenza. La Berglund insiste sul fatto che la "conversione" di Lisa non sia affatto spontanea, ma solo indotta dall'infatuazione per Martin, quindi affettata e posticcia (1972: 259), ed effettivamente il lettore non assiste ad alcuna evoluzione psicologica del personaggio. D'altro canto, la ragazza tenuta fuori dal mondo reagisce alla prima avversità della vita con estremo senso pratico e sa impiegare le proprie risorse per salvare se stessa e l'amato, senza scendere a compromessi con la propria coscienza. Forse troppo ingenua per capire cosa significhino 'bene' e 'libertà', non passa il tempo a fare della sterile filosofia o a cercare giustificazioni per la propria cecità passata, ma investe di responsabilità etica il suo comportamento attuale: rende vita il teatro. Come esemplificato da Lisa, Vicki Baum chiama tutte le sue figure a schierarsi da una parte o dall'altra e, nonostante il finale patetico del romanzo, l'atteggiamento della scrittrice è di rifiuto nei confronti dei facili processi storici, di imparzialità e oggettività narrativa.

Nella scrittrice Vicki Baum si può riconoscere quello che Wilshire chiama l'"osservatore" di ruoli auto-osservantesi e auto-responsabile (1982: 280), ossia una donna che cerca di integrare i fatti e le esperienze di vita – a partire dall'assimilazione ebraico-tedesca, attraverso la discrasia tra fedeltà ai valori della tradizione ed impulsi emancipatori – in una consapevole struttura della personalità, tanto nella dimensione letteraria, quanto in quella squisitamente umana.

BIBLIOGRAFIA

Apropos Vicki Baum. Mit einem Essay von Katarina von Ankum, 1998, Neue Kritik, Frankfurt/Main.

Bayer D., 1963, *Der triviale Familie-und Liebesroman im 20. Jahrhundert*, Tübinger Vereinigung für Volkskunde, Tübingen.

Baum V., 1929, *Menschen im Hotel. Ein Kolportageroman mit Hintergründen*, Ullstein-Verlag, Berlin.

Baum V., 1947, *Hier stand ein Hotel*, Querido-Verlag, Amsterdam.

Baum V., [1962] 1963, *Es war alles ganz anders. Erinnerungen*, Deutscher Bücherbund, Stuttgart und Hamburg.

Bell Robert F., 1976, "Vicki Baum", in J. M. Spalek und J. Strelka (Hgg.) *Deutsche Exilliteratur seit 1933. 1. Kalifornien*, Francke Verlag, Bern und München, Bd. 1, Teil 1, S. 247-58.

Berglund G., 1972, *Deutsche Opposition gegen Hitler in Presse und Roman des Exils. Eine Darstellung und ein Vergleich mit der historischen Wirklichkeit*, Almqvist & Wiksell, Stockholm.



Brenner D. A., 1997 "Neglected 'Women's' Texts and Contexts: Vicki Baum's Jewish Ghetto Stories", in S. Friedrichsmeyer and P. Herminghouse (eds.) *Women in German Yearbook 13*, U of Nebraska P, Lincoln and London, pp. 101-121.

Capovilla A., 2004, *Entwürfe weiblicher Identität in der Moderne. Milena Jesenská, Vicki Baum, Gina Kaus, Alice Rühle-Gerstel. Studien zu Leben und Werk*, Igel Verlag, Oldenburg.

Fuld W., [1986] 1998, "Drehtür als Schicksalsrad. Romane von gestern – heute gelesen", in *Apropos 1998*: 130-132.

Guida-Laforgia P., 1995, *Invisible Women Writers in Exile in the U.S.A.*, Peter Lang Publishing, New York.

Hermant J. und Trommler F. (Hgg.), 1978, *Die Kultur der Weimarer Republik*, Nymphenburger Verlagshandlung, München.

Holzner J., 1985, "Zur Ästhetik der Unterhaltungsliteratur im Exil am Beispiel Vicki Baum", in A. Stephan u. H. Wagener (Hgg.) *Schreiben im Exil zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933 – 1945*, Bouvier, Bonn, S. 236-249.

Holzner J., 1995, "Friedensbilder in der österreichischen Exilliteratur. Über Stefan Zweig, Vicki Baum, Ernst Waldinger und Theodor Kramer", in *Zagreber Germanistische Beiträge 4*, Universität Zagreb, Zagreb, S. 35-50.

King L. J., 1985, "The Image of Fame: Vicki Baum in Weimar Germany", *The German Quarterly*, Vol. 58, No. 3 (Summer), pp. 375-393.

King L. J., 1988, *Best-Sellers by Design. Vicki Baum and the House of Ullstein*, Wayne State UP, Detroit.

King L. J., 1995, "Vicki Baum and the 'Making' of Popular Success: 'Mass' Culture or 'Popular' Culture?", in S. Friedrichsmeyer and P. Herminghouse (eds.) *Women in German Yearbook 11*, U of Nebraska P, Lincoln and London, pp. 151-169.

Lenschen-Ramos C., 1996, " 'Aus der Fremde die Heimat beschreiben': Erika Mann und Vicki Baum im amerikanischen Exil", in E.W.B. Hess-Lüttich, C. Siegrist und S.B. Würffel (Hgg.) *Fremdverstehen in Sprache, Literatur und Medien*, Peter Lang, Frankfurt/Main [u.a.], S. 209-223.

Mosse G. L., [1985] 1988, *Il Dialogo ebraico-tedesco: da Goethe a Hitler*, trad. D. Vogelmann, Giuntina, Firenze.

Nottelmann N., 1998, "Pionierin der neuen Medien", in *Apropos 1998*: 133-136.

Nottelmann N., 2002, *Strategien des Erfolgs. Narratologische Analysen exemplarischer Romane Vicki Baums*, Königshausen & Neumann, Würzburg.

Nottelmann N., 2007, *Die Karrieren der Vicki Baum. Eine Biographie*, Kiepenhauer & Witsch, Köln.

Petersen V.R., 1995, "The Best of Both Worlds? Jewish Representations of Assimilation, Self, and Other in Weimar Popular Fiction", in *The German Quarterly*, Vol. 68, No. 2 (Spring), pp. 160-173.

Sorkin D., 1990, "Emancipation and Assimilation – Two Concepts and their Application to German-Jewish History", in *Leo Baeck Institute Yearbook 35*, pp. 17-33.

Thuncke J., 1992, "Kolportage ohne Hintergründe. Der Film *Grand Hotel* (1932). Exemplarische Darstellung der Entwicklungsgeschichte von Vicki Baums Roman *Menschen im Hotel* (1929)", in D. Sevin (Hg.) *Die Resonanz des Exils. Gelungene und*



mißlungene Rezeption deutschsprachiger Exilautoren, Rodopi, Amsterdam und Atlanta, S. 134-153.

Wilshire B., 1982, *Role Playing and Identity. The Limits of Theatre as Metaphor*, Indiana UP, Bloomington.

Wollmann H., 1997, "«Der große Buch» Autobiographien deutsch-jüdischer Schriftstellerinnen im XX. Jahrhundert", in F. Cercignani (Ed.) *Studia Theodisca* IV, pp. 155-178.

Ziegfeld R. E., 1981, "The Exile Writer and his Publisher: Vicki Baum and Doubleday", in W. Elfe, J. Hardin und G. Holst (Hgg.) *Deutsche Exilliteratur. Literatur der Nachkriegszeit*, Peter Lang, Bern [u.a.], S. 144-153.

Chiara Maria Buglioni è dottoranda di ricerca presso l'Università degli Studi di Milano (Lingue, Letterature e Culture straniere) e presso la Ludwig-Maximilians-Universität München (Theaterwissenschaft). Il suo progetto di ricerca coniuga l'interesse per l'arte e la cultura della Repubblica di Weimar con il desiderio di approfondire la conoscenza nell'ambito degli studi teatrali. Con un dottorato in cotutela di tesi, analizza l'entità del contributo di Artur Kutscher alla formazione della teatrologia moderna.

chiara.buglioni@unimi.it