

„BIN ICH DENN EIN AUFNAHMEAPPARAT?“ STIGMA, CORPO E
SCRITTURA NEL ROMANZO DI EMMY HENNINGS *DAS BRANDMAL*

Lorella BOSCO (Bari)

Vielleicht ist sogar nichts furchtbarer und unheimlicher an der ganzen Vorgeschichte des Menschen als seine Mnemotechnik. „Man brennt Etwas ein, damit es im Gedächtniss bleibt: nur was nicht aufhört, weh zu tun, bleibt im Gedächtniss.“
Friedrich Nietzsche, *Genealogie der Moral*

1. „Ein Schriftstellerpaar“: Hugo Ball ed Emmy Hennings

Liebe Annemarie,
ich schreibe Dir auf der Maschine, mein Kindlein, weil die Feder immer noch spritzt und weil ausserdem die Tinte umgefallen ist gestern abend. Sie ist über das Laken gefallen, als ich den Bleistift spitzen wollte, und es war eine schöne Bescherung. Aber die Mutter hat nicht einmal zu sehr geschimpft, sondern gemeint, es sei ja schlimm, aber mit der Zeit würde es schon wieder rausgehen. Das andere Laken hätte ich ja auch eingeschmiert, mit dem Tintenstift. Daran siehst du, wie fleissig ein Steffgen¹ ist, arbeitet mit Händen und Füßen, mit Feder, Blei und Tintenstift.²

Uno spaccato di vita quotidiana in una famiglia unita, ma eccentrica. Hugo Ball scrive ad Annemarie Hennings, la figlia della moglie Emmy, da lui accolta e amata come fosse la propria, una lunga, affettuosa e molto spiritosa lettera di auguri per la ricorrenza del suo quindicesimo compleanno. L'inchiostro, la penna la macchina da scrivere, gli strumenti e il procedimento della scrittura costituiscono parte integrante del quotidiano di questa famiglia. I coniugi Ball sono infatti entrambi scrittori. L'attenzione per la scrittura in tutti i suoi aspetti e le sue implicazioni costituisce un motivo ricorrente dell'opera dello *Schriftstellerpaar* Emmy Hennings e Hugo Ball, nel corso del loro sodalizio artistico e sentimentale che, nato nell'atmosfera scapigliata della Monaco espressionista alla vigilia della Prima Guerra Mondiale, si era consolidato attraverso gli stenti dell'esilio in Svizzera e la condivisione di un comune progetto artistico ed esistenziale, dal dadaismo all'appassionata adesione a un cattolicesimo misticeggiante e radicalmente antiborghese. Già il primo incontro fra i due coniugi, così come messo in scena nella finzione (auto)biografica dei romanzi di Emmy Hennings, *Das flüchtige Spiel* (1940) e *Ruf und Echo* (pubblicato postumo nel 1953) nasce all'insegna della costellazione scrittura/immagini (e, si potrebbe aggiungere, voce, vista

¹ Così veniva chiamato in famiglia Hugo Ball.

² Lettera di Hugo Ball a Annemarie Hennings del 12 luglio 1921. In Hugo Ball (2003), Bd. I, 340.

l'importanza che questo elemento gioca nella relazione fra i due coniugi³ e nelle attestazioni che possediamo sulle *performances* artistiche della Hennings). Non è l'attrazione fisica a conquistare sulle prime Emmy che si esibisce come acclamata e corteggiata *soubrette* in un varietà di Monaco (il *Simplicissimus*), ma “die strenge, mönchische, zierliche und kluge Handschrift⁴ di Hugo Ball che tradisce il futuro asceta e intellettuale impegnato in una rinascita della tradizione cattolica e mistica nell'Europa uscita dal trauma della guerra e attanagliata dal nichilismo (“Keiner Hellsichtigkeit will ich mich rühmen, aber eines ahnte ich zum voraus, daß dies der Mann war, mit dem ich beten konnte”).⁵ La grafia, o per meglio dire, la sua semiologia, affascina Emmy indipendentemente dal contenuto della lettera. Ella viene colpita dall'unità di grafia e individualità, dalla immediata evidenza del carattere del futuro marito nei tratti della sua scrittura. L'azione che si compie nello *Handwerk* (per ricorrere a una terminologia heideggeriana) dello scrivere allude infatti alla compenetrazione di vita ed arte: “Er hatte eine bezaubernd schöne Handschrift, hochinteressant, merkwürdig anregend, liebenswert ... Ich muß gestehen, daß ich reichlich lange über diese wenigen Zeilen geneigt saß, beinahe als wäre ich eine hellsichtige Graphologin”.⁶ Una constatazione questa che nel clima della Monaco dell'anteguerra, terreno degli studi caratteriologici di Ludwig Klages, non desta grande stupore. Durante il loro primo incontro Hugo dichiara di essere un lettore delle poesie di Emmy Hennings, non solo di quelle apparse nel volume *Die letzte Freude*, pubblicato nella prestigiosa collana espressionista curata da Kurt Wolff «Der jüngste Tag» nel 1913, ma anche delle raccolte che Emmy, non diversamente da molti artisti delle avanguardie, distribuiva fra gli amici come testi manoscritti e illustrati di propria mano:

Ich schrieb di Gedichte von Hand und umwand schmale Bändchen mit bunter Seide [...] Die Gedichtbändchen waren federleicht, doch war eines dem andern insofern nicht ähnlich, das jedes anders illustriert war, auch verschiedenartig ausgestattet, mit Schilfgras beklebt oder mit kleinen Bildern aquarelliert.⁷

Come *soubrette* di cabaret, inoltre, Emmy Hennings vendeva cartoline illustrate con sue foto, una fonte di guadagno, ma anche un utile modo pubblicitario per diffondere e vendere la propria ‘immagine’. Durante il primo incontro con il futuro marito, Emmy gliene regalerà una per ringraziarlo dell'invito a bere una Erdbeerbowle. Non è un caso se nel racconto di questo episodio che descrive la genesi di una relazione, ma soprattutto di un sodalizio artistico e intellettuale e che Emmy Hennings ripresenterà in forma sempre variata in numerosi suoi scritti, rimangono costanti due elementi: la scrittura da un lato e la costituzione di immagini dell'io dall'altro, ovvero anche la scrittura di immagini dell'io. L'epistolario della coppia, oltre agli scontati riferimenti all'attività letteraria di entrambi, menziona continuamente e ossessivamente la macchina da scrivere, a testimonianza di una relazione che si nutre e vive di scrittura (“Liebling, soeben ist die Maschine angekommen. Und Du kannst Dir denken, dass

³ In *Ruf und Echo* l'io narrante racconta dell'insistenza con cui Ball le chiede un bis della canzone *Nur Liebe ist Leben*. In Emmy Hennings (1990), 38. Sulla voce della Hennings vedi anche Richard Huelsenbeck (1957), 33.

⁴ Emmy Hennings (1988), 181.

⁵ Ivi, 180.

⁶ Ivi, 181. Sul nesso grafia e carattere nell'epoca della scrittura meccanica vedi anche il saggio di Kammer (2005), in particolare 142-152.

⁷ Emmy Hennings (1990), 38.

ich sehr froh darüber bin”).⁸ Durante l’escursione che la coppia, in compagnia di Annemarie e di Friedrich Glauser, intraprende nel 1917, al termine della breve avventura dadaista, per gli impervi sentieri di montagna che conducono all’alpe di Brussada, con solo lo stretto necessario per sopravvivere e una capretta per rifornirsi di latte, non manca però l’apparecchio dattilografico, altrettanto indispensabile.⁹ Esso è un bene prezioso, da acquistare, più spesso però (date le precarie condizioni economiche dei coniugi Ball) da affittare o chiedere in prestito. In alcune circostanze la coppia riesce a procurarsene ben due esemplari, permettendo a entrambi gli scrittori di avere il proprio spazio creativo in modo indipendente l’uno dall’altro. Occorre a questo proposito notare che, a differenza di quanto osservato da Friedrich Kittler a proposito delle coppie di letterati,¹⁰ è Hugo Ball a scrivere a macchina le opere della moglie, sebbene Emmy Hennings, tra le numerose professioni da lei esercitate per sopravvivere, avesse anche lavorato come *Bürolistin* a Berna nel 1918, nel periodo cioè in cui il compagno e futuro marito, collaboratore della «Freie Zeitung», gettatosi alle spalle l’esperienza del dadaismo, attendeva alla stesura del suo *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*. Quello di Ball è un atteggiamento anticonformista in un’epoca in cui, come testimonia proprio l’attività di dattilografia, la scrittura a macchina costituiva una prerogativa squisitamente femminile.

Il comune progetto intellettuale (“das Büchermachenspiel”)¹¹ di Emmy Hennings e Hugo Ball non diventa mai simbiosi, le differenze di carattere e temperamento tra i coniugi entrambi scrittori sono in ultima analisi un importante motore della loro cooperazione perché spingono alla negoziazione continua di posizioni e decisioni e alla messa in discussione dei ruoli sessuali tradizionali. Anche i conflitti, le tensioni e le divergenze contribuiscono alla definizione dei reciproci confini e spazi di azione. Non è un caso se, pur nella estrema miseria delle loro condizioni materiali, Hugo Ball si adoperasse costantemente perché la moglie avesse sempre una stanza tutta per sé dove attendere al proprio lavoro. “Maschine & Zimmer, das muss in Ordnung sein. Sonst kann man nicht existieren.”¹² Spesso, come attesta l’epistolario, la distanza geografica è una componente fondamentale della solidità del loro rapporto e della loro collaborazione intellettuale. Sarebbe perciò errato ipotizzare un influsso unidirezionale di Hugo Ball sulla moglie, come pure è stato fatto. Il loro sodalizio è dinamico, si fonda su un continuo scambio di idee e di scritti, si nutre del fluire ininterrotto della scrittura epistolare. La copresenza di entrambi gli autori nelle rispettive opere, pur nella salvaguardia delle peculiarità e delle differenze di ciascuno, può essere compresa più adeguatamente ricorrendo al concetto di “scrittura bitestuale” che fa da *pendant* all’“interautorialità”¹³ costitutiva dell’opera di Hennings e Ball. Una scrittura bitestuale non è ovviamente monologica, ma non per questo deve essere simbiotica, anzi non esclude il momento della concorrenza e della competizione tra i due autori che partecipano al progetto letterario, inscenando una pluralità di ruoli e negoziando continuamente le

⁸ Lettera del 6 febbraio 1917. In Hugo Ball (2003), Bd. 1, 163.

⁹ Cfr. Emmy Hennings (1991), 75 ss.

¹⁰ Friedrich Kittler (1986), 273-290, 310-334.

¹¹ In: Bernhard Echte (Hrsg. unter Mitarbeit von Katharina Aemmer, 1999), 219.

¹² Lettera a Emmy Hennings del 15 dicembre 1923. In Hugo Ball (2003), Bd. 1, 502.

¹³ Cfr. in proposito l’articolo di Ina Schabert (1982), 679-701. Sul concetto di “bitextuelles Schreiben” vedi anche Annegret Heitman / Sigrid Nieberle / Barbara Schaff / Sabine Schülting (2001), 14 e il mio “‘Wir wollen Echo spielen.’ Spielformen des Biographischen in Emmy Hennings’ Hugo Ball-Erinnerungsbüchern”, di prossima pubblicazione sullo «Jahrbuch für internationale Germanistik».

reciproche posizioni. Nella scena del testo entrambi gli attori / autori diventano di volta in volta reciprocamente spettatori dell'altro e destinatari del suo messaggio. Come scrive Emmy Hennings in una lettera a Hugo Ball: „Du sagst, Du seist mein Publikum und, nicht zu unterschätzen vielleicht: auch ich bin das Deine, Dein Publikum, das sorglich mit Dir umgehen möchte.”¹⁴ Nemmeno nelle biografie di Ball da lei redatte la Hennings scompare mai dietro la figura del marito, anzi ne delinea l'immagine agiografica di scrittore cattolico esemplare, servendosi della scrittura (auto)biografica. Biografia è per la Hennings sempre autobiografia.

Nell'*ungleiches Schriftstellerpaar*¹⁵ Hugo Ball ed Emmy Hennings, Ball non ha mai ostacolato il talento della moglie, né se ne è mai servito per propri scopi, anzi, ha al contrario sempre sostenuto e incoraggiato l'attività letteraria della compagna, adottandosi costantemente perché le sue opere potessero trovare un editore. Ciò avvenne anche nel caso di *Das Brandmal*, l'opera forse più nota della Hennings: fu Ball a consegnare personalmente il manoscritto all'editore Erich Reiss nel marzo del 1920 e a mandargli le bozze corrette nel luglio del 1920. In questo come in altri casi egli si adoperò inoltre perché le opere della moglie fossero opportunamente recensite. La relazione fra i coniugi Ball “si configura come rimarcabilmente paritaria.”¹⁶



Quelle: Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern. Nachlass Emmy Hennings / Hugo Ball

¹⁴ Emmy Ball-Hennings (1929), 79.

¹⁵ Gerhard Schaub (2003), Bd. 3, 718.

¹⁶ Nicola Behrmann (1999), 267. Un interessante tentativo di lettura parallela dell'opera di Hugo Ball ed Emmy Hennings, pur con qualche limite dovuto alla limitata reperibilità e disponibilità di molte opere della scrittrice, è quello fatto da Erika Süllwold (1999).

La sottile ridefinizione dei ruoli e degli stereotipi di genere tra i due è testimoniata non da ultimo da una foto del 1920 in cui la coppia, posando per l'obiettivo fotografico, inscena l'immagine della propria relazione: su un prato, Hugo Ball, in piedi, in posizione frontale, con un sorriso ironico sulle labbra, la sigaretta posta obliquamente all'angolo della bocca, guarda nell'obiettivo, mentre a gambe larghe, mani sui fianchi, mima una virile risolutezza contraddetta dall'espressione del volto. Accanto a lui, alla destra della foto, sta, esile, sottile, Emmy Hennings, con il corpo di profilo, mentre il viso, in posizione frontale, fissa diritto ed enigmatico l'obiettivo. Ella si trova alcuni passi più avanti del suo compagno, relativizzandone in questo modo la centralità nella composizione. Difficile affermare con precisione quale delle due figure si trovi al centro della foto, tuttavia la posa di Emmy e soprattutto il suo modo di fissare l'obiettivo le consentono di focalizzare su di sé l'attenzione dell'osservatore. A ragione la Hennings poteva scrivere in una lettera al marito a proposito della loro relazione: "Wir sind Eines in der Zweisamkeit und zwei in Einigkeit."¹⁷

Mentre l'opera di Hugo Ball, il celebre e discusso fondatore del Cabaret Voltaire, è più nota e oggetto in tempi recenti di rinnovato interesse per l'originalità non da ultimo della sua riflessione politica, teologica ed estetica, Emmy Hennings costituisce ancora una personalità artistica sconosciuta anche agli addetti ai lavori, quasi una nota al margine nella storia delle avanguardie, nonostante le cronache dell'epoca la menzionino come "la stella del Cabaret Voltaire",¹⁸ colei che, grazie ad una suprema padronanza del mestiere e alle grandi doti di improvvisazione acquisite in anni di esperienza su palcoscenici di tutti i tipi, era in grado di attrarre il pubblico alle *soirées*. Oltre ad esibirsi come cantante e attrice, Emmy era inoltre una provetta danzatrice, che, con Sophie Taeuber, moglie di Hans Arp e grande artista ella stessa, non poco contribuì all'integrazione della danza nel programma della serate dadaiste e alla creazione di uno stretto nesso tra *Lautgedichte* ed estetica della danza moderna. Lo conferma tra gli altri Susanne Perrotet,¹⁹ nota esponente del nuovo *Ausdruckstanz* e compagna per lungo tempo di Rudolf Laban, rivoluzionario coreografo e autore di un sistema di notazione della danza chiamato cinetografia: ella descrive con grande ammirazione un'esibizione della Hennings.²⁰ Si delinea così un altro aspetto fondamentale della centralità della scrittura nell'opera di Emmy Hennings e di Hugo Ball, l'attenzione cioè per la coreografia in quanto scrittura del movimento nello spazio e in quanto esemplificazione del rapporto tra scrittura e corpo, corpo e grafia. A Laban, un assiduo frequentatore delle *soirées* dadaiste dove si erano esibite anche alcune delle sue allieve più famose, come Mary Wigman, Ball dedicò nel 1917 un saggio chiamato *Über Okkultismus, Hieratik und andere seltsam schöne Dinge*, dove è evidente il nesso tra scrittura/grafia/movimento/espressione dell'anima (*Seele*)/misticismo e occultismo, del resto già sottolineato nell'episodio prima citato della rivelazione della natura di Ball e della sua *Berufung* attraverso

¹⁷ Emmy Ball-Hennings (1929), 190.

¹⁸ Richard Sheppard (1992), 12.

¹⁹ Giorgio J. Wolfensberger (Bearb., 1995), 135.

²⁰ *Ibidem*: "Emmy Hennings stand da, angekleidet mit einem Rohr aus Karton, über den Kopf bis an die Füße, das Gesicht war eine grässliche Maske, der Mund offen, die Nase auf die Nase gedrückt, die Arme in dünnen Kartonröhren verlängert, mit stilisierten langen Fingern. Das einzig Lebendige, was man gesehen hat, waren die Füße, nackt, ganz allein für sich da unten, das war so prägnant und ausdrucksvoll. So hat sie getanzt. Sie konnte nichts anderes machen als mit den Füßen klappern oder das Ganze wie einen Kamin neigen, und dabei hat sie noch geredet hie und da, aber man hat es nicht verstanden, man hat es gespürt, und manchmal hat sie einen Schrei ausgestossen, einen Schrei ...".

i tratti della grafia. Infatti, come il gesto della mano sul foglio, nelle sue molteplici varianti, durante l'atto della scrittura lascia sul foglio una traccia attraverso i segni grafici,²¹ così il movimento naturale del corpo, come lo concepisce il nuovo *Ausdruckstanz*, si sedimenta nelle linee, nella diversa intensità, altezza e direzione, della coreografia. Il saggio di Ball descrive gli spettacoli di danza della scuola di Laban nel contesto massonico ed esoterico, di per sé già eloquente, del Congresso dell'Ordo Templi Orientalis. Scopo della nuova danza è, in contrasto con gli scopi di un'epoca materialistica e utilitaristica, "die Erziehung zur Persönlichkeit"²² attraverso l'intero ambito dell'euritmia. La "Ausdruckskultur in Tanz, Ton und Wort" rappresenta dunque solo una parte di un progetto complessivo ritmico e culturale. Il nuovo danzatore deve prendere coscienza di se stesso "nicht nur als Individuum, sondern als Teil im Kosmos und im Gesamtkunstwerke", deve comprendere la matrice culturale e comunitaria dell'arte. Quest'ultima recupera così le sue origini di rito, di atto di culto, mentre la danza ritorna alla sua primigenia funzione ieratica. Descrivendo con una rete ardita di similitudini sinestetiche lo stile di tre danzatrici di Laban (Mary Wigmann, Raya Belensson e per l'appunto Sophie Taeuber), a proposito della seconda Ball parla di "Geheimsprache liturgischer Zeichen". Alle danze e alla figura della danzatrice sono dedicate diverse liriche e molte sezioni dei romanzi della Hennings, ad esempio *Das Brandmal*. Come si evince dalla suggestiva definizione usata da Hugo Ball a proposito dell'arte delle danzatrici di Laban, l'interazione corpo-scrittura, in particolare, si esprime attraverso l'uso di immagini e metafore mutuata dalla sfera dell'occulto o da quella religiosa dell'asceti e della mistica. È questo un aspetto che attraversa tutta l'opera della Hennings nelle sue diverse fasi. Si prenderanno a questo proposito di seguito in esame alcuni esempi tratti da uno fra i romanzi più celebri della scrittrice, *Das Brandmal* (1920, sottotitolo: *Ein Tagebuch*), uscito per la casa editrice Erich Reiß di Berlino e riedito da Suhrkamp nel 1999.

2. "Verwandlung allein erstreben". Emmy Hennings e "Das Brandmal"

Was auf meinen Papieren steht, nämlich daß ich Schauspielerin, Fabrikarbeiterin, Photographin usw. bin, das besagt nicht viel. Auch ist es nicht wichtig, zu wissen woher ich gekommen bin. Was hat die geographische Lage meiner Herkunft, mein Geburtsort, mit meiner Heimatlosigkeit zu tun? Auch bin ich nicht Schauspielerin von Beruf, denn ich liebe nicht den falschen Schein, und mein einziger Beruf ist, das zu erlernen, was ich bin.²³

Questa citazione tratta dal romanzo autobiografico *Das Brandmal* ben introduce a una più approfondita conoscenza di Emmy Hennings (o Emmy Ball-Hennings, come ella stessa preferì farsi chiamare solo alla morte del marito nel 1927). Nota appunto per lo più come moglie e *Nachlassverwalterin* di Ball e, prima ancora, come compagna, amante, musa ispiratrice e modella di un'intera generazione di poeti, artisti e intellettuali (Erich Mühsam, Ferdinand Hardekopf e Johannes Becher, per citare solo

²¹ Cfr. la definizione di grafia formulata da Ludwig Klages (1956), 1: "Die Handschrift ist das bleibend gegenständliche Ergebnis der persönlichen Schreibebeugung."

²² Questa citazione e le successive da Hugo Ball (1984), 54ss. Vedi su questo scritto anche i saggi di Carola Hilmes (1999), 113-153 e Erdmute Wenzel White (2001), 1-55.

²³ Emmy Hennings (1999), 149.

alcuni nomi), Emmy Hennings (nata a Flensburg nel 1885 e morta a Sorengo, vicino Lugano, nel 1948), alla cui tendenze misticheggianti i dadaisti imputarono la conversione di Hugo Ball e il suo precoce abbandono del movimento dadaista, è soprattutto un'autrice, artista e *performer* della *Moderne* che persegue con grande consapevolezza il progetto radicale e innovativo di intreccio tra discorso estetico e esperienza femminile del sé, tra arte e vita, autenticità e finzione. Si tratta nel suo caso di una personalità artistica poliedrica che abbraccia letteratura, pittura, fotografia, danza e teatro. Emmy, al secolo Emma Maria Cordsen, nata in una famiglia piccoloborghese (il padre era marinaio, poi operaio in un cantiere navale) di confessione evangelica, bimba di vivace intelligenza, appassionata lettrice attratta dal mondo del teatro, aveva frequentato la Volksschule fino ai quattordici anni. Aveva poi dovuto interrompere la sua formazione scolastica per lavorare a servizio e poter quindi guadagnare abbastanza da contribuire al mantenimento della propria famiglia e da acquistare una dote. Duro lavoro come cameriera e matrimonio: il destino di Emmy sembrava segnato nel solco di un'esistenza dagli orizzonti angusti, governata dalle virtù borghesi dell'operosità, della parsimonia e del decoro. Appariva per lei impensabile realizzare il sogno scandaloso di diventare attrice, cui peraltro la famiglia si opponeva strenuamente. Proprio grazie alla passione per il teatro e alla comune frequentazione di una compagnia di filodrammatici Emmy conosce il suo primo marito, il tipografo Paul Hennings, che sposerà il 13 febbraio 1904. Con lui avrà un figlio che morirà l'anno successivo; ma ben presto la giovane coppia deciderà di abbandonare l'esistenza borghese per unirsi a una compagnia itinerante di attori. Quando la *troupe* si scioglierà, Emmy, che nel frattempo, dopo essersi separata dal marito, ha dato alla luce una bambina, Annemarie, avuta con un collega attore e affidata alla madre, attraverserà numerose esperienze ed eserciterà i mestieri più disparati per sbarcare il lunario, giungendo anche a prostituirsi occasionalmente. Solo nel 1908 arriverà il successo come cantante, attrice e *soubrette* di cabaret prima a Berlino e poi a Monaco.

È in verità degno di nota che quasi tutti i lavori della Hennings siano di contenuto autobiografico o biografico. Si pensi a tale proposito alla trilogia dedicata alla vita di Hugo Ball (*Hugo Ball. Sein Leben in Briefen und Gedichten*, 1929, *Hugo Balls Weg zu Gott. Ein Buch der Erinnerung*, 1931, il già citato *Ruf und Echo. Mein Leben mit Hugo Ball*) dove è difficile tracciare un confine netto tra i generi della biografia e dell'autobiografia. Come dichiara la protagonista di *Das Brandmal*: "Ich kann nur mich selbst zum Berufe machen."²⁴ Il processo della messa in scena dell'identità nel segno del mutamento e della trasformazione e la coesistenza programmatica di istanze contraddittorie nella propria persona, nel proprio corpo, la continua creazione e assunzione di sempre nuovi ruoli e immagini del sé porta a una ridefinizione del concetto di "autore" che viene così al contempo affermato e negato. Allo stesso tempo la Hennings porta alla luce l'atteggiamento ambivalente e non sempre scevro di pregiudizi patriarcali delle avanguardie nei confronti di quelle donne che non volevano restare confinate al ruolo di muse o compagne, ma rivendicavano invece una posizione di primo piano sulla scena artistica. Arte e vita costituiscono in tal modo per la Hennings due sfere comunicanti e traducibili o traslabili l'una nell'altra. Il palcoscenico su cui viene ricostruita e rappresentata la storia della propria vita è il corpo. Proprio in questo tentativo di trasporre l'arte nella vita (*Überführung von Kunst ins Leben*), di conseguire la "Verwandlung des Künstlers in seine eigene Statue, in sein eigen Werk",²⁵ rimescolando e

²⁴ Emmy Hennings (1999), 71.

²⁵ *Ibidem*.

ridefinendo i confini e i ruoli tra soggetto e oggetto nel processo creativo, risiede uno dei principali punti di contatto tra il progetto estetico di Ball e quello della Hennings che spiega il loro lungo sodalizio artistico e intellettuale, testimoniato non da ultimo da uno degli epistolari più interessanti della letteratura tedesca, solo parzialmente noto (le lettere della Hennings sono, tranne qualche eccezione, ancora inedite). “Ist es denn nötig, auf den Brettern zu sein, was man unbewußt ein ganzes Leben lang ist: Schauspielerin?”²⁶ L’opera, oggi al centro di una graduale riscoperta, della scrittrice (un’edizione critica è attualmente in preparazione), in gran parte ancora ricca di inediti, è custodita allo Schweizerisches Literaturarchiv di Berna nel ricchissimo e ampio *Doppelnachlass* di Hugo Ball e Emmy Hennings. Essa è costellata di riferimenti al processo della scrittura, alla sua medialità e alla sua intrinseca materialità. Molti lavori della Hennings, anche quelli pubblicati, presentano numerose stesure, spesso talmente diverse da quella definitiva da poter essere considerate opere indipendenti. Formatasi in origine nell’ambiente del *cabaret*, degli “artisti del corpo” e *Kleinkünstler*, Hennings elabora una originalissima poetica della rappresentazione autobiografica che si estrinseca non solo nell’attività letteraria, ma anche in numerosi ambiti artistici, sempre muovendo dall’idea centrale della *performance* scenica e del corpo come *medium* e materia dell’esperienza estetica e dell’attività di scrittrice. Molti dei suoi testi, grazie alla loro originale mescolanza di racconto, inserti lirici, commento e narrazione autobiografica rivelano una struttura fortemente teatrale, modellata sull’alternanza di numeri negli spettacoli di *cabaret* in cui voce, linguaggio e corpo giocano un ruolo fondamentale, presentandosi quindi come una sorta di “performance autobiografica”.²⁷ Ciò spiega anche le continue riscritture cui la Hennings sottopose le sue opere, sottraendosi in questo modo all’irrigidimento della scrittura in una forma definitiva e immutabile e sottolineando invece l’aspetto processuale della creazione letteraria, il suo farsi e compiersi: “Verwandlung allein erstreben.”²⁸ Nelle introduzione a *Blume und Flamme*, romanzo autobiografico del 1938 dedicato all’infanzia nel *milieu* piccolo-borghese di Flensburg, l’autrice scrive del resto:

Die kühne Behauptung: ‘So war es und nicht anders’, ist etwas, das mir nicht liegt. Eine Lebensgeschichte schreibt sich nicht an einem Tag. [...] Es gibt Erlebnisse, die ich immer wieder von verschiedenen Seiten aus betrachte, und ich weiß, daß es nicht aufrichtig wäre, wenn ich mich für eine klare Eindeutigkeit entscheiden wollte. Unübersahbar erscheint mit mein Leben, und ich weiß nicht, ob ich es verstanden habe. [...]

Mein Gedächtnis, die Erinnerung, ist eine Dichterin. Ich weiß, es kann manches, es kann alles anders gewesen sein.²⁹

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. in proposito Erika Fischer-Lichte (2000), 59-70.

²⁸ Emmy Hennings (1999), 230.

²⁹ Emmy Hennings (1987), 11.



Quelle: Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern. Nachlass Emmy Hennings/ Hugo Ball

“Das Greifbare bin ich selbst, von Fleisch und Blut.”³⁰ Quest’espressione, che non va intesa in senso traslato, come vedremo, viene pronunciata da Dagny (o Jessy, come viene chiamata in altri punti del romanzo), la protagonista e io-narrante del romanzo *Das Brandmal*, attrice in una compagnia teatrale itinerante. La frase allude alla possibilità per l’artista di superare lo iato tra opera e autore, emulando Dio che in virtù dell’amore per l’umanità si trasformò da creatore in creatura. Sarebbe questo il *Beruf*, oggetto di numerose riflessioni nel romanzo e, più in generale, nell’opera della Hennings, cui aspira la protagonista. Tal possibilità è però al contempo presentata in forma interrogativa o relativizzata dalla rappresentazione della sordida realtà in cui agisce la donna. Dopo lo scioglimento della *troupe*, la protagonista è costretta infatti a esercitare numerosi mestieri nella nuova e minacciosa realtà della metropoli moderna, dominata da ferrei meccanismi economici, fino a discendere nel *demi-monde* della prostituzione, vendendo il proprio corpo per sopravvivere. L’abbattimento dei confini tra oggetto e soggetto è mostrato dapprima nel suo aspetto più squallido ed utilitaristico. Come dice il collega attore Titus Maschke, che ‘salva’ Jessy / Dagny dall’imbarazzo di non poter pagare il conto nel caffè di Colonia dove è approdata senza meta all’indomani dello scioglimento della sua compagnia di attori: “Du mußt deine Eigenart so meisterhaft benutzen, wie der Violinvirtuose seine Geige”.³¹ Come contropartita del

³⁰ Emmy Hennings (1999), 71.

³¹ Ivi, 27.

suo aiuto il collega strappa a Dagny un fugace rapporto sessuale, preludio alla successiva vendita che ella farà del suo corpo (anche Maschke, tuttavia, lascia intendere di farsi mantenere dalla sua donna). Neanche l'arte ("die Kunst ist doch nebenbei") si sottrae alla sfera dell'utile, perché tutto ha un prezzo nella metropoli moderna come l'onnipresenza delle *réclames* nelle strade non manca di ribadire a ogni passo. Il soggetto moderno è costretto a confrontarsi con i fenomeni della massificazione e mercificazione che nella pulsante realtà della metropoli non risparmiano nemmeno il corpo, avvilito anch'esso a oggetto di consumo. "Das Geld ist locker, flüssig wie Schlamm, und hat keinen sonderlichen Wert."³² Come il denaro, segno e strumento della circolazione economica, il corpo della narratrice è divenuto parte dei processi di produzione e si è trasformato infine in merce, ribadendo così quel nesso tra valore economico e valore dell'essere umano diagnosticato da Georg Simmel agli inizi del secolo nella *Philosophie des Geldes* (1900).³³ Simmel aveva inoltre visto nella prostituta l'equivalente perfetto e terribile del denaro: come quest'ultimo ella è infedele, indifferente e capace di adattarsi a molteplici situazioni. Il corpo della prostituta è parte integrante dell'ambiente urbano, rappresenta la "merce per eccellenza", un'immagine dialettica perché, come in una *reclame*, la prostituta è "Verkäuferin und Ware in einem".³⁴ Il denaro con cui la protagonista di *Das Brandmal* acquista un caffè è lo stesso usato per comprare il suo corpo, in un ciclo senza fine alla base dei meccanismi della società moderna:

Das Geld ist Blamage, das aufdringliche Zeichen der Schande. [...] Das Geld ist immer falsch, aber doch eine wirksame, vorzügliche Täuschung. [...]

Für dieses Zehnmarkstück wurde ich selbst auf den Tisch gelegt, es wurde mit mir bezahlt. Darum lege ich heute ein schillerndes Goldstück auf den Tisch. Und das soll ich sein? Wie kann man mich nur mit einem Goldstück vergleichen? Mich? Ich hab' doch etwas Flirrendes in mir. [...]

Der Kellner ahnt nichts. Weiß nicht, woher das Geld stammt, ahnt nicht, daß ich selbst das Zehnmarkstück bedeuten soll ... Wie sehr ich mit dem Zehnmarkstück verbunden bin, wie meine ganze Person dahintersteckt! [...]

Geld, Zeit und Mensch, alles rollt, ist Kugel, und ich Sorge für den Umlauf, für die Kreisung [...].³⁵

Mirjam, una giovane prostituta, rende ancora più evidente il processo di trasformazione del proprio corpo in merce recando al collo una borsettina argentata trasparente, "Preistafel[n] für Menschen", da cui si intravedono dieci marchi, il proprio prezzo di mercato. Essa funge da "Symbol und Preis", da "Talisman": "Menschen, die etwas wollen, tragen oft eine Art Symbol an sich. Fromme Menschen ein Kreuz, Ge-

³² Ivi, 225.

³³ Cfr. Georg Simmel (1989), in particolare 514: "So empfindet man auch umgekehrt am Wesen des Geldes selbst etwas vom Wesen der Prostitution. Die Indifferenz, in der es sich jeder Verwendung darbietet, die Treulosigkeit, mit dem es sich von jedem Subjekt löst, weil es mit keinem eigentlich verbunden war, die jede Herzensbeziehung ausschließende Sachlichkeit, die ihm als reinem *Mittel* eignet – all dies stiftet eine verhängnisvolle Analogie zwischen ihm und der Prostitution." Vedi in proposito anche Christiane Schönfeld (1996), 78-93, in particolare 92 (su *Das Brandmal*).

³⁴ Walter Benjamin (1982), 55.

³⁵ Emmy Hennings (1999), 39.

fangene ihre Nummer, Hunde den Namen ihres Herrn, Generäle Orden.”³⁶ Il prezzo della prostituzione riproduce e rivela con spietata e ed esibita eloquenza, priva di ogni ipocrisia, le strutture patriarcali della moderna società capitalistica, in cui la donna è merce a disposizione e oggetto di scambio. L’elevata consapevolezza del valore di mercato che il proprio corpo riveste spinge a un certo punto l’io narrante, in uno stato di grande difficoltà economica, a tentare di vendere il proprio cadavere, per scopi scientifici, a un ospedale, pur essendo ancora in vita e lontana dalla morte, per potersi così rapidamente procurare i trecento marchi di cui ha disperato bisogno (una situazione piena di sarcasmo e *humor* nero che, calata nella minacciosa realtà dell’inflazione degli anni che precedono il secondo conflitto mondiale, ricorre anche in *Glaube Liebe Hoffnung* di Ödön von Horvath, rappresentato per la prima volta a Vienna nel 1936).

3. “Bin ich denn ein Aufnahmeapparat?”

Das Brandmal, romanzo che fece scalpore per il modo asciutto e lucido, per nulla sentimentale, a tratti ironico e sarcastico, lontano dalle mitizzazioni espressionistiche, di descrivere (per di più da parte di una donna) la prostituzione come manifestazione delle rigide leggi di mercato che regolano la società borghese e capitalistica, non è tuttavia un libro di denuncia o *engagé*, ma il secondo atto (dopo *Gefängnis*, 1919) di un originale percorso di narrazione e scrittura autobiografica. “Ich bin die Materie”,³⁷ dice l’io narrante Dagny nel romanzo. Questa espressione è da intendersi in vario modo: come prostituta Dagny è merce di scambio, essere umano ridotto alla sua mera funzione economica. Ma Dagny intende qui presentare se stessa, la sua vibrante esperienza come materiale e oggetto della sua scrittura, del processo artistico. Il corpo, nella sua materialità, è non solo oggetto della narrazione, ma anche strumento esso stesso di percezione e conoscenza, frammentaria, non coerente, a tratti allucinata come in un incubo o sospesa come in un sogno, dell’esperienza vitale. Il corpo è materia e *medium* della scrittura, in un originale rimescolamento dei ruoli di soggetto e oggetto del processo letterario. Lo stesso Hugo Ball, annotando sul suo ‘diario’ *Die Flucht aus der Zeit* l’uscita del libro della moglie, osserva a questo proposito: “Hier ist nicht mehr Debatte. Hier ist die Zeit, am Körper erlebt und erlitten.”³⁸ In molti luoghi della sua opera la Hennings si è paragonata a un *medium* che assorbe tutto quello che lo circonda, il fluire di esperienze, voci, impressioni, sensazioni fugaci che sembra invaderla. «Ich komme ... auf meine eigene Spur, indem ich die Spuren der anderen spüre. Die Welt greift ineinander».³⁹ La trasformazione in *medium* non esclude empatia sociale⁴⁰ verso le compagne di sventura perché solo aprendosi radicalmente alla percezione dell’alterità l’io narrante può muoversi alla ricerca delle tracce della propria identità. In *Das Brandmal* Dagny esprime la sua elevata consapevolezza della natura mediale del proprio corpo, paragonandolo a uno dei moderni strumenti di riproducibilità

³⁶ Ivi, 165.

³⁷ Ivi, 71.

³⁸ Annotazione in data 21 novembre 1920. In: Hugo Ball (1992), 277.

³⁹ Emmy Hennings (1999), 113.

⁴⁰ Sul concetto di empatia vedi Fritz Breithaupt (2009), 152.

tecnica e notazione: la macchina fotografica, la cinepresa, il fonografo o la macchina da scrivere. “Gesprächsfetzen, fremde, fallen in mich ... Bin ich denn ein Aufnahmeapparat? Bich ich beauftragt, fremde Worte zu notieren, damit sie hier zu lesen sind?”⁴¹ Echeggia in queste parole l'intento documentaristico dell'io narrante che intende dare voce a quel mondo della prostituzione, ampiamente descritto in numerose opere letterarie, ma sempre da una prospettiva maschile, senza mai poter prendere direttamente la parola. Certo, l'espressione ricorda però nello stesso tempo, oltre all'ovvio riferimento alle nuove scoperte tecnologiche, il procedimento di scrittura automatica delle *séances*, dove il medium presta la sua mano e il suo corpo all'emergere di grafie, di messaggi e di voci estranee e sconosciute. Facendosi macchina, strumento di notazione, Dagny consente alle sua compagne di articolarsi, mentre la sua narrazione tenta di organizzare in modo coerente con grande sforzo, quasi in un atto sacrificale dalle implicazioni cristologiche, le schegge di discorso, i frammenti e le impressioni che si sono impresse su di lei. In questo modo, prestando il proprio corpo come fosse un *medium*, ella assolve alla funzione di dar voce e fondamento a una comunità, quella delle prostitute, di cui si rende interprete, reagendo, con l'assunzione di questa responsabilità, alla condizione di esclusa e *outsider* su cui aveva più volte riflettuto nel corso del romanzo: “Meines inneren Zeichens bin ich Lastenträger.”⁴² Nell'atto e nel corpo della scrittura, dunque, si costituisce una comunità femminile dai tratti quasi utopici, mentre dal canto suo chi scrive diventa parte integrante di un organismo comunitario, organizzato secondo il modello della *ecclesia christiana*, sul sacrificio e sull'amore disinteressato, in contrasto con quella che è invece la brutale realtà della prostituzione e della società capitalistica.

Ohne mich geht die Welt schief und in die Brüche. Wo etwas zu halten ist, da halte ich. Kann nicht anders. Ich halte, was ich halten kann. Bin Gepäckträger und sage es, damit man es weiß. Ich helfe die schwere Welt tragen, soviel ich tragen kann. Ich will mich nicht drücken. Ich laufe nicht davon.⁴³

La trasformazione di chi scrive in uno strumento di notazione implica tuttavia la messa in discussione del ruolo tradizionale dell'autore, così come si era andato formando a partire dalla seconda metà del Settecento con l'imporsi della *Genieästhetik* e del suo culto del soggetto autonomo e creatore. Ciò che la macchina incide è parola dettata da una voce che non può essere identificata in modo univoco dalla grafia priva di individualità in cui viene tradotta, rendendo quindi problematica l'istanza autoriale. Nella liberazione della scrittura dall'imperativo dell'*auctoritas*, per secoli intesa come maschile, Kittler scorge la via che permette alla donne, in misura crescente, di entrare nel mondo della letteratura da protagoniste, non solo in qualità di muse, di destinatarie di opere o di lettrici. Con la macchina da scrivere non esistono più autori che inscrivono sulle donne dei significati come se esse fossero mere superfici di scrittura. In altre parole, viene meno la differenza netta tra soggetto maschile ed oggetto femminile, mentre diventa invece possibile il gioco con entrambe queste posizioni tradizionali che la Hennings pratica a più riprese nella sua opera. “Maschinen liquidieren den polaren Geschlechterunterschied mitsamt seinen Symbolen.”⁴⁴ Emerge in questo modo quel il

⁴¹ Emmy Hennings (1999), 230.

⁴² Ivi, 246.

⁴³ Ivi, 231.

⁴⁴ Friedrich Kittler (2003), 426.

nesso tra evoluzione del sistema di notazione agli inizi del Novecento, tecnica e *gender* che è essenziale per chiarire l'importanza dell'immagine del *Brandmal* nel romanzo di Emmy Hennings. Con un'ulteriore similitudine mediale, l'io narrante definisce se stessa "ein gewissenhafter Kodak wider Willen" (Emmy Hennings era fra l'altro una provetta fotografa e già da ragazza aveva lavorato in un *atelier* fotografico, esercitando quello che lei stessa definì un 'katholischer Beruf'⁴⁵). Anche in questo paragone non è casuale l'esplicito riferimento alla Kodak, una marca che, oltre a rappresentare l'ultimo grido in fatto di evoluzione del mezzo fotografico, aveva, con l'impiego di un'accorta campagna pubblicitaria, associato il proprio prodotto, una macchina fotografica portatile e di estrema facilità d'uso, all'immagine di giovani donne indipendenti, moderne e dal corpo snello, modellato dallo sport, intente ad attività all'aria aperta o alla guida di un'automobile.⁴⁶ La Kodak contribuì così a lanciare un nuovo ideale femminile, più adatto al dinamismo dei tempi, che la Hennings con il suo *Bubikopf* era stata fra le prime in Germania ad incarnare. L'intreccio di riferimenti intermediali presente nell'opera della scrittrice si arricchisce dunque di un ulteriore tassello:

Jeder ehrliche Kodak muß das Bild aufnehmen, wie es sich ihm darbietet. Ich muß an diesem Tag ganz besonders scharf eingestellt gewesen sein. Und wenn ein Bild auf das Negativ trifft, dann wird es sich zeigen müssen.⁴⁷

Poco oltre l'io narrante paragona se stessa a un altro dispositivo mediale, allo specchio, eterotopia⁴⁸ in cui si riflette un'immagine identica e tuttavia diversa, luogo in cui il soggetto, pur rispecchiandosi, non è. Qui la Hennings persegue il tentativo di far coincidere soggetto che si rispecchia, *medium* del rispecchiamento e immagine riflessa:

Aber ich bin ja ein lebender Spiegel und nur ich kann in mich hineinsehen, das Bild sehen mit den geistigen Augen und empfinden. Könnte ich doch nur ein einziges Mal mein Herz in den Händen halten, sichtbar. Und manche Menschen, die sonst nichts kennen, würden sehen, daß es Qual gibt.

Evidente è in queste parole il richiamo alla simbologia religiosa e alla iconografia cattolica del cuore di Gesù. Rispetto all'immediata eloquenza dell'immagine religiosa la Hennings scorge il limite e l'impotenza della parola, che non appare in grado di colmare la discrepanza tra il segno e la referenza extratestuale, tra la scrittura e l'esacerbante dolore dell'esistenza. Nello specchio e nell'immagine che esso riflette si condensa inoltre la coscienza della colpa e del peccato. Giocando con le implicazioni che la parola *Beichtspiegel* ha in tedesco e sulla lunga tradizione di questo tipo di letteratura devozionale, l'io narrante annota: "Meine Beichte besteht darin, daß ich täglich dreimal mein Bild im Jahrmarktspiegel anspeie. Der liegt unter meinem Kopfkissen. Einen anderen Beichtspiegel benötige ich nicht."

La medialità del corpo è da intendersi inoltre alla lettera, come predisposizione a esperienze parapsicologiche ed esoteriche, un ambito questo ben noto alla Hennings che, nel corso della sua irrequieta ricerca di spiritualità, più volte aveva svolto la fun-

⁴⁵ Emmy Hennings (1987), 211.

⁴⁶ Cfr. in proposito Nancy Martha West (2000), 53-60; 109-135.

⁴⁷ Emmy Hennings (1999), 86.

⁴⁸ Cfr. Michel Foucault (2005), 41.

zione di *medium* nelle *séances*.⁴⁹ Monaco, città dove la scrittrice visse per alcuni anni prima dello scoppio della guerra, aveva fama di essere il maggior centro dell'occultismo e dello spiritismo nell'area tedesca. Qui era stata fondata già nel 1886 la Psychologische Gesellschaft, di cui facevano parte non solo studiosi dell'occulto (tra cui Carl Du Prel), ma anche artisti, letterati, scienziati, con l'intento di combattere una visione dualistica dell'esistenza, a favore di una monistica. Del resto, come nota a tale proposito Kittler: "zwischen okkulten und technischen Medien besteht kein Unterschied. Ihre Wahrheit ist die Fatalität, ihr Feld das Unbewußte. Und weil Unbewußtes den Glauben, der eine Illusion ist, nie findet, bleibt nur, es zu speichern."⁵⁰ Intere sezioni del *Brandmal* sembrano riprodurre i meccanismi di *écriture automatique* propri delle sedute spiritiche dove costituivano uno dei metodi più usati per entrare in contatto con l'aldilà. Attestata è inoltre la figura dei *Malmediens* che, come nel caso dell'artista svedese Hilma af Klint, disegnavano e dipingevano nello stato di *trance* indotto dalle *séances*. In una delle sezioni che compongono *Das Brandmal*, la protagonista ha un'esperienza soprannaturale, l'apparizione di uno spettro che si materializza poi in un disegno da lei rinvenuto il mattino seguente sul comodino, una vera e propria psicografia,⁵¹ a prova inconfutabile del fatto straordinario da lei vissuto ("Das Papier ist geduldig und still. Diese Bleistiftskizzen aber erschrecken mich, weil sie mich an eine Begegnung erinnern. Daß man sich selbst begegnen kann -, es kommt mir sehr besonders vor, weil ich doch von mir gesondert war").⁵² Perché l'apparizione possa avere luogo è necessario l'impiego di dispositivi mediali: in questo caso uno specchio, appeso non a caso alla stessa parete dove si trova la finestra, discrimina tra l'esterno e l'interno, mondo terreno e mondo soprannaturale. Lo specchio non riflette soltanto l'immagine di Dagny che vi sta davanti in camicia da notte con la lampada in mano per rendersi conto del singolare fenomeno. Il medium ottico mostra infatti nello stesso tempo anche l'apparizione:

Das Bild hatte meine eigenen Züge.

Nicht in ihrer frischen Natürlichkeit, in ihrer Lebensfarbe. Das kann doch gar nicht "ich" sein, dachte es in mir. Aber von Sekunde zu Sekunde erkannte ich deutlicher: das war "ich". Es waren meine im Winkel so tief liegenden Augen. Durch einen seltsamen Zackenhut hindurch erkannte ich meine Kopfform, die unter den kurzen Haaren schärfer hervortritt; die Form meines Gesichtes. All das erkannte ich schnell.

Aber welch einen Ausdruck hatte mein Gesicht angenommen? Ob ich jemals so ausgesehen habe?

⁴⁹ Cfr. Erich Mühsam (2012), 17 e la lettera di Emmy Hennings a Hermann Hesse del novembre 1926 [in Hermann Hesse / Emmy Ball-Hennings / Hugo Ball (2003), 417]. La Hennings aveva collaborato con lo psicologo e parapsicologo Alfred von Schrenk-Notzing ("der, wie ja kein Mensch weiß, mein Magnetiseur und Hypnotiseur früher einmal war"), di cui era stata anche l'amante. Schrenk-Notzing si interessò soprattutto al rapporto tra arte e ipnosi e, come nel caso della *Schlaf tänzerin* Magdeleine Guipet, al legame tra movimenti di danza, musica e ipnosi. Il saggio di Thomas Mann *Okkulte Erlebnisse* descrive una *séance* svoltasi proprio a casa di Schrenk-Notzing. A lui è ispirato il capitolo *Fragwürdiges* dello *Zauberberg*.

⁵⁰ Friedrich Kittler (2003), 276.

⁵¹ Cfr. in proposito il saggio del famoso spiritista Carl du Prel, *Das automatische Schreiben*. In: Priska Pytlik (2006), 141-161.

⁵² Emmy Hennings (1999), 109.

Da könnte ich plötzlich Farben lesen. Das war sehr seltsam, aber ich las; so klar wie in einem deutlich geschriebenen Buch.⁵³

L'immagine ritrae l'*alter ego* malvagio della donna, la sua parte oscura, deturpata dal peccato e dall'abiezione, coperta dal trucco e segnata dall'artificio. La coesistenza di queste due immagini sulla superficie dello specchio descrive la condizione dell'io narrante in cui convivono istanze, desideri e pensieri contrastanti, identità ed alterità. Per accertarsi che non sia un'illusione dei sensi o un'allucinazione causata da *trance* medianico o dalla droga, ma realtà, Dagny disegna quello strano volto. Se ritroverà il disegno anche l'indomani, questa sarà la prova della verità di quanto ha vissuto. Lo schizzo naturalmente non scompare, è lì il giorno successivo. La sua persistenza testimonia della verità dell'esperienza vissuta dall'io narrante, senza tuttavia consentire di trarre conclusioni circa la corrispondenza tra tale verità e una realtà fattuale che si suppone si trovi al di là della percezione soggettiva della narratrice. Stando alle parole conclusive dell'io narrante, quello schizzo è il suo ritratto: "Es ist kein Traum gewesen. So sehe ich in Wirklichkeit aus. Alles andere ist Lüge."⁵⁴ È la realtà ad essere rivelata da quello che sembra un sogno, ma che tale non è, visto che rivela il 'vero' volto delle cose. È nello stato allucinatorio indotto da una *séance* o dalle droghe (di cui la Hennings faceva largo consumo durante gli anni della *bohème*) che la realtà si manifesta nella sua 'autenticità', in un continuo spostamento dei confini fra la dimensione onirica e quella quotidiana. Attraverso questa raffinata messinscena mediale l'autrice allude alla tensione tra fatti e loro rappresentazione, realtà e finzionalità che costituisce uno dei cardini fondamentali della scrittura autobiografica, nonché forse il tema principale dell'opera della Hennings.

Dagny è quindi entrambe le cose: obiettivo e lastra fotografica, soggetto e oggetto della narrazione, martelletto, inchiostro, nastro e foglio di carta nella macchina da scrivere. Friedrich Kittler ha descritto nel suo *Aufschreibesysteme* la peculiarità della scrittura a macchina rispetto a quella a mano. Essa, non legata a una voce e sprovvista nella sua uniformità di un particolare significato, è sempre iscrizione di una superficie attraverso il *medium* tecnico, un evento questo intrinsecamente traumatico che, nel segreto dell'apparato, non può essere visualizzato nel suo svolgimento come avviene per la mano che verga un foglio, ma solo nelle sue conseguenze: lo *choc* della ferita, dell'incisione, dell'iscrizione di fuoco e dolore impressa sulla pagina.⁵⁵ La macchina da scrivere è figura di una mnemotecnica che, attraverso il dolore dell'incisione del corpo, rende impossibile l'oblio, si tratti di una carne viva o di una superficie cartacea. Esperienze e ricordi si imprimono perciò sul corpo di Dagny come su una lastra fotografica o su un foglio di carta. In questa impossibilità di delimitare il proprio corpo e la propria sensibilità rispetto alle impressioni del mondo circostante la donna contraddice tuttavia una delle regole fondamentali del mestiere di prostituta e della organizzazione capitalistica del lavoro in cui l'individuo è solo una minuscola componente di un ingranaggio più generale: "Machen Sie sich unempfindlich", le consiglia infatti un'altra prostituta.⁵⁶ La narratrice allude qui anche a una radicata tradizione occidentale che attribuisce alla donna una particolare ricettività rispetto al mondo sensibile e quindi, in ultima analisi, al peccato: "Wahrhaftig, alle Teufel sind

⁵³ Ivi, 111.

⁵⁴ Ivi, 112.

⁵⁵ Cfr. Friedrich Kittler (2003), 238.

⁵⁶ Emmy Hennings (1999), 82.

über mir! Ich bin empfänglich, dafür bin ich eine Frau. Alle Tore zum Innern geöffnet.”⁵⁷ Alludendo alla tensione tra una valutazione positiva e negativa della materia nella tradizione della Chiesa che ha il suo centro proprio nella figura di Cristo, la narratrice davanti a una finestra (com'è noto dispositivo mediale per eccellenza) esclama riferendosi al proprio corpo: “Die obere Hälfte, Kopf, Herz und Brust, gehört Gott, die untere Hälfte mag der Teufel nehmen”.⁵⁸ Proprio in virtù della sua ricettività, il corpo femminile è d'altro canto particolarmente adatto ad accogliere su di sé i segni del divino e del trascendente, come mostra la tradizione mistica e penitenziale, ben nota alla Hennings. In quest'ottica, anche la carne di Cristo, contrassegno della sua umanità, proprio perché presentata nella sua creaturalità come corpo che soffre e nutre, viene connotata in senso femminile.⁵⁹

4. *Stigma e stimmate*

La similitudine istituita tra il proprio corpo e una kodak è fondamentale per comprendere l'immagine centrale del libro, quella che dà il titolo al romanzo: “das Brandmal”, che può essere tradotto come marchio o stigma, segno che offre alla vista l'incisione della infamia e della posizione di *outcast* di colei che lo reca.⁶⁰ Le impressioni, le esperienze, i ricordi, i traumi che l'io narrante subisce nel corso della narrazione, gli uomini che incontra sul suo percorso (“Ich trage das Reflexbild des Mannes in mir, der vielleicht mich nur gewittert hat”)⁶¹ si imprimono letteralmente sul suo corpo, segnandolo e marchiandolo. Questi segni vengono poi trasferiti nel flusso della scrittura, cui l'io narrante si dedica, non esitando ad annotare persino fatti ed eventi marginali. Eppure, per quanto la scrittura si affanni a descrivere con sincerità quanto accade, essa non può mai raggiungere l'immediata evidenza dello stigma impresso sul corpo. I caratteri sul foglio non diventano latori immediati di senso:

Hier steht nun, was aus dem Herzen kam, aber die Buchstaben sind schwarz.
Und ein lebendiger Mensch hat sie geschrieben, der mit dem Wort sich noch nie hat an einen anderen Menschen wenden können, denn es gibt Dinge auf Erden, die unaussprechlich sind.

Die Worte entfallen mir, wenn jemand das Brandmal berührt. Wenn jemand an mich anstößt, werde ich zusammenzucken und weinen.⁶²

Venuta meno nel XX secolo la fede nell'unità di caratteri grafici e soggetto che aveva ispirato la profluvie di testi autobiografici a partire dalla Riforma, con l'abbandono del “territorio simbolico della verità”,⁶³ lo stigma appare qui come il motore

⁵⁷ Ivi, 95.

⁵⁸ Ivi, 102. Cfr. in proposito anche Christina von Braun (2000), 149-170.

⁵⁹ Cfr. su questo aspetto nella mistica medievale Caroline Walker Bynum (2004), 113-144. Sul rapporto tra la passività e la ricettività delle donne da un lato e la scrittura autobiografica femminile dall'altro vedi Almut Finck (1999), 111.

⁶⁰ Cfr. Erving Goffman (1967), 9.

⁶¹ Emmy Hennings (1999), 113.

⁶² Ivi, 159.

⁶³ Manfred Schneider (1986), 13.

della scrittura, la fonte e il sugello della legittimità della narrazione in virtù dell'*eloquentia corporis*. La sua immediata evidenza rappresenta l'unica possibilità di superare lo iato tra segno e significato, forma e vita, apparenza e realtà. Il marchio, lo stigma prodotto da luce e calore, funge da esatto corrispettivo all'immagine della kodak e della foto scattata. Il corpo della prostituta è infatti luogo mediale per eccellenza perché non solo vi vengono scattate le immagini isolate che compongono il libro, ma perché esse vi si sviluppano e imprimono. Lo stigma rivela l'immagine della narratrice e della narrazione che si iscrive sul corpo e lo rende scrittura. Il marchio non è solo una ferita dolorosa che rinnova il dolore di tempi passati, ma anche uno stigma che, inciso sul corpo della donna, rende visibile la sua colpa individuale e la colpa della società che si ostina a ignorare le terribili sofferenze impresse sulla carne delle donne dalla prostituzione, un mercato solo ipocritamente condannato, ma in realtà largamente accettato. L'io narrante chiede a Dio: "Sieh unsere Wunden, die die Welt verhüllt sehen will. Vor dir ist alles enthüllt. Du siehst die geschminkte Not. Du kennst das übertünchte Elend. [...] Liebe das Brandmal der Sünde hinweg und leuchte aus jedem Angesichte, damit aus jedem Auge deine göttliche Liebe schimmere."⁶⁴

Lo stigma costituisce tuttavia un segno ambivalente e scandaloso che non serve solo a marchiare il peccatore, ma anche a rivelare nella carne la grazia e l'elezione divina. Questa doppia connotazione si afferma soprattutto con il Cristianesimo.⁶⁵ Le stimmate, a partire da San Francesco (1224) attribuito di molti santi e mistici, soprattutto di sesso femminile, sono segni in cui confluiscono la sfera carnale e quella spirituale, il mondo sensibile e sovrasensibile, il divino e l'umano. Esse ricreano una presenza del divino, di natura sia figurale sia mimetica, trasformando il corpo nel luogo della *imitatio Christi*⁶⁶ e, quindi, facendo ricorso a una terminologia teatrale quanto mai appropriata nel caso della Hennings, del suo *reenactment*. La loro immediata e ostentata evidenza e materialità, in cui il corpo si fa "Bühne eines Passionsspiels",⁶⁷ è la traccia di un evento invisibile, di una "Verschränkung von Liebe und Schmerz",⁶⁸ che richiede una spiegazione, una lettura. Poiché i corpi stigmatizzati presentano gli stessi segni della passione di Cristo, essi rinnovano in tal senso il sacrificio per amore infinito nei confronti dell'umanità che è posto alla base della costituzione della comunità cristiana. Sono segno non di morte, ma di redenzione. Le stimmate inoltre ripropongono in forma particolarmente acuta il problema della loro origine (e quindi dell'*auctoritas*) e del motivo che ha causato la loro incisione. Si tratta, come è facile constatare, di alcuni degli interrogativi con cui si confronta la scrittura soprattutto a partire dal Romanticismo.

Il primo esplicito riferimento al fenomeno delle stimmate si ha nel romanzo a proposito di un'umile prostituta, Jette, che ha ormai toccato il fondo della sua abiezione, "zu tief versunken. So tief, daß in dieser Tiefe die zweite Unschuld beginnt. Zu Ende gelitten."⁶⁹ Malata, vicina alla fine, ormai completamente insensibile a ciò che la circonda, priva di coscienza, ella è per l'io narrante tuttavia segno di speranza, perché rivela una sofferenza vissuta fino in fondo che consente di raggiungere una seconda innocenza, in grado di riscattare con il suo martirio le esistenze di dolore degli altri esseri umani, segnandoli con la grazia particolare che da lei emana.

⁶⁴ Emmy Hennings (1999), 233.

⁶⁵ Cfr. Erving Goffman (1967), 9.

⁶⁶ Cfr. Bettina Menke (2004), 25.

⁶⁷ Barbara Vinken (2004), 22.

⁶⁸ Ivi, 12.

⁶⁹ Emmy Hennings, 114.

Das Mädchen hinter der Mauer hat mich stigmatisiert. Sie hat sich mit mir verbunden und weiß es nicht. Weiß sie es? Oder weiß sie es nicht? Auch in ihrem Unbewußtsein liegt ein Zauber. Wie vieles hat sie mir geopfert und weiß es nicht. Ach, daß sie mich verstehen könnte, da sie mir Liebe gegeben.⁷⁰

Un altro esempio dell'ambivalenza dello stigma è fornito da Sonia, la protagonista del romanzo *Delitto e castigo* che Dagny legge avidamente e ripetutamente per tutto il corso dell'opera. L'amore di cui Sonia dà prova nei confronti di Raskolnikov trasforma il foglietto giallo, che nella Russia zarista era il contrassegno infamante delle prostitute, in un'aureola, facendo della prostituta una santa, protettrice dell'io narrante. Ricorrendo ancora una volta alla sfera della medialità, Dagny vorrebbe dipingere un ritratto di questa santa prostituta, un'immagine sacra in cui l'innocenza infantile rifulga attraverso il trucco e l'abiezione, raggiungendo l'agognata identità di 'verità' ed asprezione.⁷¹

Per tutta la vita Emmy Hennings e Hugo Ball furono affascinati dalle figure dei santi stigmatizzati (San Francesco, Santa Caterina da Siena, Gemma Galgani, Katharina Emmerick), una schiera di eletti in cui si rinnovano i segni della passione di Cristo. Durante il suo viaggio in Germania nel 1927, pochi mesi prima della morte del marito, la scrittrice, che nonostante la vita scapigliata condotta nella *bohème* monacense si era convertita al cattolicesimo fin dal 1911, causando sconcerto e non poche ironie tra i suoi amici avanguardisti, si recò a far visita a Therese Neumann di Konnersreuth, l'umile contadina stigmatizzata dell'Oberpfalz, ricevendone una profonda impressione. Pochi giorni prima Emmy Hennings aveva visitato a Wunsiedel la casa di Jean Paul, lo scrittore romantico, molto amato dai Ball e dal loro amico Hermann Hesse. Colpisce nelle lettere che descrivono entrambe queste esperienze, apparentemente così distanti, il paragone che la Hennings istituisce fra lo Jean Paul e la stigmatizzata Therese. Il confronto è reso possibile dal riconoscimento che nel caso dello scrittore e della donna in odore di santità siamo di fronte ad una suprema manifestazione artistica, al tentativo di travalicare il confine tra il valore semantico e quello puramente grafico del segno e, più in generale, al superamento della contrapposizione dualistica tra dentro e fuori, corpo e anima, materia e spirito. "Gewiß auch Jean Paul war stigmatisiert, ganz sicher, das ahne ich wohl. Bei Therese steht nur der Leib so vollkommen im Einklang mit der Seele. Der Leib ist so gefügig, daß man meint die Seele zu sehen, ein Bild."⁷² In quanto 'segnato' dalla propria vocazione, l'artista partecipa dell'ambivalenza dello stigma: egli è da un lato un individuo ai margini della società borghese, privo di un ruolo sociale; d'altro canto però l'esercizio dell'arte ne fa un eletto. In un periodo in cui Ball conduceva studi sul nesso tra esorcismo e psicoanalisi, alla Hennings non doveva certo essere ignoto l'interesse di Jean Paul per i fenomeni mesmerici e magnetici (si pensi soltanto al suo ultimo romanzo *Der Komet*). In questo senso il corpo di Therese Neumann appare il luogo in cui si realizza un importante ideale dell'epoca classico-romantica. La disciplina cui il corpo viene sottoposto attraverso l'ascesi mistica

⁷⁰ Ivi, 116.

⁷¹ Cfr. ivi, 127. Per un approfondimento delle ulteriori implicazioni che il rapporto tra prostituzione e religiosità ha nel romanzo cfr. anche il contributo di Christa Baumberger (2013), 213-233.

⁷² Lettera a Hermann Hesse, Dresda, 14 giugno 1927, in Hermann Hesse / Emmy Ball-Hennings/Hugo Ball (2003), 497. Cfr. Hugo Ball (1992), 99 (annotazione del 12 giugno 1916): "Das Wort und das Bild sind eins. Maler und Dichter gehören zusammen. Christ ist Bild und Wort. Das Wort und das Bild sind gekreuzigt."

permette di trasformarlo nell'esatta immagine dell'anima, colmando la differenza tra la dimensione della materia e quella dello spirito.

Il nesso tra scrittura, stimate, immagini e poetica del romanticismo è confermato da ulteriori circostanze. Ritiratisi a vivere in Ticino, pur con qualche interruzione, a partire dal 1920, Emmy Hennings e Hugo Ball, che nello stesso anno con la *Generalbeichte* era tornato in seno alla Chiesa Cattolica, condurranno uno stile di vita di estrema semplicità improntato a rigoroso ascetismo e alla *imitatio Christi*. Uno degli autori più amati e letti da Emmy Hennings e Hugo Ball è il poeta romantico Clemens Maria Brentano⁷³ che, com'è noto, a partire dal 1817 fino al 1824 annotò le visioni della monaca stigmatizzata Katharina Emmerick. Brentano considera la scrittura di sangue delle stimate la più alta forma di poesia, la realizzazione più perfetta dell'"utopia poetologica"⁷⁴ della *Frühromantik*, "Ausdruck" – sono parole di Gabriele Brandstetter – "einer Passion und eines Verwandlungsgeschehens durch den Körper, dessen die Literatur immer nur über und als Schrift-Übertragung teilhaftig werden kann".⁷⁵ Il grandioso e sterminato progetto letterario del poeta (una profluvie di circa quindicimila pagine manoscritte), ispirato dalla sua 'musa' stigmatizzata, culmina, com'è noto, in una tetralogia che comprende le opere: *Das Leben Mariä*, *Die Lehrjahre Jesu* e *Das bittere Leiden*. In questi testi il corpo femminile funge da libro che si offre e nega contemporaneamente all'univocità di una lettura. L'immediata evidenza delle stimate, sia che vi si presti fede, sia che venga messa in dubbio, è fonte di una inarrestabile flusso di scrittura che deve spiegare, descrivere, confutare il segno sul corpo. "Durch die Deutung von Körper-Inschriften als geistige Wunden, als evidentieller Zusammenhang von Geist und Zeichen wird die Referenz der Zeichen beglaubigt",⁷⁶ scrive Bettina Menke a proposito di Brentano. Non di rado poi, nella tradizione mistica, le ferite o il sangue raggrumito sul corpo degli stigmatizzati assumono la forma di lettere dell'alfabeto. Se nel caso della Emmerick era il poeta Brentano a trasporre l'immediata evidenza della scrittura costituita dai segni delle stimate nella scrittura delle sue opere sulla suora di Dülmen, l'io narrante di *Das Brandmal* elimina la presenza di un *medium* esterno, facendo di se stessa l'oggetto e il soggetto del processo dello scrivere. Il romanzo può quindi essere letto come un tentativo di proseguire sulla pagina scritta l'immediata evidenza dell'*écriture corporelle* delle stimate mediante una coincidenza di autore e opera, *Sprachkörper* e *Körpersprache*. Quanto questo procedimento legittimi e accresca l'autenticità e l'aderenza alla "verità" della narrazione autobiografica o non finisca piuttosto per rilevare sottilmente lo scollamento tra realtà fattuale e scrittura autobiografica, tra Emmy Hennings e Dagny H., l'impossibilità per un io multiplo e

⁷³ *Das bittere Leiden unseren Herrn Christi* (in un'edizione del 1902), figura nella biblioteca privata di Emmy Hennings custodita nello Schweizerisches Literaturarchiv. Importante è la presenza di altri testi fondamentali della letteratura mistica femminile, come ad esempio le lettere di Santa Caterina di Siena, nell'edizione di Annette Kolb (1906) e in quella di Urs von Balthasar (1944), gli scritti di Mechthild von Magdeburg e di Teresa del Gesù. Documentata è la conoscenza di Jakob Böhme, cui Emmy Hennings dedica un'intera sezione del suo romanzo *Das flüchtige Spiel* (1988), 88-92. Già durante il periodo dadaista, come attesta Ball in *Die Flucht aus der Zeit*, Emmy Hennings proponeva un repertorio di letture e recitazioni tratte da testi della mistica medievale (*Das fließende Licht der Gottheit* di Mechthild di Magdeburg, *Der Johanser zum Grünen Werde zu Straßburg*, *Die Wahrheit ist uns dabei Schein* de Il Monaco di Halsbrun). Cfr. Ball (1992), 162 (12 maggio 1917).

⁷⁴ Silke Horstkotte (2004), 277.

⁷⁵ Gabriele Brandstetter (2004), 243.

⁷⁶ Bettina Menke (2004b), 270.

frammentato di ricomporre i ricordi e l'esperienza vitale in un ordine coerente, è questione su cui si interroga ripetutamente l'opera della scrittrice. Ricorrendo alla distinzione, formulata da Davide Giuriato,⁷⁷ tra *Schreibszene*, che descrive l'armoniosa concordanza di *medium*, gesto e lingua nell'atto della scrittura, e *Schreib-Szene*, dove l'utopia di una felice coincidenza di scrittore e strumento di notazione viene radicalmente messa in discussione, siamo qui di fronte al secondo scenario, quello della ineludibile medialità della scrittura e quindi dell'attrito che si crea tra chi scrive e il suo *medium*, una frattura che non può essere ricomposta nemmeno facendo del proprio corpo la macchina da scrivere e servendosi delle stimmate come strategia di legittimazione. La persona della scrittrice e il suo strumento di scrittura (macchina o corpo) rimangono in ultima analisi due istanze eterogenee.

Segno, marchio, stigma, iscrizione fatta di luce e fuoco, il *Brandmal* evoca un'altra immagine centrale della tradizione cristiana, la *vera icon*, il velo di Veronica su cui il volto di Cristo si impresse per emanazione come su di una lastra fotografica. La materia, in questo caso il panno, non funge da mero *intergumentum* che lascia trasparire la verità, bensì da luogo stesso della rivelazione e della proiezione del volto di Cristo. "Die Wundenschrift der Stigmata", ha scritto Bettina Menke "gehört zu den sich selbst malenden Gemälden",⁷⁸ enfatizzando così l'aspetto pittorico del fenomeno delle stimmate. Francesco d'Assisi, il primo santo stigmatizzato, fu non a caso chiamato *vera icon Christi*. L'immagine crea se stessa, mentre il suo referente reale è presente poi anch'egli nell'immagine: in questo modo il sogno avanguardistico di una immediata e reversibile traducibilità dell'arte nella vita sembrava aver trovato il suo archetipo. Nessuna mano umana ha mai dipinto un ritratto di Cristo (*acheiropoieton*), di lui esiste solo (secondo la tradizione) il volto sofferente impresso su un panno durante quello che può essere definito un procedimento fotografico. L'analogia tra stigma e *vera icon* viene esplicitamente citata nel romanzo e inserita in una cornice mediale quale l'esposizione di immagini nel dispositivo del *panopticon*, una forma di spettacolo e intrattenimento di massa che sottolinea ulteriormente l'aspetto centrale della tensione tra autenticità e finzione, fattualità e rappresentazione. Viene così posto l'accento sulla dimensione teatrale e visuale di "spectaculum" cui non si sottraggono i fenomeni religiosi quali appunto la *vera icon* e le stimmate che offrono se stessi alla contemplazione dei fedeli, pur non mancando di attirare anche semplici curiosi e sfaccendati bramosi di assistere a un evento insolito. In particolare, il Panopticon dei fratelli Kastan, aperto a Berlino dal 1869 al 1922, con sedi secondarie anche in altre città come Colonia (dove si svolge parte della narrazione di *Das Brandmal*), era noto per il vasto gabinetto di figure realizzate in cera e i cimeli di famosi personaggi storici, per l'esposizione di curiosità e mostruosità, per le mostre etnografiche dedicate a popoli lontani e da ultimo anche per le riproduzioni di opere celebri della storia dell'arte. Il contesto triviale, tuttavia, finisce per relativizzare il tentativo dell'io narrante di leggere la propria funzione di *medium* fotografico sulla base del modello della *vera icon*, parte molto viva della tradizione cristiana, benché significativamente non se ne parli nei Vangeli sinottici: la *vera icon* viene infatti menzionata in Occidente solo a partire dal XII secolo.⁷⁹ L'atto originario di mostrare la *vera icon* con un'ostensione, come avviene nell'elevazione eucaristica, viene collocato in una cornice spettacolare tipica della metropoli moderna, ormai priva di un legame culturale o rituale. Emerge inoltre così la natura aporetica e

⁷⁷ Cfr. Davide Giuriato (2005), p. 8.

⁷⁸ Bettina Menke (2004), 25.

⁷⁹ Cfr. in proposito Gerhard Wolf (2002), pp. 43-109.

paradossale della stessa immagine sacra, che offre al contempo una legittimazione e una messa in discussione del concetto di icona, perché inscena la presenza di un corpo (come traccia, immagine impressa) che pure è assente in realtà, spingendo ad interrogarsi sui confini della rappresentabilità, sulla medialità e materialità delle immagini e sul rapporto tra originale e copia. Inserita nel gabinetto di curiosità e rarità dei fratelli Kastan, la *vera icon* decade al rango di feticcio o di reliquia, di oggetto, quindi, in cui il divino è presente solo come traccia, citazione di un originale perduto, assente e presente allo stesso modo.

Morgen will ich in Kastans Panoptikum gehen. Da hängt im Hintergrunde des Raumes, den man zuerst betritt, ein Christuskopf, das Schweißtuch der heiligen Veronika. Der empfindsame Schleier der empfindsamen Frau zeigt so wunderbar das schmerzdurchtränkte Angesicht. Ich liebe dieses Bild sehr. So möchte ich, daß das Leid meiner ganzen Klasse sich tief in meine Seele prägt, damit es nie verloren gehe.⁸⁰

Anche nel caso di questa immagine il tentativo di trovare un senso alla propria magmatica esperienza vitale nel modello mutuato dalla mistica riesce solo in modo parziale, a causa della frammentazione della narrazione e della contraddittorietà dell'io narrante, priva di un punto di vista stabile, oltre che per via dell'intrinseca ambivalenza del contesto mediatico scelto per l'evocazione della 'presenza'. L'esperienza del trauma viene ricreata a posteriori dal processo della scrittura, concretizzandosi nello stigma, nel dolore del corpo che però, immerso nella dimensione del presente, dell'accadere, è privo di qualsiasi diretto legame con un passato extratestuale. La ricostruzione offerta non potrà dunque che risultare imprecisa, piena di lacune, di omissioni, di mistificazioni. "Etwas in mir hat lauter Risse und blutige Fransen. Ich weiß nicht, was. Es tut weh und ist wund, ich weiß nicht, wie."⁸¹ La storia della protagonista non si lascia facilmente integrare nel modello della storia sacra e della Passione, tanto che il romanzo-diario, privo di un ordito teleologico, termina come era iniziato, senza una meta e senza una motivazione coerente.⁸² "Ich bin eine Frau. Ich hebe die Kontrolle auf. Die Frage nach dem 'Warum' und 'Woher'. Ich gestehe nur das 'Wie'. Wie war es?"⁸³ Ma lo iato tra biografia e realtà fattuale è parte integrante del processo di scrittura, così come lo concepisce Dagny/Jessy, l'io narrante che nemmeno il nome può identificare chiaramente. La Hennings sostiene in una lirica di vivere in uno spazio interstiziale, quello del forse ("Ich lebe im 'Vielleicht', bin eine stumme Frage")⁸⁴, lo spazio in cui si articola la scrittura, l'unico elemento in grado di dare identità all'autrice e alla sua narrazione. E l'io narrante di *Das Brandmal*, riconosce anche davanti a Dio, al di là di ogni sforzo di *imitatio Christi*:

Magst du denn sehen, daß ich Widerspruch bin, denn ich kann nicht eines sein ohne das andere. Ich bin vielfältig. [...]
Ich bin mir unbegreiflich, und in meiner höchsten Stunde wird mir nur gelingen das Geständnis meiner Unbegreiflichkeit. Ich will es dir direkter sagen: laß mich

⁸⁰ Emmy Hennings (1999), 158.

⁸¹ Ivi, 248.

⁸² Cfr. Nicola Behrmann (2006), 108.

⁸³ Emmy Hennings (1999), 7.

⁸⁴ Emmy Hennings (1922), 15.

doch direkt sein. Nur dir gegenüber direkt sein, denn die Menschen werden das Geheimnis des Widerspruchs wohl nicht enträtseln, so wie ich mich selbst nicht verstehe.⁸⁵

Bibliografia

- Ball, Hugo (1984), *Über Okkultismus, Hieratik und andere seltsam schöne Dinge*. In: Id., *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Hans Burkhard Schlichting. Frankfurt a. M., 54-57.
- Ball, Hugo (1992), *Die Flucht aus der Zeit*. Hrsg. sowie mit Anmerkungen und Nachwort versehen von Bernhard Echte. Zürich.
- Ball, Hugo (2003), *Briefe 1904-1927*. Hrsg. und kommentiert von Gerhard Schaub und Ernst Teubner, 3 Bände. Göttingen.
- Hennings, Emmy (1922), *Helle Nacht*. Berlin.
- Hennings, Emmy (1929), *Hugo Ball. Sein Leben in Briefen und Gedichten*. Berlin.
- Hennings, Emmy (1987), *Blume und Flamme. Geschichte einer Jugend*. Mit einem Geleitwort von Hermann Hesse. Frankfurt a. M.
- Hennings, Emmy (1988), *Das flüchtige Spiel. Wege und Umwege einer Frau*. Frankfurt a. M.
- Hennings, Emmy (1990), *Ruf und Echo. Mein Leben mit Hugo Ball*. Mit einem Nachwort von Christian Döring, Frankfurt a. M.
- Hennings, Emmy (1991), *Aus dem Leben Hugo Balls 1916-1920* [Auszüge aus dem unveröffentlichten Typoskript: Rebellen und Bekenner]. In: „Hugo-Ball-Almanach“ 15, 51-116.
- Hennings, Emmy (1999), *Das Brandmal. Ein Tagebuch*. Mit einem Nachwort von Erika Süllwold. Frankfurt a. M.
- Hesse, Hermann / Ball-Hennings, Emmy / Ball, Hugo (2003), *Briefwechsel 1921 bis 1927*, hrsg. und kommentiert von Bärbel Reetz. Frankfurt a. M.
- Mühsam, Erich (2012), *Tagebücher*. Bd. 2, Berlin.
- Baumberger, Christa (2013), *Erlöserfiguren in Emmy Hennings Schriften der 1920er Jahre*. In: „Hugo-Ball Almanach“ 4, 213-233.
- Behrmann, Nicola (1999), *Porträt der Künstlerin als Modell. Entfremdung und Sehnsucht bei Emmy Hennings*. In: Echte, Bernhard (Hg.), *„Ich bin so vielfach...“ Texte, Bilder, Dokumente, anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum Strahof Zürich, März – Mai 1999*. Frankfurt a. M., Basel, 255-270.
- Behrmann, Nicola (2006), *„Ein gewissenhafter Kodak wider Willen.“ Zur Relation von Text, Körper und Medium in Emmy Hennings' Autographie*. In: Mersmann, Birgit / Schulz, Martin (Hrsg.), *Kulturen des Bildes*, München, 101-117.
- Benjamin, Walter (1982), *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. V.1-2: *Das Passagen-Werk*. Hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.

⁸⁵ Emmy Hennings (1999), 201.

- Brandstetter, Gabriele (2004), "Reliquienberg" und Stigmata. Clemens Brentano und Anna Katharina Emmerick – der Blut-Kreislauf der Schrift. In: Vinken, Barbara / Menke, Bettina (Hg.), *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*. München, 243-268.
- Braun, Christina von (2000), *Das eingebildete Geschlecht*. In: Belting, Hans / Kamper, Dietmar (Hg.), *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*. München, 149-170.
- Breithaupt, Fritz (2009), *Kulturen der Empathie*. Frankfurt a. M.
- Echte, Bernhard (Hg., unter Mitarbeit von Katharina Aemmer, 1999), *Emmy Ball-Hennings: 1885-1948. „Ich bin so vielfach...“ Texte, Bilder, Dokumente, anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum Straubhof Zürich, März – Mai 1999*. Frankfurt a. M., Basel.
- Finck, Almut (1999), *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*. Berlin.
- Fischer-Lichte, Erika (2000), *Inszenierung von Selbst? Zur autobiographischen Performance*. In: Ead. / Pflug, Isabel (Hg.), *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen / Basel, 59-70.
- Foucault, Michel (2005), *Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe*. Übersetzt von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert. Frankfurt a. M.
- Giuriato, Luca / Stingelin, Martin / Zanetti, Sandro (Hg., 2005), "Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen." *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*. München.
- Giuriato, Luca (2005), *(Mechanisertes) Schreiben. Einleitung*. Ivi, 7-20.
- Heitman, Annegret / Nieberle, Sigrid / Schaff, Barbara / Schülting, Sabine (2001), *Einleitung*. In: Dies.: *Bi-Textualität. Inszenierungen des Paares*. Berlin, 11-20.
- Hilmes, Carola (1999), *Unter falscher Flagge. Geheime Verbindungen zwischen Dadaismus und Mystizismus*. In: „Hugo-Ball-Almanach“ 23, 113-153.
- Huelsenbeck, Richard (1957), *Mit Witz, Licht und Grütze. Auf den Spuren des Dadaismus*. Wiesbaden.
- Horstkotte, Silke (2004), *Androgyne Autorschaft. Poesie und Geschlecht im Prosawerk Clemens Brentanos*. Tübingen.
- Kammer, Stephan (2005), *Graphologie, Schreibmaschine und die Ambivalenz der Hand. Paradigmen des Schreibens um 1900*. In: Giuriato, Luca / Stingelin, Martin / Zanetti, Sandro (Hg., 2005), *op. cit.*, 133-152.
- Kittler, Friedrich (1986), *Grammophon Film Typewriter*. Berlin.
- Kittler, Friedrich (2003), *Aufschreibesysteme 1800-1900*. Vierte, vollständig überarbeitete Neuauflage. München.
- Klages, Ludwig (1956), *Handschrift und Charakter. Gemeinverständlicher Abriss der graphologischen Technik*. Bonn.
- Menke, Bettina (2004a), *Nachträglichkeiten und Beglaubigungen*. In: Ead. / Vinken, Barbara (Hg.), *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*. München.
- Menke, Bettina (2004b), "Mund" und "Wunde". *Zur grundlosen Begründung der Texte*. Ivi, 269-294.
- Pytlík, Priska (Hrsg., 2006), *Spiritismus und ästhetische Moderne – Berlin und München um 1900*. Tübingen, Basel.
- Schabert, Ina (1983), *Interaktorialität*. In: „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“ 57, 679-701.
- Schaub, Gerhard (2003), *Nachwort*. In: Ball, Hugo, *Briefe 1904-1927*. Hrsg. und kommentiert von Gerhard Schaub und Ernst Teubner, Bd. 3. Göttingen, 701-745.
- Schneider, Manfred (1986), *Die erkaltete Herzenschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*. München / Wien.
- Schönfeld, Christiane (1996), *Dialektik und Utopie: Die Prostituierte im deutschen Expressionismus*. Würzburg.

- Sheppard, Richard (1992): *Dada Zürich in Zeitungen: Cabarets, Ausstellungen, Berichte und Bluffs*. Siegen.
- Simmel, Georg (1989), *Philosophie des Geldes*. Hrsg. von David P. Frisby und Klaus Christian Köhnke. Frankfurt a. M.
- Süllwold, Erika (1999), *Das gezeichnete und das ausgezeichnete Subjekt: Kritik der Moderne bei Emmy Hennings und Hugo Ball*. Stuttgart / Weimar.
- Vinken, Barbara / Menke, Bettina (Hg., 2004), *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*. München.
- Ead., *Via crucis, via amoris*, ivi, 11-23.
- Walker Bynum, Caroline (2004), *Die Frau als Körper und Nahrung*. Ivi, 113-143.
- Wenzel White, Erdmute (2001), *Von Seepferdchen und Flugfischen. Hugo Ball und der Tanz*. In: "Hugo-Ball-Almanach" 25, 1-55.
- West, Nancy Martha (2000), *Kodak and the Lens of Nostalgia*. Charlottesville / London.
- Wolf, Gerhard (2002), *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*. München.
- Wolfensberger, Giorgio J. (Bearb., 1995), *Suzanne Perrottet. Ein bewegtes Leben*. Berlin.