

Le ragazze della Bauhaus

Concettina GHISU¹

Cagliari

concettina.ghisu@gmail.com

Riassunto: In occasione del centenario della nascita della Bauhaus sono stati pubblicati nuovi studi che hanno permesso di approfondire il ruolo delle donne all'interno della scuola fondata da Walter Gropius. La conquista femminile dell'accesso a un livello di istruzione universitario o accademico costituisce una delle novità della Germania negli anni della Repubblica di Weimar, e la Bauhaus, nei suoi presupposti iniziali, in linea con la nuova costituzione repubblicana, varata nel 1919, apre le porte alle donne, che risponderanno con un alto numero di iscrizioni. Ben presto questa eguaglianza si rivelerà di facciata: le donne verranno indirizzate, in numero crescente, verso il laboratorio di tessitura, e l'accesso agli altri si rivelerà più difficoltoso del previsto. Per questo motivo lo studio è dedicato ad alcune figure femminili che sono riuscite ad affermarsi oltre il laboratorio di tessitura (dove spiccano Anni Albers e Otti Berger): Gertrud Grunow per la pedagogia, Marianne Brandt per la metallurgia e l'illuminotecnica, Lucia Moholy e Irene Hoffmann per la fotografia, Alma Buscher per la progettazione di giocattoli e di arredi, e soprattutto Lilly Reich per l'architettura di interni. Gli studi sulla Reich e il suo rapporto con Mies van der Rohe sono ancora oggi oggetto di studi e approfondimenti che ne stanno ridefinendo il ruolo e la maternità progettuale.

Parole chiave: Bauhaus, design, architettura, donne, tessitura, fotografia, giocattoli, arredamento, esposizioni.

Abstract: In the centenary of the Bauhaus foundation new studies were released about the role women played as part of the school instituted by Walter Gropius. In fact, the conquest for them of being able to reach the university or academic high level education, is one of the novelties registered in Germany during Weimar Republic years; therefore the Bauhaus, in its initial assumptions and in line with the republican Constitution, newly launched in 1919, opened its doors to the female community who responded with numerous applications. Soon, this professed equality, proved to be just illusory: growing numbers of women were driven exclusively towards the weaving workshops, moreover the access to different laboratories turned out to be more difficult than expected. For the foregoing reasons, this study focuses on some female figures who succeeded beyond the mere weaving workshops (in which Anni Albers and Otti Berger stood out among the others): Gertrud Grunow for pedagogy, Marianne Brandt for metallurgy and lighting engineering, Lucia Moholy and Irene Hoffmann for photography, Alma Buscher for designing toys and furniture, and especially Lilly Reich for interior design. The Reich and its connection with Mies van der Rohe are still matter of investigations that are redefining the nature of its role and authorship.

Key word: Bauhaus, design, architecture, women, weaving, photography, toys, furniture, exhibition.

¹ L'autrice desidera ringraziare la prof.ssa Rita Pamela Ladogana, il prof. Andrea Pala e i revisori anonimi per i suggerimenti e gli spunti di riflessione.

L'anno scorso, in occasione del centenario della fondazione della Bauhaus², sono stati pubblicati nuovi studi, tra monografie e riviste che hanno ridefinito il ruolo delle donne nella celebre scuola fondata a Weimar da Walter Gropius (1883 - 1969), restituendo loro una maggiore centralità nella vita della Bauhaus e, in alcuni casi, la maternità di alcuni importanti progetti (fig. 1). Le donne della Bauhaus stanno divenendo sempre più protagoniste di questo capitolo della storia dell'arte e del design del XX secolo e non più confinate a un elenco sbrigativo di nomi, con ruoli ancillari o ridotte a mere comparse³.



Fig. 1. Un gruppo di studentesse del laboratorio di tessitura sulle scale del nuovo edificio della Bauhaus, 1927

(da: <https://www.documentjournal.com/2019/04/the-women-of-the-bauhaus-who-rethought-the-world-and-were-forgotten/>).

² In questo testo si userà l'articolo di genere femminile per "La Bauhaus", poiché "haus" in italiano significa "casa" nell'accezione di scuola.

³ Rössler (2019); Otto, Rössler (2019a); Otto, Rössler (2019b); Müller (2009); Müller (2014).

Il presente studio, lungi dall'essere esaustivo, nasce dalla scelta di mettere in luce alcune delle figure femminili della galassia Bauhaus nella molteplicità dei suoi campi di indagine: la pedagogia, la metallurgia e l'illuminotecnica, la tessitura, la fotografia, la progettazione di giocattoli, di arredi, di spazi espositivi.

Prologo

Nel suo saggio *Sex in Education, or, A Fair Chance for Girls* (1873) il medico statunitense Edward H. Clarke (1820 - 1877) scriveva che in Germania l'istruzione delle ragazze della media e alta borghesia, seppur diffusa nelle grandi città, terminava al momento della comparsa del menarca. Chi desiderava proseguire la propria formazione, avendone le disponibilità economiche, riceveva lezioni in forma privata con un tutore, in ambito domestico.

Il giudizio formulato da Clark era piuttosto drastico: *"evidentemente l'idea che l'educazione di un ragazzo e la formazione di una ragazza dovrebbero essere uguali, e con gli stessi mezzi del ragazzo, non ha ancora penetrato la mente tedesca. Qui non si è ancora evoluta l'idea della formazione identica dei sessi"*⁴. Il saggio, pubblicato nel 1873, fu un tale successo editoriale che in poche settimane tutte le copie pubblicate andarono esaurite.

Le donne tedesche fortemente intenzionate a conseguire una laurea si iscrivevano all'università di Zurigo, nella vicina Svizzera, dove, nel 1897, si laureò in legge Anita Augspurg (1857 - 1943), prima donna della Germania a conseguire il titolo, fervente femminista divenuta in seguito un celebre avvocato per i diritti delle donne.⁵

Nel 1909, le università dell'impero tedesco permisero alle donne di ottenere il certificato di ammissione, ma alle donne laureate venne preclusa la pratica delle professioni, sia nella pubblica amministrazione che in privato. Nei primi anni venti del XX secolo, all'indomani della fine della prima guerra mondiale, che aveva visto le donne sostituirsi agli uomini nei cicli di produzione delle fabbriche e più in generale nella vita sociale, il movimento di emancipazione femminile diede, timidamente, i primi segni di apertura anche nel campo della formazione artistica.

Nel 1920 l'artista Käthe Kollwitz (1867 - 1945) fu la prima donna nominata membro dell'Accademia d'Arte prussiana, e, otto anni più tardi, a ricevere il titolo di professore di Grafica, incarico che le venne revocato dal regime nazista⁶. La stessa Kollwitz, nei suoi diari, pubblicati negli Stati Uniti nel secondo dopoguerra, espresse un giudizio positivo sulla Bauhaus, lodando la sua fresca ventata di novità⁷. Fra queste, nei presupposti iniziali della scuola, c'era l'ammissione delle donne senza limitazioni di genere, almeno a

⁴ Clarke (1873), 173; cfr. www.gutenberg.org; free kindle book and epub digitized and proofread by Project Gutenberg.

⁵ Henke (2000).

⁶ Schaefer (1994), 29-34.

⁷ Kollwitz (1955), 52.

parole⁸. Ben presto questa apertura si limitò ad alcuni laboratori, in particolare a quello di tessitura⁹, mentre altri restarono pervicacemente sbarrati all'accesso femminile, tra tutti la sezione di progettazione architettonica. La foto ricordo scattata nel 1926 sul tetto della nuova sede della Bauhaus, in occasione dell'inaugurazione dell'edificio di Dessau progettato da Walter Gropius, vede una sola donna tra tanti uomini: è Gunta Stölzl (1897 - 1983) che diresse il laboratorio di tessitura dal 1926 al 1931¹⁰.

La Bauhaus, sorta a simbolicamente a Weimar, dove l'assemblea nazionale tedesca aveva varato la nuova costituzione democratica (che aboliva le restrizioni sull'accesso femminile all'istruzione), si poneva l'obiettivo di collegare l'arte con l'industria produttiva. E democratica era anche la scuola, nel senso pieno del termine¹¹, tanto che venne chiusa dai nazisti appena ascesi al potere, nel 1933, senza che ne potessero sopprimere la buona semenza. Marcel Breuer, Ludwig Mies van der Rohe, Hannes Meyer, Josef Albers, Johannes Itten, László Moholy-Nagy, Vasilij Kandinskij, Lionel Feininger, Paul Klee, Oskar Schlemmer sono solo alcuni dei celebri protagonisti dell'epopea della Bauhaus e dell'arte, architettura e design del XX secolo. E le donne? Il manifesto della *Bauhaus* del 1919 dichiarava di accogliere chiunque, senza discriminazione di sesso ed età, così come sancito nell'articolo 109 della Costituzione weimariana¹².

Finalmente libere di potersi iscrivere a una scuola d'arte, senza limitazioni, le donne diedero luogo a un *boom* di iscrizioni, che portò la Bauhaus, nel primo anno di vita, ad avere ottantaquattro donne e settantanove uomini¹³. Nel suo primo discorso ai neo iscritti e iscritte, Gropius dichiarò: «Nessun riguardo particolare per le donne; quando si tratta del lavoro, siamo tutti artigiani»¹⁴.

La scuola diede alle donne un accesso all'educazione artistica senza precedenti, anche se, nella prima sede di Weimar, solo sei su quarantacinque docenti erano donne. Infatti, nonostante le buone intenzioni di partenza, non si verificò mai l'uguaglianza sperata rispetto ai presupposti di partenza. Gropius iniziò a manifestare perplessità sulla reputazione di una scuola con una rilevante componente femminile, che pensava e lavorava in modo differente dagli uomini, e corresse la rotta iniziale imponendo una rigorosa selezione «specialmente riguardo alle donne [...] già numericamente sovrarappresentate»¹⁵.

Un'altra raccomandazione del direttore fu quella di dirottare le donne, al termine del corso propedeutico, al laboratorio di tessitura¹⁶. La Bauhaus, pertanto, non divenne mai quel luogo di parità di genere auspicato, ma solo l'inizio di un lungo processo di emancipazione professionale nel campo delle arti.

⁸ Sellers (2017), 45.

⁹ Rössler (2019), 15.

¹⁰ Rössler (2019), 44-45.

¹¹ Argan (1970), 331.

¹² Nell'articolo 109 della Costituzione di Weimar si legge che "Tutti i tedeschi sono uguali innanzi alla legge. Uomini e donne hanno di regola gli stessi diritti e doveri civili".

¹³ Sellers (2017), 45.

¹⁴ Droste (2015), 40.

¹⁵ Droste (2015), 40.

¹⁶ Rössler (2019), 14.

Le modalità di lavoro delle donne si mostrarono differenti già nel corso propedeutico condotto da Johannes Itten (1888 - 1967), chiamato alla Bauhaus da Gropius che lo aveva conosciuto a Vienna, dove gestiva una scuola d'arte privata.

L'insegnamento di Itten aveva un approccio pedagogico modernissimo, le sue lezioni erano spesso precedute da esercizi respiratori e di ascolto del corpo, mirati ad allentare la tensione per giungere, attraverso il rilassamento, al flusso delle sensazioni e delle idee, per conferire loro «ordine e la giusta direzione»¹⁷. Le lezioni di Itten erano divise in tre grandi linee tematiche: lo studio della natura e dei materiali, l'analisi di opere d'arte antica, lo studio del nudo.

Al fine di favorire la sensibilità nei confronti dei materiali, alle studentesse e agli studenti era richiesto di portarne a lezione di differenti generi, pesi e consistenze, da assemblare in composizioni simili a sculture. Già da questi primi esperimenti emergeva una diversa sensibilità, come ricorda l'ex studente Alfred Arndt: «Le ragazze portavano a scuola pezzi di materiale di piccole dimensioni, fini e non più grandi di una mano. Tra i ragazzi, invece, c'era chi portava pezzi alti anche un metro»¹⁸.

Dalla teoria dell'armonizzazione alla genesi della creatività

È nel corso propedeutico di Johannes Itten che incontriamo la prima donna tra quelle scelte per questo contributo: Gertrud Grunow (1870 - 1944). Pianista, cantante e educatrice, Gertrud Grunow formulò una teoria basata sulle relazioni tra suoni, colori e movimento (fig. 2). Fu la prima insegnante donna alla Bauhaus, dalla fine del 1919 al 1924 (l'anno dopo l'interruzione della docenza di Itten), e l'unica negli anni di Weimar¹⁹.

Anche dopo aver lasciato la scuola, rimase in contatto con lo staff e gli studenti della Bauhaus, soprattutto con Kandinskij, che aveva dimostrato un profondo interesse per le sue teorie sulla correlazione tra forme e colori, tanto da assimilarle e farle sue attraverso la rielaborazione teorica e pittorica²⁰. Il suo corso fu originariamente chiamato *Teoria dell'armonia*, ma Oskar Schlemmer, in seguito, lo ribattezzò *Teoria dell'armonizzazione*.

Grunow aveva iniziato la docenza alla Bauhaus come assistente di Itten, ma presto le sue lezioni sulla teoria dell'armonizzazione divennero individuali. Come Itten, era convinta che le persone potessero essere realmente creative solo dopo aver trovato l'armonia interiore. Le sue lezioni, spesso accompagnate dalla musica che suonava su un pianoforte a coda, consistevano in esercizi di concentrazione e movimento, ma fornivano anche indicazioni sulla scelta del laboratorio da seguire dopo il corso propedeutico²¹.

¹⁷ Rotzler, Itten (1972), 68.

¹⁸ Neumann (1971), 41.

¹⁹ Droste (2015), 32-33.

²⁰ Classes by Gertrud Grunow, <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/training/curriculum/classes-by-gertrud-grunow/>.

²¹ Droste (2015), 33.

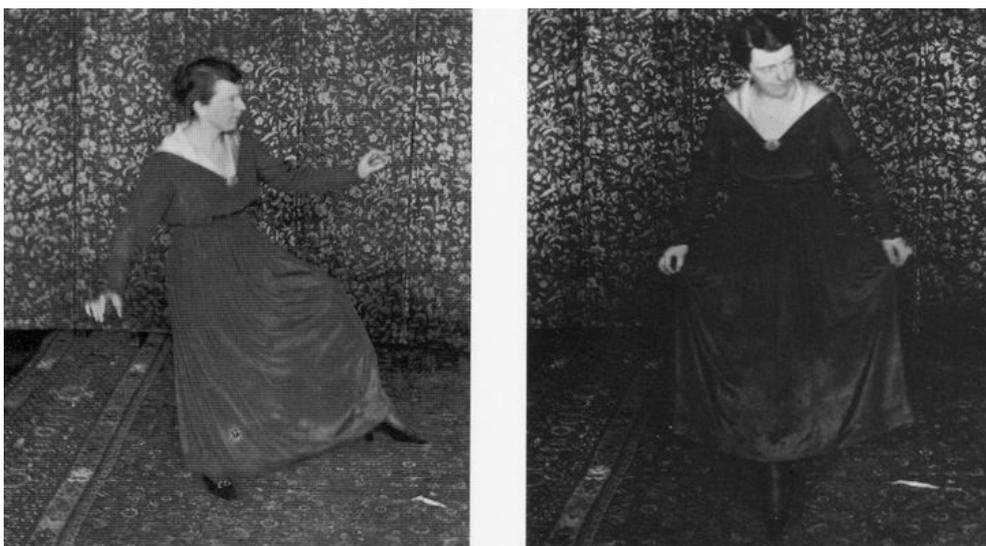


Fig. 2. Gertrud Grunow

(da: <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/training/curriculum/classes-by-gertrud-grunow/>).

Un visitatore della Bauhaus ha lasciato una testimonianza di quanto avveniva nel corso delle lezioni di Gertrud Grunow: «Da spettatori si resta molto colpiti dal linguaggio mimico, così carico di espressività, delle mani delle ragazze, da questa loro struggente ricerca assecondata dal ritmo del corpo»²². In una pubblicazione ufficiale curata dalla Bauhaus nel 1923, lo stesso Gropius riconobbe un ruolo centrale alle teorie della Grunow, condividendo molte delle sue intuizioni e dichiarandone l'influenza sullo sviluppo delle nuove idee architettoniche, «una nuova idea dello spazio che si traduce in un equilibrio asimmetrico, ma ritmico»²³. Ma fu il canto del cigno di questa fase pionieristica della Bauhaus: Itten lasciò la scuola, che prese un diverso orientamento rivolto alle nuove tecnologie produttive e mirato a una collaborazione più stretta con l'industria, relegando le implicazioni filosofiche a un ruolo marginale.

L'avanguardia nei tessuti

Nata Annelise Fleischmann a Berlino, Anni Albers (1899 - 1994) proveniva da una famiglia ebrea benestante. Di grande apertura mentale, Anni era fortemente motivata a diventare un'artista in senso antiaccademico, ragione che la spinse a intraprendere il percorso alla Bauhaus, dove si iscrisse nel 1922. Grande fu il suo disappunto nello scoprire che l'accesso ai laboratori di lavorazione del metallo o di progettazione architettonica le era precluso, e che l'unica scelta che si trovava di fronte consisteva nel frequentare il laboratorio di tessitura. «Tessitura?» si domandò Anni «Pensavo che tessere fosse troppo da donnetta. Cercavo un vero lavoro; entrai nel laboratorio di tessitura senza entusiasmo, semplicemente come la meno sgradevole delle scelte»²⁴. Scelta obbligata,

²² Droste (2015), 33.

²³ Wick (1985), 35.

²⁴ Sellers (2017), 46.

che era oggetto di battute sarcastiche come quella di Oskar Schlemmer, che la dice lunga su come fosse considerato quel laboratorio: «Dove c'è lana, là c'è una donna che tesse magari solo per passatempo»²⁵.

Anni Fleischmann, che alla Bauhaus avrebbe incontrato il suo futuro marito, l'artista Josef Albers, che sposerà nel 1925²⁶, grazie al suo estro e al talento innato, intraprese una personale ricerca che mirò a rivoluzionare la tecnica della tessitura e della stampa dei tessuti. Quella che era nata come una scelta obbligata, divenne per lei una risorsa. Anni Albers ammise in seguito che quella tecnica antica, tradizionalmente femminile, iniziò a catturare la sua immaginazione (fig. 3).

Fu la prima donna, infatti, a introdurre nella tessitura materiali inusuali come il cellophane, la fibra di vetro e il metallo (si pensi all'influenza negli anni sessanta su stilisti come Paco Rabanne e i suoi *metal dresses*, indossati da una Jane Fonda/Barbarella nel 1968)²⁷. Ben altro rispetto alla lana della battuta di Schlemmer. «Non esisteva un vero docente per la tessitura, non avevamo delle classi regolari, Imparai da Gunta (Stölzl, n.d.r). Ci sedevamo davanti al telaio e - semplicemente - provavamo a tessere»²⁸. Questa sua testimonianza ci fornisce un quadro di come le donne fossero considerate anche nel laboratorio considerato di loro elezione, tanto da non aver diritto, almeno inizialmente, a una docente stabile²⁹. La direzione non ufficiale della Stölzl³⁰ del laboratorio di tessitura divenne via via più ufficiale, fino alla nomina di Anni, nel 1931, come direttrice. I nazisti, però, stavano per chiudere la scuola³¹.

Grande innovatrice e sperimentatrice anche nel campo della bigiotteria, Anni Albers vi introdusse materiali metallici prefabbricati, usati per l'industria, assemblando piccole parti di componenti per l'idraulica, scovati nei negozi di ferramenta, tenuti insieme da graffette, forcine per capelli o nastri di raso e fettucce di cotone. Durante la sua permanenza alla Bauhaus, sotto la guida di Gerta Stölzl, Anni Albers insieme a Benita Koch Otte, Gertrud Arndt, Otti Berger, trasformò il laboratorio di tessitura dall'ultimo dei desiderati a uno dei più floridi dipartimenti, che sortì un successo commerciale, anche grazie alla collaborazione con l'industria tessile Berlin Polytex Textiles³².

²⁵ Droste (2015), 72.

²⁶ La scelta di Josef Albers, dopo aver conosciuto Anni, di inviarle un biglietto di auguri per Natale con la riproduzione de *La fuga in Egitto* di Giotto, denota la sua precisa concezione estetica ed ideologica. La riduzione al moderno dei canoni medievali della pittura di Giotto, rivela da parte di Josef Albers un intento programmatico di riduzione al moderno dai canoni del Gothic Revival in atto nella Bauhaus. Cfr. Weber (1998).

²⁷ Borrelli-Personn (2017).

²⁸ Sellers (2017), 46.

²⁹ Baumhoff (2001), 18-24.

³⁰ Radewaldt *et al.* (1997).

³¹ Sellers (2017), 47.

³² Sellers (2017), p. 48.



Fig. 3. Anni Albers al telaio e alcune sue creazioni
(da: <https://e-mujeres.net/las-mujeres-la-bauhaus-pioneras-vanguardistas/>).

I proventi della vendita dei tessuti servirono a rimpinguare le casse spesso vuote della scuola e a finanziare altri corsi. Tuttavia, con l'avvento del nazismo non solo si chiuse la Bauhaus ma iniziò la persecuzione ai danni della popolazione di origine ebraica. Nel 1933 i coniugi Albers lasciarono la Germania per espatriare negli Stati Uniti, dove Anni proseguì la sua ricerca altamente innovativa nel settore della tessitura.

La signora del metallo

Marianne Brandt (1893 - 1983) approdò alla Bauhaus nel 1924, due anni dopo Anni Albers. Nei quattordici anni di vita della scuola, solo undici donne superarono le restrizioni di genere e entrarono nel laboratorio di metalli, ma, ad eccezione di Marianne Brandt, nessuna portò a termine il diploma nel laboratorio³³. A lei si devono i pezzi in metallo tra i più iconici della Bauhaus: caffettiere e servizi in argento in forme primarie (fig. 4), così come le lampade da tavolo, a parete, a sospensione e a stelo che diventeranno di produzione seriale a partire dal 1927³⁴.

Brandt aveva esordito come pittrice, ma, al suo ingresso nella scuola, Móholy-Nagy stava lavorando a una campagna pubblicitaria sul design industriale e l'istruzione femminile. Il suo incoraggiamento fu fondamentale per Marianne nella decisione di unirsi a lui al dipartimento della progettazione e lavorazione dei metalli. Incredibilmente, dopo quattro anni, Brandt fu promossa vice direttrice del laboratorio. Gli esordi furono carichi di frustrazione, come lei stessa ricorderà: «Non c'era posto per le donne. Gli uomini esprimevano il loro disappunto dandomi lavori banali e noiosi. Quanti piccoli emisferi ho pazientemente martellato dall'argento, pensando che fosse l'unica cosa che potessi fare»³⁵.

³³ Sellers (2017), 48.

³⁴ Carugati (2003), 69.

³⁵ Sellers (2017), 48.



Fig. 4. Marianne Brandt e la *teiera* MT49, 1924
(da: <https://e-mujeres.net/las-mujeres-la-bauhaus-pioneras-vanguardistas/>).

Uno dei suoi primi progetti fu la teiera MT49, del 1924, parte di una serie destinata alla produzione seriale, che prosegue ancora oggi³⁶. In argento martellato, con manici in ebano, la teiera rappresenta ancor oggi la quintessenza dello spirito Bauhaus nel suo rapporto tra la forma e la funzione: una progettazione rigorosa, funzionale e esteticamente compiuta. Rispetto a una teiera tradizionale, la MT49 misurava solo sette centimetri di altezza, per ottenere un tè più concentrato. Il becco era volutamente studiato per limitare lo sgocciolamento, il manico più in alto degli standard, per avere una presa maggiormente ergonomica. La base cruciforme e la forma emisferica, insieme ai materiali ricercati, rendevano la sua eleganza un classico del *less is more*, che sarà il motto del futuro direttore della Bauhaus Ludwig Mies van der Rohe (1886 - 1969).

La serie di portacenere nelle varianti in acciaio inossidabile o ottone lucido, furono uno dei primi esempi della Bauhaus di sperimentazione nello stampaggio industriale, e nacquero dalla variante della teiera MT49, il cui progetto era impostato su un'emisfera su base cruciforme³⁷. Da notare che la parte poggia sigaretta era stata realizzata con la metà di un cilindro, in modo da avere ridotti scarti di lavorazione. Marianne Brandt studiò anche una lavorazione dei metalli che giocasse sugli effetti contrapposti tra il lucido e il satinato³⁸.

³⁶ La ditta tedesca *Tecnolumen*, ha nel suo catalogo un'ampia serie di oggetti disegnati da Marianne Brandt, <https://www.tecnolumen.com/42/Marianne-Brandt-Tea-pot.htm>, web (ultimo accesso 05/10/2019); in Italia sono prodotti dalla ditta Alessi, https://www.alessi.com/it_it/designers/dalla-a-alla-b/marianne-brandt.html, web (ultimo accesso 05/10/2019).

³⁷ Carugati (2003), 69-70.

³⁸ Weber (1992).

Nonostante le difficoltà iniziali, grazie al suo straordinario talento, Marianne Brandt già nel 1926 progettò i primi dispositivi di illuminazione per l'edificio di Dessau della Bauhaus. Dal semestre estivo del 1927 fu alla guida del reparto di illuminotecnica nel laboratorio di metallo, di cui divenne direttrice dal maggio 1928 al luglio 1929. Nel 1927 la ditta Körting & Matthiesen di Lipsia, nota anche con il nome di Kandem, in collaborazione con la Osram di Berlino, avviò la produzione di una delle lampade più conosciute tra quelle progettate alla Bauhaus da Marianne Brandt³⁹. La lampada da comodino Kandem, in metallo smaltato, fu una perfetta epitome dello stile Bauhaus: la ricerca estetica è ricavata dall'aderenza, anche fisica, al meccanismo funzionale. Per la prima volta nella storia del design, Brandt escluse il cappello della lampada in vetro opaco, sostituito dall'alluminio.

La Brandt ricorderà: «A quei tempi l'alluminio incarnava per la gente qualcosa di fatale, sicché qualche volta abbiamo dovuto verniciare il paralume»⁴⁰. Nel periodo di produzione della lampada, Brandt descrisse la pressione dei suoi colleghi che volevano spingerla alle dimissioni, perché non la ritenevano capace di controllare una produzione su larga scala. Dopo l'addio di Gropius alla Bauhaus, tra il 1930 e il 1933 Marianne venne assunta come *design director* nella fabbrica Ruppelwerk di Gotha, prima donna a ricoprire questa posizione. Dal 1949 fu docente all'Accademia di Belle Arti di Dresda, per proseguire l'insegnamento, fino al 1954, all'Università di Arti Applicate di Berlino-Weißensee⁴¹.

L'influenza di De Stijl nei giocattoli di Alma Buscher

Alma Buscher (1899 – 1944) (Fig. 5), dopo aver frequentato la Scuola privata di Belle Arti "Reimann" di Berlino, tra il 1917 e il 1920, si iscrisse alla Bauhaus nel 1922, dove seguì le lezioni di Itten, Kandinskij e Klee⁴². Dal dipartimento di tessitura, approdò al laboratorio della lavorazione del legno, dove iniziò a produrre arredi per bambini, marionette e giocattoli⁴³. Mossa da un grande interesse nei confronti delle nuove idee in campo pedagogico, Alma Buscher intraprese una personale ricerca che approderà alla progettazione di giocattoli moderni, la cui commercializzazione venne affidata alla casa editrice Pestalozzi - Fröbel⁴⁴.

³⁹ Weber (1992), 69; Droste (2015), 176.

⁴⁰ Droste (2015), 176.

⁴¹ Müller (2014).

⁴² Rössler (2019), 168-169.

⁴³ *Alma Siedhoff-Buscher*, <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/students/alma-siedhoff-buscher/>, web (ultimo accesso 05/10/2019).

⁴⁴ Droste (2015), 176.



Fig. 5. Alma Siedhoff Büscher.



Fig. 6. *Costruzioni di una barca*, 1923, legno verniciato
(da: <https://www.pinterest.it/pin/300615343867940722/>).

Alma Buscher non si ispirava alle favole, considerandole «un inutile fardello per il piccolo cervello del bambino»⁴⁵. Progettò giocattoli che, come spiegò con le sue parole, dovevano essere «semplici e chiari, possibilmente ben proporzionati, con colori primari ai quali aggiunse il bianco per conferire un carattere allegro che doveva contribuire alla serenità del bambino»⁴⁶. Il successo arrivò con la serie *Costruzioni di una barca*, del 1923 (figg. 6-7), blocchi di legno colorati di forme diverse che potevano essere facilmente assemblati per sovrapposizione, per dare forma a un veliero o ad altre combinazioni di oggetti⁴⁷. I contatti della Bauhaus con il movimento artistico olandese De Stijl, di cui Marcel Breuer e Lazlo Moholy-Nagy erano grandi ammiratori, ebbero una notevole influenza sul lavoro di ricerca di Alma Buscher⁴⁸.

Il primo esempio di cultura abitativa realizzato in Germania, completamente realizzato dai migliori *designers* della Bauhaus nel 1923, la *Haus am horn*, vide Alma Buscher protagonista nell'allestimento della camera per bambini, un progetto all'avanguardia per le soluzioni adottate, che prevedevano un collegamento tra la cucina e la stanza, per consentire alla madre di badare al figlio e attendere ai lavori domestici. Inoltre, sempre nella camera per i piccoli, le pareti erano lavabili per consentire ai bambini di disegnare e scrivere, i mobili contenitori/sgabelli/scrivanie cubi di legno colorati, da usare come costruzioni in scala gigante, che permettevano di essere utilizzati per realizzare dei teatrini: tutto era imperniato sul gioco e sulla creatività⁴⁹.

⁴⁵ Droste (2015), 92.

⁴⁶ Siedhoff-Buscher (1924), 189.

⁴⁷ Ancora oggi in produzione, le costruzioni di Alma Buscher sono commercializzate dalla ditta Connox di Hannover.

⁴⁸ Theo Van Doesburg, fondatore della rivista d'arte e architettura De Stijl, visitò la Bauhaus nel 1920, per trasferirsi a Weimar subito dopo, dove tenne un corso privato sui principi del De Stijl. Il corso iniziò nel 1921 e vi presero parte molti allievi della Bauhaus, cfr. Droste (2015), 54-57.

⁴⁹ Droste (2015), 105.



Fig. 7. Alma Siedhoff Büsscher, *Costruzioni di una barca*, 1923, legno verniciato, (da: <https://www.pinterest.it/pin/300615343867940722/>).

Nel 1924 Alma progettò e allestì le aule dell'asilo Zeiss di Jena, un lavoro pienamente in linea con le sue idee di pedagogia moderna, che fu esposto alla mostra per l'organizzazione professionale degli insegnanti d'asilo, in occasione del Fröbeltage di Jena e alla mostra *Jugendwohlfahrt in Thüringen* a Weimar⁵⁰. Nel 1926 partecipò con i suoi lavori alla mostra *Das Spielzeug* a Norimberga⁵¹. Nel suo ultimo anno alla Bauhaus, Alma disegnò manufatti artigianali e pagine da colorare per l'editore Otto Maier Ravensburg.

Quando, nel 1926, Alma sposò l'attore e ballerino Werner Siedhoff, con il quale si trasferì a Dessau nella nuova sede della Bauhaus, la sua vita compì una svolta radicale. Dal 1925 fino alla sua uscita definitiva dalla scuola, nel 1928, Alma Buscher-Siedhoff ebbe dei dissapori all'interno della Bauhaus sui diritti d'autore delle sue creazioni, relativi alla loro commercializzazione e alle quote dei proventi della loro vendita⁵².

Non conseguì il diploma, a causa dei malumori sul *copyright* dei suoi prodotti e dei continui spostamenti per lavoro del marito, e smise di progettare per dedicarsi completamente alla famiglia e ai figli. Alma cessò anche di occuparsi della commercializzazione delle sue creazioni, ma il suo ripiegamento tra le mura domestiche non le impedì di continuare a progettare mobili per la sua casa e le stanze dei figli. Morì nel raid aereo di Buchschlag, vicino a Francoforte, nel 1944⁵³.

⁵⁰ Marni Muir (2014).

⁵¹ Müller (2009).

⁵² Boyaki (2010).

⁵³ Marni Muir (2014).

L'occhio assoluto delle fotografe

Praghese di nascita, Lucia Schulz (1894 – 1989), conosciuta come Lucia Moholy è stata una fotografa e redattrice (fig. 8). Le sue foto documentarono le architetture e i prodotti del Bauhaus nelle campagne pubblicitarie. Molti dei suoi lavori sono stati attribuiti al marito, László Moholy-Nagy, o a Walter Gropius, secondo un triste destino che accomunò molte donne della scuola.

Studentessa di Filosofia, Filologia e Storia dell'Arte nella sua città natale, Lucia esordì come redattrice per numerose case editrici tedesche, alcune delle quali di matrice radicale, con lo pseudonimo di Ulrich Steffen. Nel 1920 incontrò a Berlino László Moholy-Nagy, che sposò l'anno successivo. I due si trasferirono alla Bauhaus di Weimar nel 1923, dove Lucia Moholy divenne tecnico della camera oscura, dopo aver studiato fotografia e tecnica di stampa all'Accademia di Arti Visive di Lipsia⁵⁴. I due si separarono nel 1929, mantenendo buoni rapporti professionali.

Con le sue foto, Lucia Moholy fu incaricata, nel 1926, di documentare le fasi di costruzione del nuovo edificio della Bauhaus a Dessau, progettato da Walter Gropius. La sua serie di scatti, che includeva anche le case dei maestri e gli oggetti realizzati dentro i laboratori, insieme ad alcuni ritratti degli insegnanti e di frequentatori della Bauhaus, costituiscono un'opera nell'opera, e sono tra le migliori testimonianze della ricerca compiuta all'interno della scuola, caratterizzate da un'estrema asimmetria, contrasti netti, incarnando il suo senso del rigore e della sperimentazione (fig. 9). Nel Ritratto di Theo van Doesburg, del 1924 (fig. 10), Lucia Moholy si concentra sul viso dell'artista, con un'inquadratura e una solidità che evoca il ritratto di Federico da Montefeltro nel *Doppio ritratto dei duchi di Urbino* (1467–1472) di Piero della Francesca, per il distacco emotivo, la precisione neutrale, l'equilibrio razionale (fig. 11).

Dopo la separazione dal marito, nel 1929, Lucia Moholy partecipò alla mostra *Film und Foto* a Stoccarda e iniziò a insegnare alla scuola berlinese di Johannes Itten, l'ex Bauhäusler. Fuggì dalla Germania nazista nel 1933, perché ebrea, e raggiunse Londra passando per Praga e Parigi. Nel dopoguerra, con l'istituzione dell'UNESCO, nel 1946, fu incaricata di censire il patrimonio culturale del Vicino e Medio Oriente. Lucia Moholy visse gli ultimi anni della sua vita in Svizzera, dove morirà nel 1989, impegnata nel riordino del suo archivio fotografico, del quale era ritornata in possesso dopo che per lunghi anni Walter Gropius lo aveva detenuto senza il suo consenso⁵⁵. Per questo motivo, nel catalogo della mostra del 1938, *Bauhaus 1919–1928*, allestita al Museum of Modern Art di New York, furono pubblicate numerose foto di Lucia Moholy che non le erano state attribuite nei *credits*.

⁵⁴ Rössler (2019), 102-104.

⁵⁵ Rössler (2019), 104.

Concettina GHISU



Fig. 8. Lucia Schulz alias *Lucia Moholy* (da: Bauhaus-Archiv Berlin © VG Bild-Kunst Bonn; (da: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/lucia-moholy/>) © Lucia Moholy.



Fig. 9. Lucia Moholy, *L'ala dei laboratori della Bauhaus di Dessau*, 1926, Vintage gelatin silver print (da: <https://www.mutualart.com/Artist/Lucia-Moholy/88B1B0EEF2FC595C/Artworks>).



Fig. 10. Lucia Moholy, *Ritratto di Theo van Doesburg* di profilo, 1924; vintage gelatin silver print;

(da: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/lucia-moholy-theo-van-doesburg-in-profile-4093025-details.aspx>).



Fig. 11. Piero della Francesca, *Ritratto di Federico da Montefeltro* (1467-1472), olio su tavola, 47x33 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze (© Galleria degli Uffizi).

Meno conosciuta di Lucia Moholy è la fotografa Irene Hoffmann (1903 – 1971) nata Wallbrecht ad Hannover. Nel 1929 Irene sposò lo studente e architetto della Bauhaus Hubert Hoffmann di cui prese il nome. Tra il 1930 e il 1932 studiò nel laboratorio per la pubblicità di Joost Schmidt e in quello di fotografia con Walter Peterhans, nella nuova sede della Bauhaus di Dessau.

Viene ricordata come un'allieva brillante nei fotomontaggi (fig. 12), in un'epoca in cui la comunicazione faceva un costante ricorso alla tecnica del fotomurale, Irene realizzò dei lavori basati sui contrasti tra temi, come la politica, il tempo libero e lo sport⁵⁶. Del periodo alla Bauhaus restano anche degli scatti dell'architettura della sede di Dessau e delle interessanti nature morte. Quando la scuola si trasferì a Berlino, Irene continuò i suoi studi nella capitale per un altro anno, prima che la scuola chiudesse definitivamente.

Fu proprio a Berlino che Irene Hoffmann aprì uno studio fotografico con il suo collega della Bauhaus Hannes Schmitt, con il quale lavorò dal 1933 al 1936 (fig. 13). Durante questo periodo realizzò moltissimi ritratti e lavorò per la pubblicità, collaborando anche

⁵⁶ Droste (2015), 220.

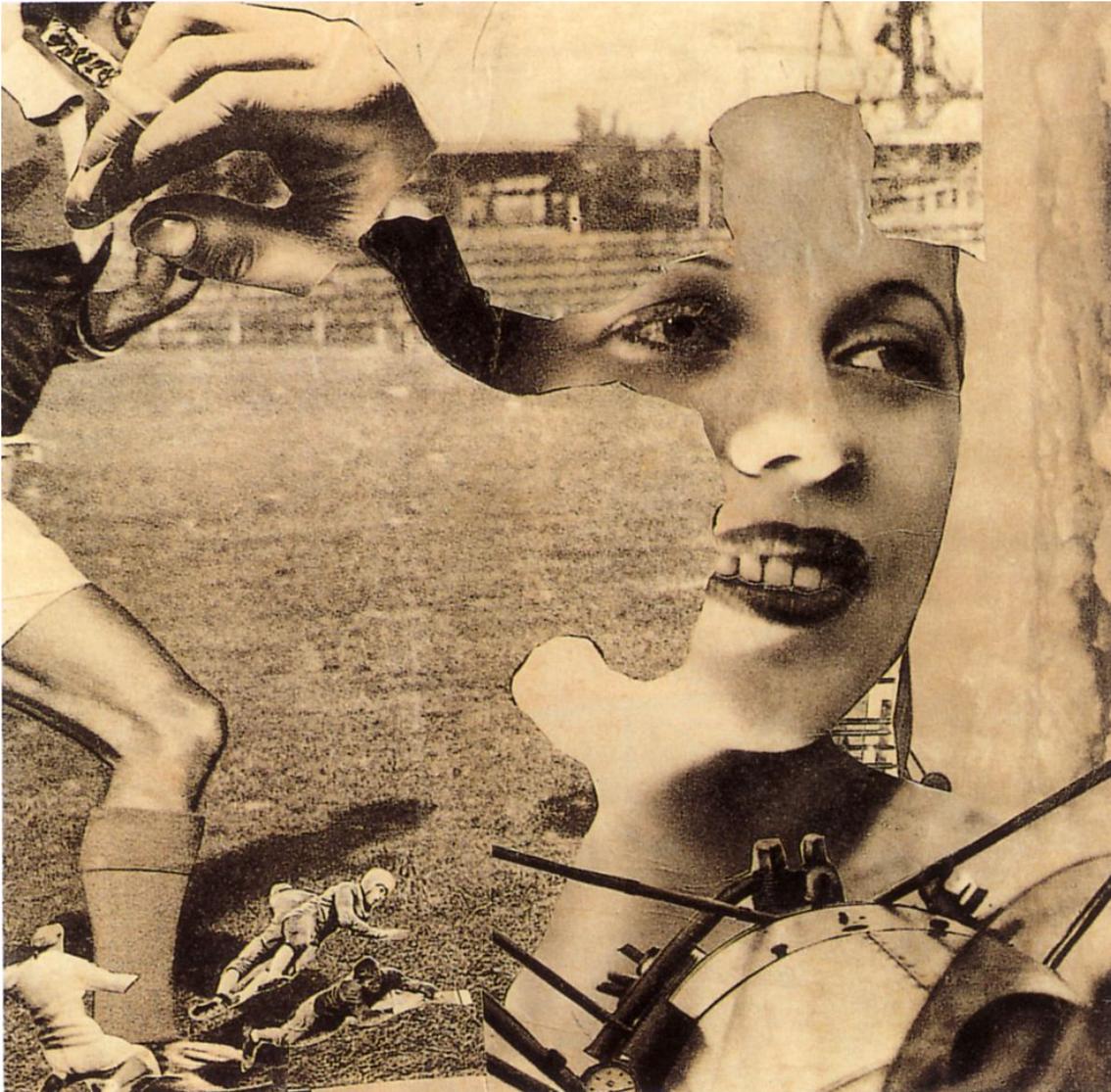


Fig. 12. Irene Hoffmann, *Fotomontaggio* (1933)
(da: <https://i.pinimg.com/originals/0e/f1/4a/0ef14aa94921c11e11a149f1e7ea48de.jpg>).

con László Moholy-Nagy. Tra il 1934 and 1936 si occupò prevalentemente di grafica pubblicitaria insieme al marito Hubert Hoffmann. Nel 1936 lasciò Berlino, come molti dei suoi colleghi della Bauhaus, per emigrare negli Stati Uniti, dove visse ad Allentown, in Pennsylvania, fino alla sua morte nel 1971⁵⁷.

⁵⁷ Per la biografia di Irene Hoffmann si rimanda al sito del MoMA, <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/artists/24457.html#chronology>, web (ultimo accesso 05/10/2019).



Fig. 13. Irene Hoffmann, La torre della radio di Berlino, vintage gelatin & silver print (1933)
(da: <http://www.kicken-gallery.com/artists/irene-hoffmann>).

La designer che sussurrava a Mies van der Rohe

La berlinese Lilly Reich (1885 - 1947)⁵⁸ approdò alla Bauhaus nel gennaio del 1932, due anni dopo che la nuova direzione di Ludwig Mies van der Rohe (il terzo, dopo Gropius e Mayer) aveva conferito alla scuola una nuova impronta, quella di un corso di

⁵⁸ Le prime ricerche su Lilly Reich sono state pubblicate in Germania a partire dal 1977, con un articolo su *Der Spiegel* (n.14) dal titolo *Era di Lilly? (War's Lilly?)*, che per la prima volta avanzava il dubbio che dietro gli arredi firmati da Mies van der Rohe ci fosse la sua maternità progettuale. Nel 1988 è uscita la prima monografia di Sonja Günther, *Lilly Reich, 1885-1947: Innenarchitektin, Designing, Ausstellungsgestalterin*, seguita dalla mostra al MoMA di New York, curata da Mathilda McQuaid, *Lilly Reich: Designer and Architect*, 1996, preceduta nel 1994 dallo studio di Gill Matthewson, *Sex, lies and the Barcelona Pavillion*, tesi di laurea in Architettura, all'University of East London.

architettura, dotato di un nuovo statuto, in cui già dal secondo anno gli studenti potevano accedere alle basi tecniche dell'architettura, senza obbligo di frequenza degli altri laboratori⁵⁹. Lilly Reich (fig. 14) non entrò quindi nella scuola da studentessa ma come docente del laboratorio di tessitura e di *interior and furniture design* di nuova istituzione, che si occupavano della progettazione di mobili, oggetti metallici e decorazione murale. La sua posizione di istruttore capo fu significativa, perché divenne la seconda donna a detenere quell'incarico da quando la scuola aveva aperto nel 1919.



Fig. 14. Lilly Reich

(da: <https://www.metalocus.es/en/news/lilly-reich-designer-bauhaus-modernity>).

Secondo le testimonianze degli studenti e studentesse della scuola, Lilly Reich gestiva anche gran parte dell'amministrazione quotidiana della Bauhaus al posto di Mies⁶⁰. Elaine Hochman rincarava la mole dei compiti che Lilly svolgeva per Ludwig: «Era la sua sostenitrice, incoraggiatrice, la sua difesa dagli intoppi della vita quotidiana. Rispondeva alle lettere a lui indirizzate, pagava i conti, metteva a posto il materiale, gli ricordava gli impegni quotidiani»⁶¹. Il suo incarico fu di breve durata, visto che i funzionari nazisti costrinsero la Bauhaus a chiudere nell'estate del 1933, ma proseguì negli anni successivi fino al trasferimento di Mies van der Rohe negli Stati Uniti, nel 1938. A quel punto lui la

⁵⁹ Secondo direttore dopo Walter Gropius, da lui nominato nel 1928, Hannes Meyer (1889 - 1954) era stato licenziato nel 1930 dal sindaco di Dessau con l'accusa di bolscevismo, cfr. Droste (2015), 199-205.

⁶⁰ «She also manages much of the daily administration of the Bauhaus for Mies» scrive Adrian Sudhalter nel testo *14 years Bauhaus: a chronicle*, Sudhalter (2009), 336.

⁶¹ Hochman (1989), 59.

escluderà dalla sua vita, non le chiederà di restargli accanto negli Stati Uniti, e smetteranno di vedersi (ad eccezione di un incontro nel 1939, per la progettazione del campus dell'IIT) fino alla morte di Lilly, nel 1947⁶².

Quando venne chiamata da Ludwig Mies van der Rohe, il nuovo direttore della scuola, suo collega e compagno per un tratto di vita, Lilly aveva 47 anni e una lunga esperienza nel campo della moda, del design di interni, dell'arredamento e della progettazione e allestimento di stands fieristici, maturata nel suo incarico precedente, come prima donna a far parte del direttivo della Deutscher Werkbund⁶³. Il suo curriculum era strabiliante: giovanissima, nel 1908, da Berlino si era trasferita a Vienna per compiere un apprendistato con Josef Hoffmann alla Wiener Werkstätte. Nel 1920 approda al direttivo della Deutscher Werkbund, per dare vita a una serie di iniziative fieristiche durante le quali i suoi stands per la promozione e distribuzione dei prodotti tedeschi furono un modello all'avanguardia per le trovate innovative nella disposizione degli ambienti, nell'esposizione e la collocazione dei prodotti, nell'illuminotecnica.

Fu un crescendo di successi nel settore, che culminò con la Fiera Internazionale di Francoforte del 1926, dove il suo allestimento *Dalla fibra alla Fabbrica*, divenne un'attrazione in quella che era fondamentalmente un'esposizione per addetti ai lavori del settore tessile. Il processo di produzione della lana e del cotone veniva raccontato con una chiave di lettura che collocava le materie grezze al centro dell'esposizione, invece che relegarle a mere accessorie del prodotto finale, o all'inizio del percorso, secondo la prassi didascalica in voga alle fiere fino a quel momento⁶⁴. In quell'anno iniziò anche il suo sodalizio artistico e la relazione con Mies van der Rohe. Sebbene i due mantennero separati i loro rispettivi studi, la loro collaborazione in materia di *furniture, exhibition e interior design* si basò su uno scambio continuo di soluzioni creative⁶⁵.

Nella sua monografia su Mies del 1947⁶⁶, l'architetto Philip Johnson scrive che «nell'Esposizione della Werkbund del 1927, egli concepì il primo dei suoi numerosi allestimenti con la sua brillante partner, Lilly Reich, che presto divenne sua pari in questo campo»⁶⁷. Fu più di una coincidenza che l'evoluzione e il successo di Mies nella progettazione di arredi fosse iniziata contemporaneamente alla sua relazione con Lilly Reich, non prima né dopo, ma durante⁶⁸. Nel 1929 Mies van der Rohe realizzò il Padiglione della Germania all'Expo di Barcellona, insieme agli arredi. La paternità della poltrona Barcelona è stata tradizionalmente attribuita a Mies, ma è risaputo che ci lavorarono entrambi e che il contributo di Lilly Reich fu fondamentale, tanto che sarebbe più corretto parlare di una co-progettazione, considerato che la designer berlinese aveva iniziato a sperimentare la progettazione di mobili in metallo tubolare a partire dagli anni '20, che dal 1930 vennero prodotti e commercializzati dalla ditta Bamberg Metallwerkstätten, nel

⁶² Hochman (1989), 307-309.

⁶³ Sellers (2017), 50.

⁶⁴ Espejel (2018).

⁶⁵ Lange (2006).

⁶⁶ Johnson (1953).

⁶⁷ Johnson (1953), 49.

⁶⁸ Frampton (1986), 45.

cui catalogo figurano con le iniziali LR (Lilly Reich) seguiti dal numero del modello⁶⁹. Lo storico dell'architettura Kenneth Frampton osserva come Mies non avesse raggiunto quei livelli prima dell'incontro con la Reich, e che sarebbe doveroso accostare al nome dell'architetto quello della sua compagna⁷⁰. Herbert Hirsche riporta la testimonianza orale che Mies non prendeva alcuna decisione senza averne prima parlato con Lilly Reich⁷¹. Il sodalizio con Mies proseguì con gli arredi e l'*interior design* della villa Tugendhat a Brno (1930), uno dei capisaldi dell'architettura del XX secolo.

L'apporto di Lilly Reich fu fondamentale nella progettazione delle sedute in acciaio tubolare e pelle, come pure nella disposizione degli ambienti. Negli anni della loro unione, Mies si occupò prevalentemente della parte architettonica strutturale, lasciando a Lilly quella relativa al design di interni. La famosa parete curva di ebano macassar della zona pranzo della villa Tugendhat, riprende il progetto che Lilly Reich aveva realizzato per il Velvet and Silk Café alla Fiera della Moda femminile di Berlino nel settembre del 1927. Ed è dal modello degli stands fieristici che Mies concepisce lo spazio come unico e fluido, idea che esporterà negli Stati Uniti e che è la madre dell'abitare un *open space*. Questa sarà una delle componenti che Lilly Reich introdurrà nel modo di progettare di Mies, l'altra sarà il senso del colore. Gli arredi della villa Tugendhat erano stati concepiti da Lilly nei colori verde e rosso, contrariamente all'opinione comune che pensava al movimento razionalista come a un mondo di acromie.

Durante la seconda guerra mondiale, Lilly Reich ebbe la lungimiranza di porre in salvo 3000 disegni di Mies e 900 suoi, per consegnarli all'amico Eduard Ludwig affinché li nascondesse nella casa dei suoi genitori in quella che presto sarebbe diventata la Germania orientale. Il suo istinto li salvò dai bombardamenti su Berlino, che fu pressoché rasa al suolo dalle forze alleate.

Non si salvò, invece, la documentazione che Reich aveva trattenuto con lei in città, che andò distrutta nel 1945. Sebbene i disegni rimasero inaccessibili per decenni dopo la guerra, Mies fu finalmente in grado di negoziare la loro uscita dalla DDR nel 1964. Poco prima della sua morte nel 1969, Mies donò la serie di disegni salvati da Lilly Reich al Museum of Modern Art di New York, garantendo entrambi i loro lasciti⁷².

Cosa resta dell'eredità delle Bauhausmädels

Le donne che frequentarono la Bauhaus, nei suoi anni di vita, dal 1919 al 1933, furono 462⁷³. Ben 128 seguirono i corsi di tessitura, rispetto ai tredici uomini, mentre circa tre

⁶⁹ Droste (1996), 56;

⁷⁰ Frampton (1986), 45

⁷¹ Hochman (1989), 150.

⁷² Veit (2016).

⁷³ Otto E., Rössler (2019a), 6.

quarti si dedicarono ad altri settori⁷⁴. Nove di esse morirono nei campi di sterminio nazisti, tra queste Friedl Dicker (1898 - 1944), Otti Berger (1898 - 1944/45)⁷⁵, Zsuzsanna Klara Bánki (1912 - 1944)⁷⁶, Lotte (Charlotte) Rothschild - Mentzel (1909 - 1944)⁷⁷, Hedwig Arnheim (1894 - 1943).

Di Otti Berger non venne ritrovato il corpo (fig. 15). La donna che aveva studiato con László Moholy-Nagy, Paul Klee, Vasilij Kandinskij, per diventare una creatrice di tessuti di talento, ancor oggi di un'inesauribile modernità, fino all'apertura di un suo atelier nel 1932 - l'*Otti Berger atelier für textilien* - e ad essere divenuta l'unica designer della Bauhaus che aveva ottenuto brevetti per i suoi tessuti, venne prima rovinata professionalmente ed economicamente dai nazisti perché, in quanto ebrea, non le era più concesso di lavorare, e infine deportata ad Auschwitz, per terminare la sua vita in un forno crematorio.



Fig. 15. Otti Berger

(da: <https://e-mujeres.net/las-mujeres-la-bauhaus-pioneras-vanguardistas/>).

Nel 1931, nel ripercorrere le tappe che l'avevano condotta alla direzione del laboratorio di tessitura, Gunta Stölzl scriveva sulla rivista Bauhaus: *"We searched with the new generation of Bauhaus painters through the swirling chaos of artistic values, full of enthusiasm*

⁷⁴ Rössler (2019), 15.

⁷⁵ Wauschkuhn *et al.* (2002).

⁷⁶ Knigge *et al.* (2009)

⁷⁷ Charlotte Mentzel, https://convoi77.org/en/deporte_bio/mentzel-charlotte/.

for our activities, full of hope for our independent path"⁷⁸. Si desidera porre l'accento sulle ultime parole del suo articolo, "piene di entusiasmo per le nostre attività, piene di speranza per il nostro percorso di indipendenza".

Oggi le parole entusiasmo e speranza possono apparire riduttive o inappropriate - o rimandare a toni "melensi" - nell'ambito di questa indagine sul contributo effettivo alla storia del design da parte delle donne della Bauhaus, eppure sono le stesse usate dalla Stölzl per descrivere il loro stato d'animo sul cammino verso l'emancipazione femminile (non a caso usa la prima persona plurale), conseguita attraverso la realizzazione di progetti lungimiranti, divenuti pezzi classici del design e ancora in produzione, come le teiere di Marianne Brandt, le costruzioni di legno e i mobili per bambini di Alma Buscher o gli arredi e gli allestimenti di Lilly Reich.

Considerati i presupposti di partenza, di un recente accesso alla formazione universitaria o accademica, non è affatto scontato che fossero l'entusiasmo e la speranza ad animare i loro intenti, presto smorzati o più sovente spezzati dal precipitoso incombere della storia, dopo l'ascesa del nazismo.

Uno degli aspetti che si è voluto rimarcare è il parziale e iniquo riconoscimento dei progetti di Lilly Reich (nonostante la mostra che nel 1996 le ha dedicato il MoMA di New York), il cui nome fatica ad affermarsi rispetto a quelli delle più note *designers* Charlotte Perriand (1903 - 1999), la cui indipendenza dalla collaborazione e co-progettazione di arredamenti d'interni con Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret, 1887 - 1965) le ha consegnato una rapida e unanime restituzione identitaria nella storia del design, fortuna equiparabile a quella di Eileen Gray (1878 - 1976). La figura che maggiormente le si avvicina è forse Aino Marsio Aalto (1894 - 1949), nonostante in Finlandia, a differenza del resto d'Europa, nella prima metà del XX secolo, le donne avevano conseguito il libero accesso alla facoltà di architettura, dove Aino Marsio si laureò un anno prima del futuro marito Alvar (1898 - 1976), nel 1920, all'Istituto di Tecnologia di Helsinki⁷⁹.

È doveroso precisare che, a differenza di Mies-Reich, certi sodalizi nell'ambito della co-paternità/maternità della progettazione non sono stati messi in dubbio dalla critica, pensiamo, negli anni Quaranta, e soprattutto nel secondo dopoguerra, in un differente ambito socio culturale (gli U.S.A.) decisamente più emancipato e meno difficoltoso per l'affermazione femminile, al successo, anche commerciale, del binomio Charles (1907 - 1978) e Ray (1912 - 1988) Eames⁸⁰. Per Lilly Reich, invece, è in corso da anni relativamente recenti una faticosa ricostruzione del *corpus* progettuale, ancora incompiuto, sfavorevole rispetto a Mies van der Rohe.

E mentre alla Fondazione Vuitton di Parigi è attualmente in corso (fino al 24 febbraio 2020) la mostra antologica *Il mondo nuovo di Charlotte Perriand, a vent'anni dalla morte*⁸¹, è inimmaginabile pensare a una mostra su Lilly Reich in uno qualsiasi dei templi mondiali delle esposizioni *mainstream*. Il nome di Perriand è un richiamo per le classi colte, fruitrici

⁷⁸ Stölzl (1931).

⁷⁹ Sellers (2017), 69.

⁸⁰ Cfr. Kirkham (1995); Koenig (2013).

⁸¹ Merlo (2019).

di mostre, quello di Reich no. Le prime ricerche su Lilly Reich, infatti, sono state pubblicate in Germania, con notevole ritardo, a partire dal 1977, con un articolo sul magazine *Der Spiegel* dal titolo *Era di Lilly? (War's Lilly?)*, che per la prima volta cercava di far luce sulla progettista. Solo nel 1988 è uscita la prima monografia di Sonja Günther, *Lilly Reich, 1885-1947*. E in Italia?

Nel catalogo edito da Oikos (Centro internazionale di studi, ricerca e documentazione dell'abitare) nel 1983 in occasione di una mostra a Roma sul Padiglione all'interno del Saie, a cura di Mario Ciammitti, dal titolo *Il Padiglione di "Barcelona" di Ludwig Mies van der Rohe, Lilly Reich* viene liquidata in una riga: "Nel corso di quelle due giornate passate insieme, Ruegenberg (*Sergius Ruegenberg, assistente di Mies, N.d.R.*) mi aveva permesso di rivedere l'intera storia dell'architettura moderna attraverso il racconto della sua vita di studio a fianco di Mies, parlandomi anche delle sue passioni, dei dubbi e delle divergenze di opinioni, dimostrando consapevole rispetto verso il suo maestro. Inoltre accennava alle frequenti discussioni tra Mies e la sua compagna, Lilly Reich (anch'essa attiva collaboratrice nello studio, ndr), a proposito dello sviluppo del Padiglione, del suo arredamento e delle successive costruzioni"⁸².

Considerata la preponderanza delle donne della Bauhaus nel Laboratorio di tessitura, frequentato dal 27,7 % delle studentesse⁸³, si è dedicata solo una limitata parte di questo contributo alle designers e artiste che hanno operato al suo interno, cercando di dare spazio alle eccellenze degli altri dipartimenti, nei quali era più complicato l'ingresso e più elevata la competizione con gli uomini. Le figure femminili narrate si sono scontrate non solo con l'attribuzione del loro lavoro (Lucia Moholy e Lilly Reich) ma anche con la frustrazione derivante dall'essere relegate inizialmente a mansioni subalterne (Marianne Brandt) o ancora con la scelta tra la vita privata e quella professionale (Alma Buscher), o pressoché dimenticate anche nei recenti studi in occasione del centenario della nascita della scuola (Irene Hoffmann), nonostante il portato della loro ricerca artistica. Anche il ruolo di Gertrud Grunow nel corso propedeutico della Bauhaus di Weimar necessita di ulteriori approfondimenti, in particolare modo sull'influenza che ha avuto su discipline oggi di prassi comune come la musica e la danza terapia.

Bibliografia

- Argan C. G. (1970), *L'arte moderna 1770/1970*, Firenze: Sansoni.
- Baumhoff A. (2001), *The gendered world of Bauhaus. the politics of power at the Weimar Republic's premier art institute, 1919-1932*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Bergdoll B., Dickerman L. (2009) [ed.], *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*, New York: The Museum of Modern Art.

⁸² Ciammitti (1983).

⁸³ Patrick Rössler (2019), 15.

- Borrelli-Personn L. (2017), *The Space Age Designer Making a Big Comeback All Over the Fall Runways*, *Vogue*.
- Boyaki A. (2010), *Buscher-Siedhoff: An Examination of Children's Design and Gender at the Bauhaus During the Weimar Period*, PhD Thesys, Texas Tech University: USA.
- Carugati D. G. (2003), *Design*, Milano: Mondadori Electa (= Arte. XX secolo).
- Ciammitti M. (a cura di), *Studi e ricerche sul padiglione "Barcelona" (1929) di Ludwig Mies van der Rohe*, catalogo della mostra Oikos Saie 83 (Roma, 22-29 ottobre 1983).
- Clarke E.H. (1873), *Sex in Education, or, a Fair Chance for Girls*, Project Gutenberg, Boston, James R. Osgood & Company.
- Droste M. (1996), *Lilly Reich her career as an artist*, in *Lilly Reich: designer and architect*, New York: The Museum of Modern Art, distr. by Harry N. Abrams.
- Droste M. (2015), *Bauhaus Archiv 1919 - 1933*, Köln: Taschen.
- Espegel C. (2018), *Women Architects in the Modern Movement*, London: Routledge.
- Frampton K. (1986), *Modernism and Tradition in the Work of Mies van der Rohe 1920 – 1968*, in *Mies reconsidered: his career, legacy, and disciples*, Zukowsky J. [ed.], Chicago: Art Institute of Chicago; New York: Rizzoli International Publications, 35-53.
- Günther S., (1988), *Lilly Reich, 1885-1947: Innenarchitektin, Designing, Ausstellungsgestalterin*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Henke C., *Anita Augspurg*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2000.
- Hochman E. S. (1989), *Architects of Fortune: Mies van der Rohe and the Third Reich*, New York: Weidenfeld & Nicolson.
- Johnson P. (1953), *Mies van der Rohe*, New York: The Museum of Modern Art.
- Kirkham P., *Charles and Ray Eames: Designers of the Twentieth Century*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1995
- Knigge V., Stein H., Bräu R., Seeger A., Stein S. (2009), *Franz Ehrlich: Ein Bauhäusler in Widerstand und Konzentrationslager*, Weimar: Stiftung Buchenwald e Mittelbau-Dora Memorials.
- Koenig G., *Charles & Ray Eames*, Taschen, Brema-Colonia, 2013
- Kollwitz H. (1955), *The Diaries and Letters of Kaethe Kollwitz*, Chicago: Henry Regnery Company.
- Lange C. (2006), *Ludwig Mies Van Der Rohe & Lilly Reich: Furniture and Interiors*, Berlin: Hatje Cantz Verlag.
- Matthewson G. (1994), *Sex, lies and the Barcelona Pavillion*, MA in *Architecture*, University of East, London: United Kingdom.
- McQuaid M. (1996), *Lilly Reich: Designer and Architect*, New York: Museum of Modern Art – distributed by Harry N. Abrams.
- Merlo A.M., *Nell'arte di abitare c'è una leggerezza che facilita la vita. Alla Fondation Vuitton, una personale dedicata all'architetta, designer e fotografa Charlotte Perriand*, in "il manifesto" del 31/10/2019
- Müller U. (2009), *Bauhaus Women, art, handicraft, design*, Paris: Flammarion; London: Thames & Hudson.
- Müller U. (2014), *Bauhaus-Frauen, Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*, München: Elisabeth Sandmann Verlag.
- Neumann E. (1971), *Bauhaus und Bauhäusler*, Ostfildern: Hallwag.
- Otto E., Rössler P. (2019a), *Bauhaus women, a global perspective*, London: Herbert Press.

- Otto E., Rössler P. (2019b), *Frauen am Bauhaus: Wegweisende Künstlerinnen der Moderne*, München: Knesebeck Von Dem GmbH.
- Radewaldt I., Stadler M., Thöner W. (1997), *Gunta Stözl. Meisterin am Bauhaus Dessau. Textilien, Textilentwürfe und freie Arbeiten, 1915-1983*, Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje; Dessau: Stiftung Bauhaus.
- Rössler P. (2019), *Bauhaus mädels. A tribute to pioneering women artists*, Köln: Taschen.
- Rotzler W., Itten J. (1972), *Werke und Schriften*, Zurich: Orell Füssli.
- Schaefer J. O. (1994), Kollwitz in America: A Study of Reception, 1900-1960, *Woman's Art Journal*, Volume 15 – Numero 1, 29-34.
- Sellers L. (2017), *Women design*, London Frances: Lincoln.
- Siedhoff-Buscher A. (1924), *Kind Märchen Spiel Spielzeug, Junge Menschen Volume 5 – Numero 8*, 189.
- Sienbenbrodt M., Schöbe L. (2009), *Bauhaus 1919-1933, Weimer, Dessau*, Berlin, New York, USA: Parkstone Press International.
- Gunta Sharon -Stözl, *Die Entwicklung der Bauhaus Weberei, in Bauhaus, n.2, July 1931, 2*.
- Sudhalter A. (2009), 14 years Bauhaus: a chronicle, in *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*, Bergdoll B., Dickerman L. [ed.], New York: The Museum of Modern Art, 322-337.
- Wauschkuhn A., Torspecken E., Lösel R. (2002), *Textildesign. Voysey, Endell, Berger*, Berlin: Ebersbach.
- Weber K. (1992) [ed.], *Die Metallwerkstatt am Bauhaus. Katalog zur Ausstellung am Bauhaus-Archiv*, Berlin, Berlin: Kupfergraben.
- Weber N. F. (1998), *Josef und Anni Albers. Europa und Amerika. Künstlerpaare, Künstlerfreunde*, Köln: DuMont.
- Wick R. (1985) [ed.], *Ist die Bauhaus-Pädagogik aktuell?*, Köln: Buchhandlung Walther König.
- Zukowsky J. (1986) [ed.], *Mies reconsidered: his career, legacy, and disciples*, Chicago: Art Institute of Chicago; New York: Rizzoli International Publications.

Sitografia

- Alma Siedhoff-Buscher, <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/students/alma-siedhoff-buscher/>, web (ultimo accesso 05/10/2019).
- Charlotte Mentzel, https://convoi77.org/en/deporte_bio/mentzel-charlotte/, web (ultimo accesso 05/10/2019).
- Gertrud Grunow, <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/training/curriculum/classes-by-gertrud-grunow/>, web (ultimo accesso 05/10/2019).
- Irene Hoffmann, <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/artists/24457.html#chronology>, web (ultimo accesso 05/10/2019).
- Marni Muir (2014), *Alma Butcher Siedhoff The influence of The De Stijl School of Art and Thought on her work at The Bauhaus*, https://www.academia.edu/20363463/Alma_Siedhoff-Buscher, web (ultimo accesso 05/10/2019).
- Prestinzenza Puglisi L., <https://www.prestinzenza.it/2017/01/reich/>.
- Veit R. (2016), Lilly Reich Was More Than Mies's Collaborator Five things you probably didn't know about the German modernist designer, <https://www.core77.com/posts/55200/Lilly-Reich-Was-More-Than-Miess-Collaborator>.