



**UPDATING
HERSTORY**

**THEORY AND CRITICISM
OF LITERATURE & ARTS**

Vol. 5 Nr. 2

**SPECIAL ISSUE
2021**

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

Vol. 5, No. 2

(Special Issue 2021)

UPDATING *HERSTORY*

Copyright © 2021 RECEPTIO
digital version-ISSN : 2297-1874,
printed version-ISSN : 2504-2238
RECEPTIO Academic Press Ltd
20-22, Wenlock Road,
Islington, London, N1 7GU
United Kingdom

www.tcla-journal.eu | info@tcla-journal.eu



Cover: graphic reworking of a sheet from Van Dyck's Italian Sketchbook depicting Sofonisba Anguissola

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

EDITOR-IN-CHIEF

Prof. Carla Rossi

Research Centre for European Philological Tradition

(London, Zürich, Lugano, Firenze, Roma)

EDITORIAL STAFF

Carlo Chiurco, *Università di Verona*

Anna Pia Filotico, *Université de Paris IV – Sorbonne*

Antonio Lanza, *Università degli Studi dell'Aquila*

Leena Löfstedt, *University of Helsinki & University of California, Los Angeles*

Carme Narvaez, *Universitat de Barcelona*

Betül Parlak, *Haliç Üniversitesi, Istanbul*

Raffaele Pinto, *Universitat de Barcelona*

Antoni Rossell, *Universitat Autònoma de Barcelona*

Luciano Rossi, *Universität Zürich*

Sergio Rossi, *Sapienza, Università di Roma*

Joan Sureda, *Universitat de Barcelona*

CONTENTS

Foreword,

Carla Rossi, 6

La Biblioteca Femminile Italiana e l'edizione dei sonetti ritrovati di Giovanna Grisalda Bianchelli e Adriana Polissena

Carla Rossi, 7-17

Nuove informazioni d'archivio su copiste e miniatrici del monastero del Paradiso di Firenze

Carla Rossi, 18-26

Asja Lācis: a Room of One's Own and Trajectories of Nonbelonging

Janis Taurens, 27-45

Im Schatten von Käthe Kollwitz. Die Künstlerinnen Sella Hasse und Elisabeth Voigt

Anja Degner, 46-74

Růžena Zátková. Un'esperienza di ricerca

Marina Giorgini, 75-97

Expanding Herstory: Imaging and Imagining Edmonia Lewis' Roman Ateliers

Gloria Jane Bell, 98-118

A short note on the alleged death certificate of Plautilla Bricci

Andrew Pritchard, 119-120

The date of the meeting between Antoon Van Dyck and Sofonisba Anguissola in Palermo

Carla Rossi, 121-126

“Ma era così per tutti”. L'assenza femminile nelle decisioni editoriali della casa editrice Einaudi negli anni '60

Maurizio Rebaudengo, 127-144

A Study in Sketches. Gunta Stölzl's Early Years in Munich (1914-1919)

Mirjam Deckers, 145-168

Foreword

CARLA ROSSI

With this issue of *TCLA*, which is multilingual once again after the monographic edition published exclusively in Italian (dedicated to 16th-century Florentine artists), we have decided to pay tribute to a series of female artists of various nations and historical periods.

Women whose activity has been investigated too little or only superficially by historiographers. We have therefore proceeded, by means of new and precise archival research, mainly to update bio-bibliographical and art-historical data on a variety of themes: 15th-century copyists and illuminators active in the Monastero del Paradiso in Florence, Italy's first female architect Plautilla Bricci, Sofonisba Anguissola, Grisalda Bianchelli and Adriana Polissena, Asja Lācis, Sella Hasse and Elisabeth Voigt, Růžena Zátková, and – finally – Edmonia Lewis.

The issue ends with an interesting study, conducted by Maurizio Rebaudengo, in the archives of the Einaudi publishing house in Turin.

I would like to sincerely thank the authors of the research papers published here, whose efforts have made this new printing possible.

This special issue is published in Open Access in digital version only.

La Biblioteca Femminile Italiana e le rime in volgare di Giovanna Grisalda Bianchelli e Adriana Polissena

CARLA ROSSI

Università di Zurigo

Desidero dare alle stampe qui, per la prima volta in edizione critica, alcune rime quattrocentesche in volgare, attribuite dalle fonti manoscritte alle poetesse riminesi Giovanna Grisalda Bianchelli e Adriana Polissena, rinvenute nell'ambito del progetto Biblioteca Femminile Italiana,¹ promosso dal Research Centre for European Philological Tradition.

Il contesto del ritrovamento: il progetto MULIER ARTIFEX

Non esiste, a tutt'oggi, né un'indagine critica sul *corpus* della lirica femminile italiana delle origini, né uno studio dei reali ed essenziali collegamenti tra la specificità femminile e le coordinate generali della temperie lirica prerinascimentale. Lo studioso che desideri condurre analisi esegetiche, linguistiche, lessicografiche sui testi delle prime rimatrici italiane in volgare si trova confrontato con la difficoltà del reperimento dei testi e dell'accesso rapido alle fonti manoscritte. Sono ancora rarissime le edizioni dei componimenti poetici in questione, fondamentali per poter condurre qualsivoglia analisi critica; di scarso aiuto si rivela anche l'*Antologia della poesia femminile italiana*,² che può costituire un punto di partenza per un lavoro ancora tutto da svolgere.

Scopo del progetto della Biblioteca Femminile Italiana, macro-sezione del più ampio MULIER ARTIFEX,³ è dunque il recupero di un grande patrimonio di opere, la maggior

¹ www.bibliotecafemminileitaliana.it

² Tracce, n. 78/79, Edizioni Tracce, Pescara, 2007

³ Si tratta di una collaborazione internazionale tra il Research Centre for European Philological Tradition (RECEPTIO: www.receptio.eu) e i responsabili dell'Istituto Centrale per il Catalogo Unico (ICCU), Dott.ssa Simonetta Buttò (Direttore), Dott.ssa Lucia Negrini (responsabile dell'Area manoscritti) e Dott.ssa Valentina Atturo (responsabile dell'A.F. e della catalogazione in Manus Online). L'ICCU, in vista

parte delle quali ancora inedite, mentre per alcuni testi (esclusi i più noti, come ad esempio quelli della *Compiuta Donzella*, più volte editi e commentati o i testi di donne di potere, quale Lucrezia Tornabuoni de' Medici), si realizzerà la prima riedizione dopo la pubblicazione dei *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*, uscita a Venezia nel 1726 e curata da Luisa Bergalli e del *Prospetto biografico delle donne italiane*, edito nel 1824, sempre a Venezia, da Ginevra Canonici Fachini.

Si intende pubblicare sistematicamente,⁴ in formato digitale, una parte significativa del *corpus* della lirica femminile italiana delle origini, dal tardo Medioevo al primo Rinascimento e giungere alle soglie del Cinquecento, perché per i componimenti redatti dal XVI in poi si hanno ormai, fortunatamente, numerosi strumenti di studio. Il progetto intende render conto dell'attività di oltre duecento autrici e della particolarità delle voci poetiche di donna in ambito letterario italiano, per i secoli in questione.

Obiettivo secondario della ricerca in programma, attraverso la pubblicazione cartacea di una monografia dedicata alle "voci di Gaia",⁵ è l'indagine della rappresentazione della poetica femminile delle origini, possibile solo dopo aver selezionato il *corpus* di testi e aver attuato una distinzione tra opere femminili e scritti "in voce di donna".

dell'ampliamento della base dati Manus Online, nella quale confluiranno le schede descrittive dei codici del progetto MULIER ARTIFEX che hanno tramandato le opere delle autrici, delle copiste e delle miniatrici italiane oggetto di schedatura e catalogazione da parte di RECEPTIO, ha offerto a RECEPTIO la possibilità di catalogare questo prezioso materiale con il s/w MOL, predisponendo a tal fine un "progetto speciale", nel quale confluiranno le schede descrittive dei manoscritti conservati nelle varie biblioteche italiane (ed eventualmente straniere), che saranno poi interrogabili dagli utenti del sito Manus Online.

⁴ L'intento è di riuscirci entro il 2026 (sebbene al momento l'unico finanziatore del progetto sia lo stesso centro di ricerca che lo ha concepito e lo sta portando avanti). Già nel 2008, in conclusione dell'articolo citato nella nota che segue, scrivevo: «Il materiale testuale e archivistico raccolto in questi anni giustifica l'impresa, ma il cammino per contrastare l'opera censoria condotta per secoli nei confronti delle prime rimatrici volgari italiane è lungo e, per esser percorso senza impedimenti, necessiterebbe del sostegno di mecenati illuminati», *Le voci di Gaia*, p. 496.

⁵ Titolo di un mio articolo edito nel 2009: *Le voci di Gaia l'eco dei versi d'una "donzella gaia" ed "insegnata", prima rimatrice in lingua italiana in Romania: revue trimestrielle consacré a l'étude des langues et des littératures romanes*, ISSN 0035-8029, Tome 126, N° 3-4, Paris, 2008, pp. 480-496.

Si spera di offrire così agli studiosi un utile strumento di lavoro, per future ricerche e tesi universitarie.

Le indagini sin qui condotte hanno permesso di portare alla luce opere di autrici per lo più ignorate dalla critica, che si affacciarono alla soglia del Rinascimento con contributi anche notevoli, importanti per lo studio del quadro sociale in cui si situa la lirica femminile italiana delle origini e per la definizione della sua specificità e della sua originalità in confronto al resto della Romània.

Il nome del progetto rende omaggio a quello del Fondo Ferri della Biblioteca Civica di Padova, allestito dal conte Pietro Leopoldo Ferri: la *Biblioteca Femminile*, come è stata chiamata dal conte, è una singolare collezione di opere composte esclusivamente da donne, dal XIII in avanti, donata dagli eredi Ferri alla Biblioteca Civica nel 1870, insieme al catalogo manoscritto sul quale il conte registrava l'acquisto di nuove opere. Secondo il desiderio degli eredi, la raccolta è stata tenuta separata dagli altri testi e collocata in appositi scaffali recanti la legenda «Biblioteca Femminile Italiana del conte Pietro Leopoldo Ferri defunto donata al Comune dai figli di lui conti Giovanni Battista e Francesco. Anno 1870».

Per completezza d'indagine, una sottosezione della ricerca sarà dedicata alla pubblicazione di testi epistolari femminili in versi e di testi religiosi (laudi, sermoni ecc., selezionati in base alla loro importanza quali testimonianze linguistiche, come ad esempio le sacre rappresentazioni, in versi, di Antonia Pulci).

Il particolare *status* sociale e giuridico della donna, in Italia (dove l'attività poetica femminile, nei secoli presi in esame, è indirettamente documentata dalle proscrizioni di cui essa è fatta oggetto da parte delle autorità ecclesiastiche), rende necessaria l'attenzione a ogni forma di espressione lirica da parte delle donne (per questo l'indagine non si limiterà alla sola poesia amorosa).

La parziale emarginazione dalla vita pubblica (salvo nel caso di donne di rango elevato) e la quasi totale esclusione dalle istituzioni culturali (l'università innanzitutto), fanno sì che personaggi quali Maddalena Buonsignori, Dorotea Bucca, le sorelle d'Andrea, Giovanna Grisalda Bianchelli, Adriana Polissena meritino una focalizzazione che, sino ad ora, è stata loro negata. Percorsi diversi permetteranno di far emergere il divario tra l'autoriflessione

femminile a proposito delle possibilità di operare poeticamente e lo scetticismo, l'ironia o talora l'aperta opposizione della comunità maschile.

Le rime volgari di Giovanna Grisalda Bianchelli e Adriana Polissena

La tradizione manoscritta

La Biblioteca Civica Gambalunga di Rimini conserva la famosa *Cronaca universale* di Gaspare Broglio Tartaglia (ora segnata SC-MS 1161), che riporta, alla c. 299 r-v, la trascrizione di alcuni testi d'occasione per le nozze, celebrate il 24 giugno del 1475, di Roberto Malatesta con Elisabetta da Montefeltro,⁶ composti e recitati, secondo quanto afferma il cronista, da due «damigelle» di quindici anni: Giovanna Grisalda Bianchelli e Adriana Polissena.

Il codice della *Cronaca* è descritto da G. Rabotti, nel *Repertorio della cronachistica emiliano-romagnola (secc. IX-XV)*, Roma, 1991, alle pp. 74-77, ed il testo è solo parzialmente edito nella *Cronaca malatestiana del secolo XV: dalla Cronaca universale / Gaspare Broglio Tartaglia*, a cura di Antonio G. Luciani, B. Ghigi Editore, Rimini, 1982.

Copia dei componimenti poetici trãditi dalla *Cronaca* è conservata in un codice composito della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, IT. X, 82 (=6711), considerato tra i «grandiosi relitti del lavoro di Zeno sulla poesia volgare»,⁷ frutto dell'opera di raccoglitore di Apostolo Zeno, con alcune parti di mano dello stesso letterato veneziano e di Giusto Fontanini (cc. 1r-9v e 116r-118v), postillate dal Fontanini (88r-93v). Nel codice marciano, i sonetti appaiono trascritti alle cc. 127r-128v, nel corpo di una lettera inviata da Rimini a Zeno il 4 marzo del 1743 da Giuseppe Garampi, il quale tiene a precisare: «Le mando, dico, le sole poesie di Adriana Polisenà e di Giovanna Grisalda Bianchelli, con averle tutte estratte dal libro di Broglio, ove tratta delle nozze di Roberto Malatesta, dal quale ho fatto anche trascrivere unitamente quella particola ove egli tratta di esse donne. Mi sono servito d'altra mano, perché piú intelligibile della mia; si assicuri però che il tutto è trascritto con somma diligenza».⁸

⁶ Per l'organizzazione della festa di nozze, cfr. D. Bornstein, *The Wedding Feast of Roberto Malatesta and Isabetta da Montefeltro: Ceremony and Power*, *Renaissance & Reformation* 24 (1988), pp. 101-117.

⁷ F. Arato, *La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, Pisa 2002, p. 124.

⁸ Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, IT. X, 82 (=6711), f. 119r.

Le note sul matrimonio di Roberto Malatesta delle carte 264r -273r della *Cronaca* sono state pubblicate in A. Turchini, *La signoria di Roberto Malatesta detto il Magnifico (1468-1482)*, Rimini, Ghigi, 2001, pp. 427-467 (testi poetici da p. 456).

L'autorialità femminile contestata

Come è avvenuto, nel corso della storia, per moltissime altre poetesse (caso lampante è quello delle petrarchiste marchigiane)⁹ o in generale per altre artiste, l'identità femminile delle due giovani rimatrici è stata messa in dubbio nel corso del XIX secolo.

Carlo Tonini, prima in *La coltura letteraria e scientifica in Rimini dal secolo XIV ai primordi del XIX*,¹⁰ poi nel 1861, nel *Compendio della storia di Rimini*, sostenne che l'autore dei sonetti fosse, in realtà, un uomo: «Ma forse non darebbe lungi dal segno chi ne giudicasse autore Paolo Bianchelli, di cui ricordiamo la canzone, i sonetti e l'elegante capitolo ad Isotta».¹¹

Dal punto di vista stilistico ed esegetico non si comprendono le ragioni, se non per così dire patronimiche e “di genere”, per le quali Tonini abbia sostenuto che il vero autore dei sonetti fosse un rimatore riminese poco più che un semplice nome, al pari della Polissena e della Bianchelli, nei pochi codici che ne tramandano i componimenti.¹²

⁹ La pubblicazione dei sonetti delle petrarchiste marchigiane del '300, Ortensia Di Guglielmo, Leonora Della Genga, Livia Di Chiavello, da parte di Andrea Gilio da Fabriano nella *Topica Poetica*, del 1580, ha dato avvio ad un dibattito tra i critici che considerano i testi dei falsi prodotti da poeti di sesso maschile e quelli che non mettono in dubbio la loro veridicità, in tal senso ha lavorato Daniele Cerrato, in *Le Petrarchiste marchigiane: una generazione cancellata*, in *Ausencias: escritoras en los márgenes de la cultura*, Mercedes Arriaga Flórez, Salvatore Bartolotta, Milagro Martín Clavijo (eds.), Sevilla: Arcibel, 2013, pp. 219-241, che ha analizzato la presenza/assenza delle poetesse marchigiane del '300 nei testi di critica e nelle antologie della letteratura italiana. L'analisi del caso particolare di queste poetesse permette di approfondire le motivazioni e i criteri che incidono nella costruzione del canone letterario delle scrittrici italiane nella cultura medievale. Va segnalata inoltre la recente pubblicazione per Argolibri del volume *Tacete, o maschi. Le poetesse marchigiane del '300 accompagnate dai versi di Mariangela Gualtieri, Antonella Anedda e Franca Mancinelli. Figure di Simone Pellegrini*, a cura di Fabio Orecchini e Andrea Franzoni, Argolibri 2020.

¹⁰ Ristampa anastatica dell'edizione originale...[del 1884], Rimini, 1988, pp. 169-176.

¹¹ C. Tonini, *Compendio ...Dalle origini all'anno 1500*, Renzetti, Forlì, 1895, p. 645.

¹² Ne ho individuati ad oggi solo due: Città del Vaticano, Bibl. Apostolica, Reginese Latino 1973 (Vre), Vicenza, Bibl. Civica Bertoliana, I. 10. 22 n° 128 (VI)

Criteria editoriali

- Introduzione degli accenti gravi e acuti, a seconda dei casi, per i monosillabi (*già*, *più*) e i vocaboli ossitoni, regolarizzando l'uso dell'apostrofo per indicare aferesi, sincope e apocope;
- eliminazione dell'accento dalle preposizioni (*à*) e dalle congiunzioni (*è*, *ò*);
- abolizione dell'*h* etimologica, regolarizzando le forme del verbo avere alla seconda e terza persona singolare e alla terza persona plurale secondo la moderna ortografia;
- distinzione di *u* e *v*;
- adeguamento della congiunzione *et* alla forma *e*, con impiego della *d* eufonica nei casi opportuni;
- adeguamento all'uso moderno nesso *ti* + vocale (per rendere l'affricata dentale).
- criteri moderatamente conservativi, invece, nella veste grafica di *x* per *s*.
- regolarizzazione dell'uso della punteggiatura: eliminazione della virgola sovrabbondante prima di una congiunzione coordinante; eliminazione della virgola tra soggetto e verbo; adeguamento della punteggiatura a fine verso e, se necessario, all'interno del verso, per agevolare la lettura adeguamento della proposizione articolata *co 'l* alla forma *col*

Rime, introdotte dal testo della *Cronaca*

Si levarono due nobili damigelle, dell'età di quindici anni l'una, bellissime d'aspetto e d'eloquenza, le quali con atto degnissimo si presentarono dinanzi all'Illustrissimo Duca d'Urbino,¹³ facendo la debita reverenza e, licenziate da Sua Illustrissima Signoria, se ne andarono dinanzi allo Illustrissimo Signor Messer Roberto de' Malatesti,¹⁴ dicendo prima un sonetto a sua laude ed onore, come qui sotto conterrà.

L'una delle dette damigelle, nominata Adriana Polissena e l'altra Giovanna Grisalda Bianchella. Poi giunte alla presenza dell'Illustrissimo Signor Messer Roberto, facendo la loro debita reverenza, così fu il principio del lor dire:

¹³ Federico III da Montefeltro (Gubbio, 7 giugno 1422 – Ferrara, 10 settembre 1482), padre della sposa.

¹⁴ Roberto Malatesta detto Roberto il Magnifico (Fano, 1440 – Roma, settembre 1482), signore di Rimini e condottiero, figlio di Sigismondo Pandolfo.

I

Prencipe valoroso e triunfale, possente in terra e di supremo ingegno reale aspetto dal superno regno dignissimo di solio imperiale.	4
In tua florida etade, con veloc' ale, opera tua fama, che se' l più benigno che scettro porti in man, tu tieni el segno de leofante indian, che tanto vale.	8
Tu in Eliconia te rigasti el fronte. Pallas te diede el clipeo di Perseo, Mercurio una real vergella d'oro.	
Così pregamo Giove a palme giunte Te presti al mondo l'evo nestoreo, di Cirro el fato e d'Asia el gran texoro.	12

1. *valiroso*, in entrambi i codici, con tentativo di correzione in *valoroso* in BNMV, IT. X, 82 (=6711). *triumphale* in entrambi i codici 3. *aspetto*, Turchini trascrive *assierto*. *Superbo* in SC-MS 1161 4. *solio* dal lat. *solium*, col significato di *seggio*, *trono*. 6. *opera*, Turchini trascrive *epira*. 8. *eleofante* in entrambi i codici. Turchini trascrive *de cofante*. Si noti come proprio l'elefante indiano sia, insieme alla rosa quadripetala, simbolo fondamentale nell'araldica malatestiana, rappresentando virtù quali eternità, munificenza, fasto regale, capacità di comando. L'animale è presente in molti luoghi del Tempio Malatestiano di Rimini. Inoltre, i cimieri degli elmi di vari signori di casa Malatesta raffigurano un elefante nero con una corona d'oro. 9. *Eliconia* Monte simbolo dell'ispirazione poetica, già da Esiodo (*Teogonia*, 1-8). 10. *clipio* in entrambi i codici, evidente errore per *clipeo* dal lat. *clipeus*, scudo metallico rotondo. 13. Turchini trascrive *levo* (senza apostrofo); nell'espressione *evo nestoreo* riecheggia l'augurio latino di lunga vita *aevo Nestoreo donet!* Nell'*Iliade* Nestore è il più vecchio e il più saggio dei capi dell'esercito greco contro Troia, incline a rievocare le imprese compiute nella sua vita, durata per «tre età umane». 14. *Cirro*, ossia Ciro il Grande di Persia, fondatore dell'Impero.

II

Se mai continga per celeste segno,
per forza d'arme, o per antico amore
che vediamo in man del nostro gentil Signore
il real scettro del paterno regno. 4

De versi armato, ond'ora nissun ha sdegno,
faremmo qual Gracco con soave romore
con la eburnea fistula e sonore
pria nostre note oltr'a l'uman ingegno. 8

Tanta letizia non credrem ch'avesse
li spiriti dannati, se per grazia
fosse per quelli el Paradiso aperto.

Quanto per noi udir con voce spesse 12
contra la lupa che mai non se sazia
chiamar gridando: "Roberto, Roberto!"

1. *Se mai continga*: il verso richiama il primo del XXV canto del Paradiso. 4. *real scettro*, ancora un richiamo a simboli presenti nel Tempio Malatestiano, in particolare alla Cappella di San Sigismondo, eletto protettore dei guerrieri d'armi, che tiene con la mano destra lo scettro del potere e con la sinistra il globo. Il seggio su cui posa è sostenuto da due elefanti che reggono stemmi malatestiani. 6. *Gracco*, Turchini trascrive *giaccho*, ma mi pare chiara l'allusione a Gaio Sempronio Gracco, che durante le proprie orazioni pubbliche, si faceva accompagnare da un suonatore di flauto. 8 *Pria*: Turchini legge *prova*. 9 *letizia*, nel codice della Biblioteca civica Gambalunga SC-MS 1161 il termine è preceduto da *prestanza*, poi cancellato. 10 *se per grazia*, Turchini trascrive *sopra gratia* 13. *contra la lupa*, il codice marciano riporta *cantar taluna* (espressione che non ha molto senso nel contesto, giacché con l'immagine della *lupa che mai non si sazia* si allude allo Stato della Chiesa, le cui mire su Rimini erano state arginate da Federico da Montefeltro). In merito a questo verso scrive Carlo Tonini, nel *Compendio della storia di Rimini*: «pure notai con meraviglia che, non ostante la presenza dell'ambasciatore del Papa, in uno dei mentovati sonetti si facessero

apertamente voti pel pieno reintegroamento dello stato dei Malatesti contro la lupa che mai non si sazia». ¹⁵

Quest'ultima parola, che le degne damigelle avevano finito i loro sonetti, se levò per tutti un grave tumulto, che tutto el palazzo risonava delle voci delli circostanti, gridando tutti "Roberto, Roberto!". [...] Li magnifici scalchi fecero fare silenzio a tutti e conceduto libertà e audacia alle due nobili damigelle, cioè ad Adriana Polissena e alla Giovanna Grisalda Bianchella, che seguissero de quanto li era a loro a grato e così con licenzia dello Illustrissimo Signor Messer Roberto si dirizzaro inverso la Illustrissima Madonna Lisabetta, ¹⁶ facendo loro debita reverenzia e con degno saluto dipoi esposero i versi, como già de sotto conterrà e sua laude e onore:

III

Vellem posse tibi calamo, illustrissime Princeps, ¹⁷
Grandificas referare tuas splendore nitentes
Virtutes vutilo diffusas undique tantas
Non operis michi spondet opem fidutia tanta [...] ¹⁸

Questi versi disse la Giovanna Grisalda Bianchella e di poi tutte e due insieme cantarono magnificando la illustrissima Madonna Lisabetta nel sotto scritto modo, dicendo:

¹⁵ Cit., Parte 1, p. 587.

¹⁶ Elisabetta da Montefeltro (Urbino, 1464 – Venezia, 1510). Il matrimonio si celebrò a Rimini il 25 giugno 1475. La coppia ebbe solo una figlia, Battista. Elisabetta rimase vedova pochi anni dopo, nel 1482, e fece ritorno a Urbino, dove si ritirò nel monastero di Santa Chiara, fatto edificare da suo padre.

¹⁷ Interessante notare come un codice ashburnhamiano della Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze, segnato Lat. Laurent. 56, Plut. 90 sup. 56, 58r-v contenga due poemi latini della poetessa veronese Polissena Grimaldi in lode di Francesco Sforza e della consorte Bianca Visconti con identico incipit *Vellem posse tibi calamo, illustrissime Princeps*.

¹⁸ Solo i primi quattro versi del poemetto appaiono nella trascrizione inviata a Zeno: ho scelto anch'io di trascrivere solo questi, indicando la similitudine con l'incipit del poema quello attribuito a Polissena Grimaldi (si noti, per inciso, una sorta di omonimia delle due rimatrici, la Grimaldi e Adriana Polissena, che potrebbe aver causato nei codici una certa confusione nell'attribuzione), perché ciò che mi preme pubblicare qui sono i versi in volgare.

IV

O Regina gentile, fontana di costume e di bellezze,
In le tue aurate trezze legato è delle tue serve umile.

Venute semo, Regina, a visitarte
con ardente desio,
altro non potemo appresentarte, 5
si no l'alme, e'l cor nostro.
Dama non guardare, che noi siamo
un piccolo dono a tanta altezza
che gentil cor non spezza
leal Amor de due serve fideli. 10

Tutto el paese in allegrezza e festa
di tua presenza degna
per te trionfa casa Malatesta
graziosa e benigna
sotto la diva insegna 15
del padre tuo, ch'al mondo non ha pari
salve possiamo stare
tanto è onorata e tanto è signorile

Ma quand daremo laude a tua vertude
o refulgente sole 20
tutte le lingue sarian sommesse e mute
al far di te parole.
Gigli rose e viole
non hanno tanto odor di primavera
quanto tua fama altiera 25
spande di te suave aura gentile

Discesa sei di casa Feretrana
e vivente vergella,
stirpe in terra non è la più sovrana,
né in ciel più vaga stella 30
savia modesta e bella
dotta e gentil, più ch'altra creatura

Note su alcune copiste e miniatrici del Monastero del Paradiso di Firenze

CARLA ROSSI

Nell'ambito del progetto (già presentato in apertura del precedente articolo) "MULIER ARTIFEX. Biblioteca Femminile Italiana" e a integrazione del pregevole catalogo dell'attività dello *scriptorium* femminile, *I manoscritti del Monastero del Paradiso di Firenze*,¹ vorrei segnalare qui alcuni aggiornamenti biografici in merito a quelle che furono tra le più prolifiche copiste del Monastero del Paradiso.

Come ho avuto modo di approfondire nel volume *Miniatrici di Dio e del Demonio. Il contributo femminile alla miniatura europea*,² la diffusione dei libri a stampa non impedì alle monache brigidine di portare avanti il lavoro di copiatura, che continuò regolarmente sino alle soglie del Seicento, dal momento che le consorelle erano tenute alla fatica del lavoro manuale, come recita il ventitreesimo capitolo della *Regola di S. Brigida*,³ nel rispetto del voto di povertà (che si concretizzò, non solo a Firenze, ma in tutta Europa), anche nella produzione di libri umili, ad uso monastico.⁴

¹ Curato da R. Miriello, nel 2007, per le Edizioni del Galluzzo.

² Edito nell'agosto del 2021 per i tipi di questa stessa casa editrice.

³ BRF, Ricc. 2878, *Regula*, il cap. XX ribadisce l'importanza del lavoro «che lle suore non sieno otiose ma lavorino al tempo debito», ff. 22v-23r.

⁴ In merito all'iconografia di Santa Brigida, cfr. N. Ben-Aryeh Debby, *The Images of Saint Birgitta of Sweden in Santa Maria Novella in Florence*, in «Renaissance Studies», 26 (2004), pp. 509-26; EAD., *St. Birgitta in Florentine Art*, in *The Birgittine Experience: Papers from the Birgitta Conference in Stockholm 2011*, a c. di C. Gerjrot - M. Åkestam - R. Andersson, Stockholm 2013, pp. 171-89; EAD., *Reshaping Birgitta of Sweden*; G. L. Potestà, *Dalla visione di Brigida di Svezia all'Adorazione di Filippo Lippi*, in *Filippo Lippi. La Natività*, a c. di P. Biscottini, Cinisello Balsamo 2010, pp. 35-53; e, più in generale, M.H. Oen, *Iconography and Visions: St. Birgitta's Revelation of the Nativity of Christ*, in *The Locus of Meaning in Medieval Art: Iconography, Iconology and Interpreting the Visual Imagery of the Middle Ages*, a c. di L. Liepe, Berlin 2018, pp. 212-37; EAD., *The Iconography of Liber celestis revelacionum*, in *A Companion to Birgitta of Sweden*, pp. 186-222.

Fatto edificare nel pieno del grande scisma d'Occidente da Antonio degli Alberti, a partire dal 1392, nei locali della villa di delizie della propria famiglia,⁵ su un podere a Pian di Ripoli (che già portava il nome di Paradiso), poco fuori Firenze, per monache e frati dell'ordine di Santa Brigida, il monastero "del Paradiso" fu spesso al centro di polemiche, a causa della convivenza di religiosi di ambo i sessi sotto uno stesso tetto, sebbene *sub diversis clausuriis*. Solo dal 1593 il complesso divenne esclusivamente femminile.

In epoca umanistica e rinascimentale, le brigidine che vi trascorsero gran parte della propria esistenza, tutte appartenenti all'oligarchia fiorentina,⁶ svolsero spesso, accanto all'attività di tessitrici, quella di copiste e miniatrici, come la nota suor Cleofe, una delle poche amanuensi del XV secolo cui la critica abbia dedicato ricerche puntuali.

L'attività dello *scriptorium* del Paradiso andrebbe, a mio modesto avviso, studiata di concerto con quella dell'*atelier* tessile.

Come ricorda Sharon T. Strocchia, nel suo *Nuns and Nunneries in Renaissance Florence*:⁷ «The Paradiso pursued economic diversification, keeping textiles at the core of its enterprise. Besides weaving linen cloth and taking in sewing, the nuns also spun and reeled silk, which paid poorly but consolidated relationships with various silk dealers. More lucrative was the production of gold thread, which spawned long-term relationships with suppliers like Bartolomeo Peruzzi, Pierozzo Banchi, Giovanni Federghi, Tommaso Ridolfi, and the omnipresent Giuliano Gondi. It was this latter activity that launched the development of the embroidery workshop. The Paradiso nuns purchased silk and gold thread used for embroidery from the same dealers for whom they produced it; in turn, these dealers offered additional outlets for finished pieces».⁸

Un'analisi esaustiva delle iniziali miniate e delle decorazioni che appaiono nei codici manoscritti prodotti dal monastero dovrebbe tener conto anche della produzione coeva di tessuti figurati.⁹ Nel monastero del Paradiso, come in molti altri conventi femminili

⁵ Nella villa del *Paradiso degli Alberti* è ambientata la raccolta di novelle omonima di Giovanni di Gherardo da Prato, risalente al 1426. La zona dove sorgeva il monastero, Pian di Ripoli, era stata prima "pomario" di Firenze, luogo di produzione di alimenti per la città, e "giardino più delizioso", con le ville al centro di complessi produttivi agricoli.

⁶ Belcari, Peruzzi, Corbinelli, Ginori, Ridolfi, Acciaiuoli, Gambacorta.

⁷ Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2009.

⁸ *Ibidem*, p. 131.

⁹ Un utile punto di partenza potrebbero essere lo studio di J. L. Santoro, *Tessuti Figurati a Firenze Nel Quattrocento*, Antichità Piselli, Firenze, 1981 e quello di D. Degl'Innocenti, *I tessuti della fede*. Bordi

toscani, accadde infatti che schemi compositivi e iconografici di particolare successo divenissero modelli – spesso assimilabili e componibili – tanto per le produzioni tessili, quanto per le decorazioni (comunque sempre “povere”) dei codici miniati. Il legame tra i tessuti figurati prodotti in ambito ecclesiastico femminile e le miniature fu talmente stretto che, nel tempo, darà vita ad una sorta di nuova tecnica artistica, punto d'incontro fra il tradizionale ricamo ad applicazione ed il dipinto, basti pensare al paliotto presentato per la prima volta sull'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Novella il 1 gennaio 1647 e attribuito a Giovanna Garzoni, miniatrice medicea, che lo realizzò come sorta di enorme collage in seta.

«Come i ricamatori professionisti, anche le monache del Paradiso collaborarono con pittori importanti, che fornivano loro i disegni: Antonio Pollaiolo, Botticelli, Perugino, Neri di Bicci, Raffaellino del Garbo, Andrea del Sarto».¹⁰

A questi pittori andrà aggiunto anche Paolo Schiavo, ossia Paolo di Stefano Badaloni (Firenze, 1397 – Pisa, 1478), che nel 1466 fornì alle monache del Paradiso i cartoni relativi alle quindici storie della vita di Maria, per la realizzazione del paliotto omonimo (FIG. 1).



FIG. 1. Paliotto dell'Assunta con Storie della Vergine, disegno di Paolo Schiavo, manifattura delle monache di Santa Brigida del monastero del Paradiso, 1466.

figurati del XV e XVI secolo dalle collezioni del Museo del Tessuto di Prato, Edizioni della Meridiana, 2000.

¹⁰ M. P. Zanoboni, *Donne al lavoro: nell'Europa medievale (secoli XIII – XV)*, Jouvence, 2020, p. 54.

La collaborazione delle monache con il pittore è attestata da vari documenti d'archivio,¹¹ ed è interessante, nell'ambito delle relazioni iconografiche tra tessuti figurati e miniature, l'analisi del ms. oggi conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana, Conv. Sopp. 459 (FIG. 2), composito, formato da due sezioni: I, ff. 1-3659 e II ff. 366-382, nella prima intervengono due mani, la prima di suor Raffaella e l'altra di suor Cecilia.

Al fol. 7r appaiono: una lettera iniziale figurata con Cristo, in oro, decorazione a racemi lungo tre margini della carta; in basso, in un medaglione, un'Annunciazione che, nonostante la perdita di colore sui volti delle FIG., presenta interessanti analogie con il paliotto, nel complessivo impianto compositivo (la scena si svolge, come appare di rado a questa altezza cronologica) nella stanza chiusa di Maria, dove è visibile il simbolico *thalamus Virginis*, con le FIG. dell'annunciante e dell'annunciata, e soprattutto con in il vaso di gigli posto centralmente. La presenza del vaso di gigli, simbolo della purezza della Vergine, *ante partum, in partu et post partum*, in area fiorentina ha una valenza particolare che, ad esempio, in area senese è accuratamente evitata, con la sostituzione del giglio con il ramo d'ulivo.



FIG. 2. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conventi Soppressi 459, f. 7r

¹¹ Cfr. M. C. Improta, *Documentazione inedita sul paliotto di Santa Maria Novella*, in *Rivista d'arte*, Anno XLI, 4, V, Firenze 1989, pp. 45-56.

Tra i diversi prodotti del monastero va inoltre segnalata la produzione di occhiali da vista, di responsabilità dei monaci. Vincent Ilardi¹² ha dimostrato come la Firenze del XV secolo fosse “la capitale mondiale dell’ottica” e come il monastero del Paradiso figurasse tra i principali centri di produzione di sofisticati occhiali da vista. Questi nuovissimi accessori trovarono rapidamente un pubblico ricettivo in tutta Italia. Gli articoli del Paradiso furono commercializzati a Firenze, Mantova e Roma; decine di paia di occhiali vennero regalati alla corte sforzesca a metà del Quattrocento come sorta di *status symbol*. Gli occhiali da vista venivano utilizzati sia dalle stesse monache che lavoravano nello *scriptorium*, sia in *scriptoria* esterni.¹³

Alla già citata suor Raffaella di Arnolfo de’ Bardi, ad oggi, sono stati ascritti ben diciotto codici compositi e dai più svariati contenuti, come ricorda anche Simona Gavinelli:¹⁴ si va dalle opere liturgiche ai testi devozionali (quali le opere di Brigida di Svevia e di S. Caterina da Siena), dai volgarizzamenti delle opere patristiche di S. Gerolamo e di Gregorio Magno, alla produzione omiletica di S. Bernardo di Chiaravalle, dal *Giardino dell’orazione* di Niccolò da Osimo, alle letture spirituali di Lorenzo Giustiniani e di Giordano da Pisa.

Ho avuto modo, di recente, di consultare il *Registro del monastero*,¹⁵ che riporta come il 1° gennaio 1527 *sora Raphaella d’Arnolfo de’ Bardi, del tutto sana, dopo avere cenato in cella fu tuttavia raccolta in terra dalle compagne che si premurarono di portarla subito in infermeria, dove morì senza riprendere conoscenza*.¹⁶

Tanto questo *Registro*, quanto Domenico Maria Manni, nelle sue *Osservazioni istoriche sopra i sigilli antichi*,¹⁷ ricordano alcuni dati sino ad oggi sfuggiti agli studiosi, che mi pare utile segnalare qui: *in primis* il nome di battesimo di suor Raffaella e la data del suo ingresso nel complesso brigidino: era il 1461 quando Nannina di Arnolfo de’ Bardi (questo il nome,

¹² V. Ilardi, *Renaissance Florence: The Optical Capital of the World*, in *Journal of European Economic History* 22 (1993), pp. 507–41.

¹³ Le monache di S. Pier Maggiore comprarono cinque paia di occhiali dalla bottega di Paradiso nel 1463 (ASF, Mon. S. Brigida, vol. 149, fol. 33r-v). I prezzi variavano da 9 o 11 soldi al doppio della cifra o più.

¹⁴ Simona Gavinelli, *Copiste : appunti biografici*, in *Mélanges de l’École française de Rome - Moyen Âge*, 131-2, 2019, 297-310.

¹⁵ ASFi, Monastero di Santa Brigida detto del Paradiso, 60.

¹⁶ *Ibidem*, fol. 17r.

¹⁷ Firenze, 1741, p. 74 vol. 11.

al secolo, di suor Raffaella) venne consacrata, con ogni verosimiglianza appena adolescente, giacché la donna trascorse ben 66 anni all'interno delle mura del monastero.

Anche la più nota suor Cleofe, al secolo Ginevra di Lorenzo di Goro Lenzi, venne consacrata adolescente, per l'esattezza, stando al già citato *Registro*, nel 1486; morì il 12 gennaio 1546, dopo 60 anni trascorsi al Paradiso.

La produzione manoscritta di suor Cleofe si dipana lungo l'arco di almeno un ventennio, a cavallo tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento. Uno dei suoi primissimi lavori fu il codice del *Liber coelestis revelationum* di Brigida di Svezia: *Finissi di scrivere il detto libro negli anni del Signore mille quattrocento novanta quattro, addì X d'aghosto. Iscritto con gran fatica e disagio, la maggior parte di nocte al lume di lucerna. Prieghovi non guardiate alla rusticità della lettera, ma pigliate la sana e verace doctrina data dalla bocca della verità e della sua gloriosa madre virgho Maria alla nostra madre sancta Brigida.*

Un altro dei suoi lavori risale al 1501 ed è la copia dei *Sermoni* di Bernardo di Chiaravalle. In totale, sino ad oggi, si conoscevano diciassette codici da lei trascritti, a volte con l'aiuto della consorella Raffaella, oggi divisi tra la Biblioteca Medicea Laurenziana e la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Segnalo qui il ritrovamento di un altro codice da aggiungere al catalogo dei manoscritti da lei copiati ed elegantemente miniati, conservato presso la Biblioteca Palatina di Parma, il Ms. Palatino 23. Cart., sec. XVI (1519).¹⁸

La suor Caterina, che il 30 novembre del 1458 si firma nel *colophon* del codice oggi Firenze Bibl. Naz. Centr., Magl. XXXVIII.1.28:¹⁹ *Negli anni Domini 1458, utimo (sic) di di*

¹⁸ Copiato da suor Cleofe del monastero del Paradiso di Firenze. Contiene 79 prediche di Giordano da Pisa, edite, 2 prediche volgari inedite di Bernardino da Norcia alle monache di Santa Felicita, datate 1495 (cc. 115v-181v); di Alessandro da Bologna, in S. Marco per la Pasqua del 1444 (cc. 182r-188v).

¹⁹ Vita di S. Brigida (in volgare; ff. 1r-82v); Brigida di Svezia, Preghiere (ff. 82v-113v). Membr.; ff. I, 114, I'; 1-7 (10) (1-70), 8-12 (8) (71-110), 13 (4) (111-114); richiami; inizio fascicolo lato carne; 185x134=2[112]51x19[76]39; rr. 22/ll. 21; rigatura a colore; iniziale grande miniata con oro con il busto di S. Brigida e fregio sui margini interno e inferiore al f. 1r; iniziali medie e minori rosse, azzurre e toccate di giallo; titoli in rosso. Legatura antica con i piatti coperti di cuoio impresso a secco; due fermagli restaurati. Al f. 114v nota di possesso di mano del s. XVI: 'Est p. Melchioris et amicorum suorum'. Al f. 1r precedente segnatura Strozzi: 'N° 224', depennata e sostituita da '218' [si ringrazia Piero Scapecchi per la collaborazione]. Il ms. figura nell'inventario redatto nel 1734 in occasione dell'unione patrimoniale del convento di S. Brigida con il Conservatorio dei Poveri di San Giovanni Battista dell'Ospedale di Bonifazio Lupi. Ai ff. 113v-114r, in rosso: 'Finita è la vita e miracogli di sancta Brigida e alquante orationi rivelate da Dio e dalla Vergine Maria a sancta Brigida madre nostra del reame di Svetia et del dominio del re del regno

novembre fu compiuto di scrivere per mano [di] suor Katerina nel monastero del Paradiso potrebbe essere sia, come ritiene la critica, Caterina di Giovanni Peruzzi, consacrata adolescente nel 1426 e morta nel 1476 a 72 anni,²⁰ sia (come ritengo più verosimile) suor Caterina di Giovanni di Odoardo Belfradelli che, stando al *Registro del monastero*, prese il velo nel 1428.

Suor Margherita Niccolini, che si sottoscrive con semplicità nel Magl. XXXVIII.93, al fol. 120v: *Iscrisse suora Margherita Nicholini, indegnia religiosa del monastero di Sancta Brigida, chiamato Paradiso*²¹ dovette essere la figlia di quel Raffaello Niccolini, della nobile famiglia fiorentina,²² al quale si rivolsero le monache durante un forte dissidio all'interno della comunità. Nonostante la professione di umiltà delle copiste, la comunità maschile e femminile del Paradiso dovette essere tutt'altro che pacifica. Le lotte fra gruppi di religiosi avevano provocato l'intervento dell'arcivescovo, interpellato da suor Cherubina Alberti con lettera del 2 gennaio 1594.²³ L'arcivescovo²⁴ aveva ritenuto dunque necessario ricorrere al papa, ottenendo un breve che privava i frati di ogni ingerenza nella comunità femminile e fu a questo punto che alcuni gruppi di frati e suore si ribellarono al provvedimento papale, ricorrendo alla protezione di Raffaello Niccolini, padre, appunto di una monache, ed ottenendo l'intervento del granduca, affinché questi sostituisse il canonico Cantucci, il quale da anni si adoperava per riportare ordine nella vita del monastero.

Sempre nell'ambito del citato progetto di raccolta di dati su autrici, copiste e miniatrici italiane, è altrettanto utile avvisare come l'Archivio Niccolini di Camugliano conservi²⁵ una

di Novergia (sic), il quale è nelle parti di setentrione, ultimo di tutti (segue 'i' apparentemente espunta) regni. Negli anni Domini 1458, utimo (sic) di di novembre fu compiuto di scrivere per mano [di] suor Katerina nel monastero del Paradiso'. La scrittura è una 'textualis' semplificata dal modesto contrasto, piuttosto rispettosa delle norme della fusione delle curve contrapposte e della 'r' a 2 dopo lettera curva. Caratteristica è la 'a' di tratteggio corsivo, di solito in due elementi (un semicerchio seguito da un tratto lievemente curvo). Frequenti le abbreviazioni per trattarsi di un testo volgare.

²⁰ Cfr. S. Gavinelli, cit., URL: <http://journals.openedition.org/mefrm/6209>; DOI: <https://doi.org/10.4000/mefrm.6209>.

²¹ Miriello, *I manoscritti*, cit. p. 41.

²² Di cui Luigi Passerini scrisse una *Genealogia e storia*, edita a Firenze nel 1870.

²³ In BMF, ms. A 141, cc. 242-244.

²⁴ Cfr. lettera al granduca Ferdinando I, da Roma, del 12 gennaio successivo, in ASFi, Mediceo del Principato, 3766, c. 64r-v.

²⁵ Archivio, Casa 6.

missiva inviata dalla badessa del monastero del Paradiso, Eulalia Buondelmonti,²⁶ nel 1465 a Mariotto Benvenuti, ricco imprenditore tessile fiorentino, che testimonia indirettamente della presenza di uno *scriptorium* nel monastero e dell'abitudine delle monache del Paradiso a curare sempre l'impostazione grafica dei propri scritti, anche non strettamente devozionali.

La missiva è vergata in caratteri eleganti e arricchita da un capolettera miniato dal quale si affaccia santa Brigida, con il libro, la veste bruna e la croce rossa dell'ordine delle brigidine (fig. 3).

Eulalia e il confessore Stefano comunicano al Benvenuti di ammettere lui e la sua famiglia, la madre Lisa Della Stufa, la moglie Brigida Spinelli e il figlio Lorenzo, nel corso di tutta la loro vita e anche dopo la morte, a godere dei benefici «di tutte le messe, le orazioni, i salmi, e le altre preghiere, di tutte le veglie, i digiuni e le astinenze, delle elemosine, le penitenze e di tutti gli altri esercizi spirituali» che si fanno e che si faranno nel convento, grazie ai meriti che il mercante fiorentino si era guadagnato con la sua generosa beneficenza: «con l'amore della vostra devozione e il fervore delle vostre attenzioni, tanto da essere eletto devoto fra i soldati del nostro culto».²⁷

²⁶ Che, stando al *Registro*, prese il velo, insieme alla sorella Agnese, nel 1426 e venne elevata al rango di badessa nel 1458.

²⁷ Questo il testo della lettera: Nos frater Stefanus ex nunc indignus generalis confessor et soror Eulalia Abbatissa Monasterii paradisus appellati prope florentiam ordinis Sancti Augustini Sancti Salvatoris nuncupati quem Sancte Brigide vulgus ascribit ceterique fratres et sorores eiusdem Monasterii sub diversis clausuriis domino famulantes Marioto de Benvenutis ac benefactori nostro singularissimo Salutem in domino et orationum suffragiis salutare. Meretur vestre devotionis affectus ac pie intentionis fervor quem erga ordinem nostrum precipue ad nostrum Monasterium de paradiso vos habere cognovimus ut inter singulares nostre religionis devotus vos ascribamus. Propterea ex nunc omnium missarum horarum psalmodiarum aliarumque orationum vigiliarum ieiuniorum abstinentiarum elemosinarum disciplinarum ceterorumque exercitiorum spiritualium que auctore deo in hac nostra fiunt congregatione et fient in posterum participem vos esse volumus in vita pariter et in morte.

In quibus quoque beneficiis volumus habere Lixiam venerabilem genitricem vestram et Brigidam coniugem vestram nec non Laurentium natum vestrum plenam participationem.

Addentes de gratia speciali que cum obitus vester quem deus felicem faciat nostro fuerit conventui nuntiatus ibidem recomendabimini.

Datum cum nostri maioris sigilli appositione Anno domini MccccLxv die ij^o Iunii.



FIG. 3. Archivio Niccolini, Camugliano, particolare del capolettera della missiva inviata dalla badessa del Paradiso Eulalia Buondelmonti a Mariotto Benvenuti, 1465.

Scopo di queste brevi note è contribuire, anche in minima parte, a tracciare alcuni possibili nuovi percorsi di ricerca interdisciplinare, che si inseriscano in un più ampio progetto di studio dei codici di produzione monastica femminile nella Toscana tardo medievale e rinascimentale, al fine di arricchire e aggiornare il già ampio database della Biblioteca Femminile Italiana.

Asja Lācis: a Room of One's Own and Trajectories of Nonbelonging

JĀNIS TAURENS

Art Academy of Latvia

The realistic spirit encourages us to root around in the dusty rags of our lives. We are to look and see. Pay attention to particulars.

(Toril Moi. *Revolution of the Ordinary*)

I could begin with a rhetorical proposition that to compose a sentence and become famous is possible only in fiction, like Joseph Grand in the novel of Albert Camus *The Plague*. Or one can write a novel and receive a laurel wreath post-mortem like Sylvia Plath. But the best way to recognition for a woman is to become a mistress and/or a muse for a famous man, especially if her native language does not belong to any of the great Western literary traditions. It sounds ironical, but the life of Asja Lācis (1891–1979) which covers the period of World War I, the Russian Revolution, formation of the independent Latvian State (Republic of Latvia), Nazi Germany and the Great Terror of Stalin, as well as World War II and Soviet occupation of Latvia, is an excellent example of such a fate. Although she was a woman of deeds and not words, her writings in three languages – Latvian, Russian and German – consist of theoretical and autobiographical books and articles, partly in collaboration with others; the full bibliography of her works today is still not available.

Furthermore, Asja Lācis is mostly known neither as a theatre director, which was her key occupation during her lifetime, nor as a writer, but as an acquaintance of famous men – thinkers, stage directors, poets – such as Walter Benjamin, Bertolt Brecht and Erwin Piscator, to mention just a few. In the context of their achievements, a woman has merely the role of a muse or a witness of an epoch. This ‘Egypt of female servitude’ is not something new to feminist literary criticism, but in the case of Asja Lācis language also plays an important role in her ‘wandering in the wilderness’¹ (great part of her publications, as well as texts about her are in Latvian and Russian), geographical location in Eastern Europe, the ‘wrong’ political stance, as well as her work in such a ephemeral medium as

¹ See in Elaine Showalter’s article: E. Showalter, *Feminist Criticism in the Wilderness*, in E. Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*, Pantheon Books, New York, 1985, p. 243.

stage production. All these conditions have resulted in the marginalisation and cultural nonbelonging of Asja Lācis.

The motto of this article, which is the quotation from the Toril Moi's recent book on Ludwig Wittgenstein, John Langshaw Austin and Stanley Cavell,² suggests a methodological approach of this paper. It is not going to present some general theory; instead, I intend to argue for the originality and significance of some of Asja Lācis' theoretical and autobiographical writings. The article will be focused on the analysis of Lācis' role in writing the article on Naples, co-authored with Walter Benjamin, which up to now has not been fully recognised, especially concerning the genesis of the notion of porosity and how it is explained in the context of Benjamin's studies. Another possibly far-reaching but still ignored work of Lācis' is her monograph on the revolutionary German theatre. Analysing only one fragment from this book, I argue for its importance which along with Lācis' involvement in stage production can open up a new perspective on the origins of the performance and contemporary participatory art. It is necessary to note that Lācis' life and writings, as well as the reception and cultural recognition of her work are not clearly distinguishable. In other words, our understanding of her writings – articles and books – requires to take into account aspects of her life – both personal and professional – as well as to examine the history of her partial recognition.

By alluding to the well-known essay by Virginia Woolf in the title of the article, I would like to emphasise that, metaphorically speaking, Asja Lācis had no room of her own, neither in terms of language and native land, nor in terms of political and theoretical position. She published texts in three different languages, but her language skills were questioned. She worked as a stage director and actress in Latvia, Soviet Russia and Germany, but was forced to emigrate from Latvia because of her leftist political views. Furthermore, in the Soviet Union she was arrested and deported to the labour camp where she spent ten years. And, of course, it was not possible for Lācis to stay in Germany after the Nazis had seized power. Having returned from the camp, Lācis was not allowed to stay in Riga and she had to work in a small provincial town of Soviet Latvia. Although Lācis had a lifelong devotion to political theatre, her achievements in stage production have been hardly acknowledged after the restoration of the independence of the Republic of Latvia in 1991. Most of her

² T. Moi, *Revolution of the Ordinary: Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2017, p. 63.

theoretical writings, except the book on German theatre, are mainly in Latvian, and nowadays they are even less discussed.³

Paradoxically, even her internationally known name 'Asja' is a nickname, coined when Anna Lācis (her maiden name was Anna Liepiņa) and her first husband Jūlijs Lācis were reading Ivan Turgenev's novella *Ася* (*Asya*) which portrays an unforgettable young girl. The nickname is appropriate for a muse of a man of letters, not an author and agent of history. In spoken and written English it is convenient to use the form of the family name 'Lācis' (in earlier German and English language publications without the length mark in 'a' as 'Lacis'), but in Latvian the nouns (also adjectives, pronouns and numerals) are declined in six cases and the endings of masculine and feminine grammatical genders differ. Nowadays we use a feminine form "Lāce" which can be declined (the masculine form of 'Lācis' if used as a family name for a woman cannot be declined). These linguistic nuances add yet one more perspective of non-belonging to the trajectories already outlined.

The article in the *Frankfurter Zeitung* on Naples

The German philosopher and author Martin Mittelmeier in his book on Theodor Adorno – *Adorno in Neapel: Wie sich eine Sehnsuchtslandschaft in Philosophie verwandelt* – discusses the concept of 'dialectical picture' on which the philosophy of Benjamin and Adorno is based, and mentions that Adorno's use of the term could come from the important conversation (*jenem denkwürdigen Gespräch* – as it is called in the correspondence between Adorno and Horkheimer) in 1929 at the Carlton Hotel in Frankfurt am Main where Adorno, Max Horkheimer, Benjamin, Lācis and Gretel Karplus participated.⁴ The fact of the conversation provides an impressive picture (the German

³ A recent publication of Andris Brinkmanis, a researcher from Latvia based in Italy, *Constellation Asja* is one of the few recognitions of Lācis' oeuvre on an international scale. See A. Brinkmanis, *Constellation Asja*, in *e-flux*, No. 110, June 2020.

Available online: <https://www.e-flux.com/journal/110/337321/constellation-asja/> (accessed 5 August 2021). See also the special issue of Canadian journal *Canadian Review of Comparative Literature* (March 2018, Vol. 45:1) with Susan Ingram as a guest editor, which gives account on different aspects of Lācis' life and professional work.

⁴ I use the Russian translation of the book politely sent to me by the author: М. Миттельмайер, *Адорно в Неаполе. Как страна мечты стала философией*, перевод – Виталий Серов, Ад Маргинем Пресс, Москва 2017, p. 118.

word *das Bild* would be more appropriate) of the vulnerability of women participants because the male philosophers have a *Gesammelte Schriften* in many volumes, but there are just a few publications discussing the role of Anna Lācis and Gretel Karplus. Rolf Wiggershaus in his fundamental work on the Frankfurt School, when describing this conversation, also mentions Asja Lācis and Gretel Karplus, but affording them the status of theatrical props: “The *Passagen-Werk* was also the point of contact for the discussions which Benjamin had with Adorno in Frankfurt and Königstein, at which Horkheimer, Gretel Karplus and Asja Lācis were also present from time to time.”⁵

Before that important conversation in August 19, 1925, an article *Neapel (Naples)* was published in the *Frankfurter Zeitung*. Asja Lācis and Walter Benjamin were named as authors of this essay. The short text has an important role in the development of Benjamin’s philosophical method best exemplified in his great oeuvre *Das Passagen-Werk* (in English translation *The Arcades Project*). The term ‘porosity’ from the article on Naples has been characterized as fresh and indispensable for the architectural theory, as well as a method of a new way of philosophical writing.⁶

Ernst Bloch even uses this term in the title of his essay *Italien und die Porosität (Italy and Porosity)*, acknowledging the inventors of the term – the authors of the article on Naples.⁷ But in the first postwar edition of Benjamin’s works, his friend and later editor Theodor Adorno denied any participation of Asja Lācis in writing of this article, stating that “*schwer ein Zweifel daran sein kann, daß diese Arbeit ganz und gar das Produkt Benjamins war*” (“there can be little doubt that this work was completely Benjamin’s product”). This quotation was from the endnotes for *Neapel* in Benjamin’s *Gesammelte Schriften*, the 4th volume edited by Tillman Rexroth, first published in 1972, where the authorship of Asja Lācis is acknowledged, but only as a fact of bibliographical information: “*Erst am 19.8.1925 wurde unter Asja Lācis’ und Walter Benjamin’s Namen Neapel in der Frankfurter Zeitung veröffentlicht.*” (“First publication of *Naples* was in 19.8.1925 in the *Frankfurter Zeitung* under the names of Asja Lācis and Walter Benjamin”).⁸

⁵ R. Wiggershaus, *The Frankfurt School: Its History, Theories, and Political Significance*, transl. by Michael Robertson, The MIT Press, Cambridge (MS) 1995, p. 89.

⁶ See the chapter on porosity in Martin Mittelmeier’s book on Adorno.

⁷ М. Миттельмайер, *Адорно в Неаполе*, p. 58.

⁸ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. IV, hrsg. von Tillman Rexroth, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, p. 987.

The most recent and complete biography of Benjamin available today in English by Howard Eiland and Michael W. Jennings, published in 2014, is very short on this point. After a long quotation from the article on Naples about porosity Eiland and Jennings conclude: “Just as there is no doubt that the essay is in some sense co-authored, there is little doubt that the German prose is entirely Benjamin’s.”⁹

In the endnotes commenting this sentence, they are more indecisive: “Adorno asserted that the text was Benjamin’s alone – ‘There can be little doubt that this work was completely Benjamin’s product’ [as you see, this statement by Adorno is extensively quoted] – a judgment in keeping with a general tendency on the part of Benjamin’s friends and readers to denigrate Lacis and her role in his life. A corrective to this position is supplied by Ingram, *The Writing of Asja Lacis*”.¹⁰ The first statement by Eiland and Jennings needs a closer examination. The authorship of Lacis is acknowledged with remark ‘in some sense’ and if you want you will read it in such a way, that Benjamin being in love with Lacis included his new acquaintance as an author. The second part of the sentence speaks about the linguistic form – ‘the German prose’ – which having in the background the powerful image of the development of art and literature as a progress of formal innovations¹¹ implies that this article in some important sense is Benjamin’s. In the four volume edition of Benjamin’s works in English – *Selected Writings* – we can find out that *Naples* is written by Benjamin together with Asja Lacis,¹² and the *Chronology* given at the end of the first volume expands a little bit on their relationship by quoting famous passage

⁹ H. Eiland and M. W. Jennings, *Walter Benjamin: A Critical Life*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MS), London 2014, p. 211.

¹⁰ *Ibid.*, p. 697 n24.

¹¹ See, for example, excellent characterisation of formal innovations in visual art which for a long time was unquestionably accepted: “According to that polarity [form versus content, style versus expression], emergent feminist work was often placed simplistically on the side of content and expression; seeming to exhibit no proper formal concerns, it could be easily exiled altogether from ‘art’ proper and certainly from understanding a history modernism in its own terms.” (G. Pollock, *After-affects | After-images: Trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum*, Manchester University Press, Manchester 2013, p. 98.)

¹² W. Benjamin, *Selected Writings*. Vol. 1. Ed. by Marcus Bullock and Michael W. Jennings. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MS), London 1996, p. 414.

from Benjamin's letter to Gershom Scholem about "a Bolshevik Latvian woman from Riga" whom Benjamin met in Capri.¹³

The editor's commentary acknowledges the importance of the indirect references to Lācis in Benjamin's letters to Scholem: "Though he [namely – Benjamin] describes his visits to the Italian mainland, he does not mention that he travelled with her [namely – Lācis] as her companion, nor does he state explicitly that she was his collaborator on the vivid account of his impressions entitled *Naples* – the first of many such city images – even though he mentions that it 'will be published in Latvian and perhaps in German' (Letters, 253) [the reference here is to the English translation of the correspondence of Benjamin]."¹⁴ The proposition about the possibilities of a publication seems shocking: Benjamin has a fair copy (*ich die Reinschrift habe*), which is going to be published in Latvian (*sic!*) and maybe (*vielleicht*) in German. Unfortunately, the article never appeared in Latvian and there is no information about the Latvian version of *Naples*. Margarita Miglāne, a theatre researcher from Latvia, in her article about Lācis quoted her letter to Andrejs Upīts, the writer and the Head of Literary Unit of Latvian monthly magazine *Domas (Thoughts)*: "I am hurrying up to send you *Jauno vācu režiju [The new German stage production]. Neapole [Naples]* also is finished. But in German. Because I must write tour descriptions for one German publishing house. I would like to publish at first in your magazine."¹⁵ The letter provides evidence that Lācis at the time had a more definite creative plan than Benjamin of writing for Latvian as well as German magazines. For unknown reasons, the implementation of her intentions was hindered.

This information was not available for the authors composing Benjamin's biography, allowing them only to mention contradictory opinions and leaving the final decision to the

¹³ M. Bullock and M. W. Jennings, *Chronology*, in W. Benjamin, *Selected Writings*, Vol. 1, p. 510. See original phrase and its context in Benjamin's letter from Capri (June 13, 1924): "*Eine bolschewistische Lettin aus Riga, die am Theater spielt und Regie führt ...*" (W. Benjamin, *Briefe*, Bd. I, hrsg. von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978, p. 347). In the commentary the word 'Lettin' is deciphered as 'Asja Lacis' (ibid., p. 350).

¹⁴ M. Bullock and M. W. Jennings, *Chronology*, p. 510. It is the letter composed in Rome and Florence, October 12–November 5, 1924: "*Dann wird sowie ich die Reinschrift habe, lettisch, und vielleicht auch deutsch "Neapel" erscheinen.*" (W. Benjamin, *Briefe*, Bd. I, p. 362). Commenting on this sentence, the authors mention only the date of publication in *Frankfurter Zeitung (Chronology)*, p. 365).

¹⁵ M. Miglāne, *Tu ienāci pulkā*, in M. Miglāne et al. *Anna Lācis*, Liesma, Riga 1973, p. 34. The quotation is without date; monthly magazine *Domas* was published from 1912 to 1915 and from 1924 to 1934, and a possible date of the letter could be in 1924 or in 1925.

readers – to agree with Theodor Adorno or Susan Ingram. Nevertheless, besides the aforementioned Ingram’s article, there are also other publications, which acknowledge Lācis’ involvement in writing of *Naples*. For instance, Hildegard Brenner in her *Nachwort* for German autobiography of Lācis, which includes also about one third of *Naples*, argues that those passages of the article are chosen which are self-contained and “let acknowledge the co-authorship of Asja Lācis”.¹⁶ Still, this statement sounds quite cautious and that is understandable because the book – as can be seen from the title – is addressed to the devotees of Benjamin, Brecht, Piscator and Vsevolod Meyerhold.

The writing of article about Naples is also inquired in the book by a Latvian researcher Beata Paškevica providing an analysis of Lācis’ activities in the theatre and her relationships with Benjamin and Brecht.¹⁷ Paškevica mentions the infamous opinion by Adorno that “there can be little doubt etc.”,¹⁸ but she also quotes three letters which Lācis had addressed to a Latvian actress Elvīra Bramberga.¹⁹ This material provides evidence of Lācis’ perception of this Italian city, its ‘oriental’ appearance and the fascinating vivacity of the street life:

I was very fond of Naples – a mad city: perpetual movement, sharp piercing noises from vendors, donkeys and kids. Street musicians playing and singing on streets at night – absolutely orientally – surrounded by hundreds of children with black mouths, fingers in the mouth – but their black eyes sparkling with joy of the heard sounds. All the life happens outside – narrow streets, doors opened (...).²⁰ I am till now in Capri. At the moment I am writing to you on the balcony – Vesuvius with plumes of smoke is in front of me and the silhouette of Naples can be seen over the

¹⁶ H. Brenner, *Nachwort* in A. Lācis, *Revolutionär im Beruf: Berichte über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, hrsg. von Hildegard Brenner, Rogner & Bernhard, München 1971, p. 124.

¹⁷ B. Paškevica, *In der Stadt der Parolen: Asja Lācis, Walter Benjamin und Bertolt Brecht*, Klartext Verlag, Essen 2006, pp. 173–180.

¹⁸ *Ibid.*, p. 173.

¹⁹ Now the letters are in the Museum of Literature and Music in Riga.

²⁰ May 8, 1924. B. Paškevica, *In der Stadt der Parolen*, p. 174 n49. In the footnotes Paškevica gives the text of the letters in Latvian. We can see that at that time the writing of ‘Naples’ was different from today’s Latvian (‘*Neapole*’): Lācis used the spelling closer to German – ‘*Neapele*’.

sea. (...) The street is wonderful – a street is more powerful than a house. It is also more significant and necessary for people.²¹

Paškevica argues that the letters acknowledge the involvement of Lācis in writing of the article, especially due to her sensibility to the poverty of the children. The topic was familiar to Lācis since she had already worked with orphans and children of the street when organizing the children's theatre in Oryol, Soviet Russia, in 1918–1919.²²

Another remarkable likeness between the letters and the article is the vivid descriptions of the street life. It could, of course, have impressed both northerners, the difference being that Benjamin has later texts about other cities as well, for example on Marseilles or Moscow, where he similarly has described the astonishing sights of the street life. Nevertheless, some features of *Naples* undoubtedly come from Asja Lācis, especially those which pertain to the performative aspects of the outdoor city life which she can compare with her theatre experience:

Buildings are used as a popular stage. They are all divided into innumerable, simultaneously animated theatres. Balcony, courtyard, window, gateway, staircase, roof are at the same time stage and boxes. Even the most wretched pauper is sovereign in the dim, dual awareness of the participating, in all its destitution, in one of the pictures of Neapolitan street life that will never return, and of enjoying in all his poverty the leisure to follow the great panorama. What is enacted on the staircases is an advanced school of stage management.²³

“An advanced school of stage management” (“*Eine hohe Schule der Regie*” in German) is, of course, a phrase of Lācis who herself worked as a stage director. Martin Mittelmeier in his book on Adorno even provides a photograph of one of Vsevolod Meyerhold's spectacles

²¹ June 30, 1924. Ibid., p. 175 n51. As regards the sentence ‘writing to you on the balcony’, Paškevica proposes that it could be the balcony of Benjamin's house (ibid., p. 175n50).

²² Ibid., p. 176.

²³ W. Benjamin and A. Lācis, *Naples*, in W. Benjamin, *Selected Writings*, Vol. 1, 1913–1926, ed. by Marcus Bullock and Michael W. Jennings, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MS), London 1996, p. 417. German original: W. Benjamin und A. Lācis, *Neapel*, in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. IV, hrsg. von Tillman Rexroth. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, p. 310. See also: A. Lācis, *Revolutionär im Beruf*, p. 47.

in 1922 in Moscow – *The Magnanimous Cuckold* – where the stage design resembles the above quoted description of Naples.²⁴ Lācis had seen Meyerhold’s theatrical spectacles even before and also after the October Revolution, and in her memories she acknowledges his influence. In the book *Revolutionär im Beruf* she states very clearly that in her work as a stage director and a theatre critic in Oryol, Riga, Moscow, Kazakhstan and Valmiera (the provincial Latvian town Lācis was confined to after her deportation to Kazakhstan) she was in great debt to Meyerhold.²⁵

The question of authorship becomes even more important concerning the notion of porosity. The quoted fragment about ‘the advanced school of stage management’ is intended as a paradigmatic example of porosity. It begins with an assertion: “Porosity results not only from the indolence of the southern artisan, but also, above all, from the passion for improvisation, which demands that space and opportunity be preserved at any price.”²⁶ Porosity here does not mean static spatial or geological qualities of Naples but instead it refers to the dynamic performative forms of everyday life, which are close to the professional activities of Lācis. Also in her memoirs in German Lācis wrote: “One day I said that buildings looked porous.” And then she retold Benjamin’s proposal to write together the article on Naples ending with a short resume: “And we wrote it.”²⁷ In the letter to Elvīra Bramberga she supplies additional details of her authorship: “And I also had a proposal from one publishing house to visit Spain and to write a tour description, because I had written the *Naples* which they appreciated very much, together with one philosopher.”²⁸

It is possible that the notion of porosity indirectly emerged due to Bertolt Brecht’s arrival in Capri. His descriptions of the nearby Positano were so fascinating that Lācis agreed to visit the stage designer Caspar Neher. They travelled with a motor boat and Positano from the sea “looked like the bee-hive, people lived in the cells carved in rocks”.²⁹ Martin

²⁴ М. Миттельмайер, *Адорно в Неаполе*, p. 55.

²⁵ A. Lācis, *Revolutionär im Beruf*, p. 21. See also: А. Лацис, *Красная звезда*, Издание книжного магазина “Циолковский”, Москва 2018, pp. 46–47.

²⁶ W. Benjamin and A. Lācis, *Naples*, pp. 416–417.

²⁷ A. Lācis, *Revolutionär im Beruf*, p. 46.

²⁸ March 20, 1925. Quoted after B. Paškevica, *In der Stadt der Parolen*, p. 179n65.

²⁹ A. Lācis, *Revolutionär im Beruf*, p. 41. At that time Benjamin was not introduced to Brecht by Lācis, the friendship of both men began later.

Mittelmeier³⁰ proposes still another source of the notion, which could be known to Lācis and Bernhard Reich, her lifelong friend and later second husband: porosity is mentioned in the first chapter of Thomas Mann's novel *Der Zauberberg* (*The Magic Mountain*). This chapter was published in May 1920 in the newspaper *Neue Züricher Zeitung* before printing the finished novel in 1924. Benjamin, as we can conclude from his letter to Gershom Scholem (April 6, 1925), had read the book after the article on Naples was finished, but Lācis and Reich could have been impressed by the description of “a long building, with a cupola and so many balconies that from a distance it looked porous, like a sponge”.³¹ Those considerations, although hypothetical, are important because they involve Asja Lācis and her other acquaintances in the genealogy of the notion which traditionally is associated with Benjamin and his philosophical method.

We can also compare some other publications of Asja Lācis with the article on Naples.³² In 1922, she published a short review about German theatre in the left wing newspaper *Darbs un maize* (the Latvian title of the newspaper translates as *Work and Bread*). In 1924 and 1925 three publications in *Domas* (*Thoughts: Monthly Review of Literature, Science and Art*) followed which was one of the most important left wing cultural magazine in Latvia at the time. The article *Parīzes ikdiena un teātris* (*Everyday Life and Theatre in Paris*) was published in the September issue of *Domas* in 1925, approximately at the same time as *Neapel* in *Frankfurter Zeitung*. Before discussing particular stage productions, Lācis shares her impressions of Paris. Sentences are – unlike Benjamin's – very short, sometimes expressed in only one word. I will give some examples from the first two paragraphs:

Railway station *Paris Garre de Lion*. A long row of cars near the station. I am rushing forth in an admirable speed. I am already near Sorbonne, I am pulling up

³⁰ М. Миттельмайер, *Адорно в Неаполе*, p. 51 n122.

³¹ T. Mann, *The Magic Mountain*, transl. by H. T. Lowe-Porter, Vintage Books, London 1999, p. 9.

³² See two incomplete bibliographies of Lācis' works: M. Miglāne et al., *Anna Lācis*, pp. 250–255 and B. Paškevica, *In der Stadt der Parolen*, pp. 317–322. In both bibliographies the titles of articles are in now adopted Latvian spelling. Original titles are: *Berlines teatru eespaidi* (in the section *Māksla un kultūra*, newspaper *Darbs un Maize*, No 6, 1922), *Vācijas teatrs* (in two parts, monthly magazine *Domas*, No, 6 and 7, 1924, pp. 49–52, 155–159), *Berlines teatru pagahjuschà sesona* (*Sozialdemokrats*, November 15, signed as 'Anna Lahzis'), *Jaunā vācu režija* (*Domas*, No. 3, 1925, pp. 194–198), *Parizes ikdeéna un teatris* (*Domas*, No. 9, 1925, pp. 285–291). With these titles the articles are available online at the National Digital Library of Latvia (*Latvijas Nacionālā digitālā bibliotēka*): <http://www.periodika.lv/> (accessed 5 August 2021).

at *Hôtel de Flandre*. Quickly, easy and cheap – only 14 francs. In Berlin the same [trip] would cost 20 francs. The hostess with a dark hair and fat, a tasteless waiting room – an imitation of Rococo, all around many coverlets in the style of Richelieu, doll-like windows, curtains trimmed with lace – at all places oleanders.³³

The same writing style can be noticed a bit later: “Morning. Misty. Breakfast in café. Round shining metallic bar.” Again about prices, about sculptures in the gardens as imitations of the Greek ones, some remarks about architecture. Prices were important to Lācis because she was a representative of ‘the intellectual proletariat’ from Eastern Europe.³⁴ The main theme of Lācis’ article is theatre production, but she compares also the number of the sold book copies in France and Germany (as an example using Thomas Mann’s *Der Zauberberg*). In addition, she discusses advertisements, Parisian women, their objectification (not using exactly this term), but also the possibility to adopt the form of the French revue for the proletariat theatre in Berlin.³⁵

Another succinct statement treats ‘the entertainment industry’ (*‘izpriecas industrija’* – in Latvian): “Grandguignole³⁶, Revue and vaudevilles serve for the entertainment industry. Especially for the English and American visitors and the folks from province.”³⁷ This must remind us about the chapter *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception* in Adorno and Horkheimer’s book *Dialectic of Enlightenment* written about twenty years later. One more feature that first appeared in this article and was later developed in Lācis’ book on German theatre is the relations of the stage production and cinema (which is, of course, an important theme in Benjamin’s most famous essay – *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*). Here, at the end of the article, she describes her impression

³³ A. Lācis, *Parizes ikdeēna un teatris*, in *Domas*, No. 9, 1925, p. 285.

³⁴ Although the phrase ‘itinerant intellectual proletariat’ (*ein intellektuelles Wanderproletariat*) is Benjamin’s (used in review about Jakob Job’s tour description of Naples – see W. Benjamin, *Kritiken und Rezensionen: Jakob Job, Neapel. Reisebilder und Skizzen*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. III, hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991 [1972], p. 133) and he himself was aware of the financial pressure, nevertheless Asja Lācis and Walter Benjamin were the representatives of different classes – the proletariat and bourgeoisie – and the term is more appropriate in the case of Lācis.

³⁵ A. Lācis, *Parizes ikdeēna un teatris*, p. 286.

³⁶ *Le Théâtre du Grand-Guignol* (The Theatre of the Great Puppet) – was a theatre in Paris known for its horror shows.

³⁷ A. Lācis, *Parizes ikdeēna un teatris*, p. 287.

of 'Picabia's film' which like Pagliacci jumps out of the corner and contrary to traditional film transforms the tragic into comic.³⁸ Her brief but sharp and precise phrases are not like Benjamin's, who would expand them in a complicated syntactic structure. Lācis' style is determined by her gender and class, as well as cultural and historical background. It is evident that the Marxist views expressed by Lācis here are congenial to the ideas later shared by the representatives of the Frankfurt School, only her aphoristic statements have a chronological priority, but her belonging to the School is not seriously considered. The text on Paris – though here analysed only partially – reveals her expressive style as an independent stage director and a politically active woman. Had the Latvian version of *Naples* been published, we, perhaps, could be able to say with greater conviction: this is a groundbreaking work, written, without doubt, by Asja Lācis and in her style, while the male name had been added just for publishing reasons.

Autobiographical writings

Part of Asja Lācis' written works consists of autobiographical writings in German (together with Hildegard Brenner, 1971, second edition 1976), in Latvian (in book *Anna Lācis*, preceded with three essays on her life and work as a stage director, 1973), and in Russian (published in 1984, with remark 'written down by Jurij Karagach', second edition 2018 without mentioning Karagach). There are also at least six publications in Latvian periodicals in the 1966–1971 period titled as *No piezīmju burnīcas (From the Notebooks)*. Most of the memories are written more than 40 years after the events described.³⁹

If I had to draw a conclusion in one sentence, I would say that it is impossible to create one coherent autobiography out of these publications. There are several reasons why it is so, and I will try to describe some of them.

First of all, the book in German edited by Hildegard Brenner *Revolutionär im Beruf* has a subtitle *Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator* and, as Susan Ingram writes, it "is indicative of Brenner's interest. Lācis

³⁸ Ibid. p. 291; actually it is *Entr'acte* by René Clair, premiered in Francis Picabia's *Relâche*. The film is a milestone event in the history of Surrealism and in the development of performance art (see in R. Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, revised and enlarged edition, Thames and Hudson, London 1999, pp. 90–95).

³⁹ See the bibliography in the book by M. Miglāne et al., *Anna Lācis*, pp. 250–255, and in B. Paškevica, *In der Stadt der Parolen*, pp. 317–322.

concentrates on what she was able to add to knowledge about well-known, left-leaning, male personalities.”⁴⁰

Ingram argues that her Russian memoirs, *Красная гвоздика* (*The Red Carnation*), is “Lācis’s story as she chose to rewrite, and expand upon, the German version and it diverges from Brenner’s assemblage in key respects resulting in a much more personable perception of her”.⁴¹ But in the *Afterword* to the second edition of *The Red Carnation* (which included a Russian translation of the *Naples*) Anna Nizhnik (Анна Нижник) comments that these memoirs are not written by Lācis and are based on the German version and additional interviews given by Lācis to Alexandra Malceva (Александра Мальцева) on Bernhard Reich. Nizhnik refers to the unpublished Lācis’ letters to her Russian friend and theatre theorist Alexander Fevral’skij (Александр Февральский). In one of them Lācis complains that her autobiography is given to the Latvian publishing house *Liesma* in the version edited by Kljuev (Клюев – first name not given) and only signed as “written down by Jurij Karagach” (Юрий Карагач), and that “all that is important to me is excluded from the manuscript”.⁴² Ironically enough, Jurij Karagach was at that time a popular author writing about Soviet commissars.⁴³

Nevertheless, the book comprises a more diverse biographical data compared to *Revolulionār im Beruf* or Lācis’ autobiographical publications in Latvian. For example, the difference is visible in the description of the first meeting with Benjamin in Capri. In Russian memoirs we find an arresting detail – after the account of their first meeting in a shop where Lācis went to buy almonds but forgot the Italian name for them, and Benjamin helped her, the Russian text proceeds:⁴⁴ “I said my name, and he offered to bring the packages to my home but at once they fell out of his hands. We both burst out laughing”.⁴⁵

Only in this Russian version of her memoirs do we find the detail of their laughing which could be the beginning of their romantic relations. It is rather unlikely that this detail would be given in the interview about Reich or that it was invented by editor.

⁴⁰ Susan Ingram, *The Writing of Asja Lacis*, in *The New German Critique*, No. 86, 2002, pp. 162–163.

⁴¹ *Ibid.*, p. 170.

⁴² А. Нижник, *Послесловие*, in А. Лацис, *Красная гвоздика*, Издание книжного магазина “Циолковский”, Москва 2018, pp. 219–220.

⁴³ *Ibid.*, p. 220.

⁴⁴ More detailed analysis see in: J. Taurens, *Asja Lācis and Walter Benjamin: Translating Different Cities*, in *Canadian Review of Comparative Literature*, March 2018, Vol. 45:1 pp. 18–19.

⁴⁵ А. Лацис, *Красная гвоздика*, p. 90.

The autobiographical publications in Latvian periodicals are on most occasions more expanded than the book *Anna Lācis* published in Latvian in 1973. Comparing all the autobiographical texts, it can be suggested that Lācis had chosen several moments of her life and had retold them with changing details, not only adjusting to a possible reader, but also responding to the interests of the editor (as in the case of Hildegard Brenner) and omitting some events (or they have been erased by the editor as in the case of her Russian memoirs).

There is another important source of her biography, which must be mentioned – the life story of Asja Lācis told by her daughter Dagmāra Ķimele. The book was co-written by Dagmāra Ķimele and journalist Gunta Strautmane and published with the title *Asja. Režisores Annas Lācis dēkainā dzīve (Asja: The Adventurous Life of the Stage Director Anna Lāce)*. Though it is beyond the scope of this article to analyse it here in details, the memories of her daughter – written with embitterment and even hatred – are important in yet another aspect. They attest to the failure of Asja Lācis to fulfil the role of a mother as it was expected from her. There is a personal truth in Dagmāra Ķimele's embitterment, but we can see it also as a consequence of patriarchal prejudices. Walter Benjamin also was not a good father to his son Stefan, but this plays no role in Benjaminology – he is a great philosopher and the family life is secondary to his intellectual achievements.

Not only it is impossible to create one textually coherent autobiography of Anna Lācis, but also over her lifetime there are several things, which have been passed over in silence. She was reluctant to speak about the ten years in the labour camp in Kazakhstan, the longest description of this period of her life is in her German memoirs: “*Ich wurde gezwungen, zehn Jahre in Kasachstan zu verbringen*” (“I was forced to spend ten years in Kazakhstan”).⁴⁶ Also other documentary sources (interviews, memories, etc.) can be used but their examination reveals that an attitude to such a complicated and artistically vivid female personality as Asja Lācis has never been neutral. For example, Valentīna Freimane (1922–2018), a prominent Latvian film and theatre historian, in the interview to Anna Alchuk (*Анна Альчук*) draws a controversial portrait of Lācis, generalising that: “All the great people, especially great women, are interesting because they have many alogical, absurd inner impulses, which in concordance with the normal logic must be conflicting, but they

⁴⁶ A. Lācis, *Revolutionär im Beruf*, p. 77.

are not”.⁴⁷ Freimane even casts doubts on Lācis’ language skills, unexpectedly also on her Latvian: “She [Asja Lācis] spoke equally poorly in all languages, except Latvian, though her written Latvian also had mistakes”.⁴⁸ Nevertheless, we must take into account that Freimane met Lācis in the 1960s and 1970s when she lived in Soviet Latvia without having a possibility to practice her German and – living in province – did not need Russian in her everyday communication. Furthermore, it has to be noted that Freimane, as she herself acknowledged at the beginning of the interview, was a friend of Dagmāra Ķimele, the daughter of Asja Lācis, and thus, we can assume, had accepted Dagmāra Ķimele’s hostility to her mother. Therefore, Lācis did not succeed in building a coherent self-image even in the autobiographical creation of the room of one’s own.

Texts on theatre

The most important Asja Lācis’ theoretical text is a monograph in Russian on the revolutionary theatre in Germany. It was published by the well-known Soviet publishing house *Художественная Литература* (meaning ‘literary fiction’). Both the already mentioned bibliographies of Lācis’ writings simply state that her book is written in Russian and published in Moscow, in 1935. The red front cover of the book features her name in Russian letters (*Анна Лацис*), title (*Революционный театр Германии*) and shortening of the publishing house with the year (*Гослитиздат 1935*), but on the first page under the title there is a remark ‘перевел с немецкой рукописи И. Бархаш’ (translated from the German manuscript by I. Barhash; Russian word ‘*рукопись*’, literary meaning ‘handwriting’, can also refer to a printed manuscript). This fact is omitted in both bibliographies and there is no further information about the possible manuscript in German and its fate. It could have disappeared after her arrest and subsequent deportation in 1938 as did the letters from Walter Benjamin.

The fragment of this book is included in Lācis’ memoirs edited by Hildegard Brenner (*Revolutionär in Beruf*), but it is translated from Russian by N. K. Zatirow. In these

⁴⁷ А. Альчук, “Это бы очень украсило мою биографию”... Любовь и революция в судьбе Аси Лацис, Вальтера Бенъямина и Бернхарда Райха in *Гендерные исследования*, No. 17, 2008, p. 173. For the reference to this interview I owe Susan Ingram’s article on Lācis: S. Ingram, *Lācis as a Multilingual Ecosophy*, in *Tusaaji: A Translation Review*, Vol. 5, No. 5, 2016, pp. 63–81.

⁴⁸ А. Альчук, “Это бы очень украсило мою биографию”, p. 174.

memoirs Lācis or Brenner quotes one letter of Benjamin where he writes that he will send her his recent work and asks the same from her: “*Dagegen bitte ich Dich natürlich um dein Buch.*” (“For it I ask, of course, your book”).⁴⁹

At the end of the publication of this *Briefentwurf* (the draft of a letter) of 1935 there is an editor’s remark that the mentioned book is her *Revolutionäres Theater in Deutschland*, published in Russian in 1935, in Moscow.⁵⁰ This brief information without further comments sounds puzzling because Benjamin did not know Russian, but it strengthens the assumption about the existence of the German manuscript.

If Valentīna Freimane’s account of Lācis’ language skills was correct, the book on German theatre might have been written with the help of Bernhard Reich, the second husband of Lācis and her lifelong friend. Besides, the book also relies on many German sources. Nevertheless, if we compare it with the memories written by Reich and published in Russian at the end of his life in 1972, which ponders upon his theatrical experience in Vienna, Berlin and Moscow, we see that the description of the same theatre events are different. If Lācis tried to relate every detail of the theatre life to economic, social and political background in a clearly Marxist manner, Reich was more concerned with personalities and their characterisation.⁵¹

Not only Asja Lācis writes about professional theatre, but she also analyses the amateur performances of the working class theatrical collectives, their organisation and political struggle, even after the Nazi Party came to power. The book covers the period before the German revolution of 1918 until the events in 1934. It also features chapters on the German expressionist theatre familiar to Lācis from her personal experience. This is an indispensable source in the history of German theatre; nevertheless, it is not well-known due to its language.

The significance of this book can also be affirmed from the perspective of the genealogy of contemporary art. Claire Bishop in her work on participatory art – *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* – published in 2012, writes about the Brazilian director Augusto Boal and his ‘invisible theater’ in the 1960s as an important forerunner of the participatory art: “Of the many innovations in social theater that Boal devised, the most relevant to contemporary art is Invisible Theater, developed in Buenos

⁴⁹ A. Lācis, *Revolutionär im Beruf*, p. 72.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 73.

⁵¹ See Б. Райх, *Вена— Берлин— Москва— Берлин*, Искусство, Москва 1972.

Aires as an unframed mode of public and participatory action designed to avoid detection by police authorities”.⁵² Bishop describes one of the ‘plays’ which is a ‘constructed situation in a restaurant’,⁵³ but the same principle – only as a constructed situation on the platform of Berlin’s metro – was already described in Lācis’ book and pertains to theatrical experiments thirty year earlier. In the situation of a constantly increasing censorship in the Nazi Germany, the workers political theatre had to change its form of performance and use everyday situations for improvised theatrical sketches:

Cram-full platform of metro in Berlin. Suddenly in the turmoil of passengers one man falls down – fainted. People swarm around the miserable, and a discussion flashes up. One of the passengers exclaims: “Unemployed!” Another tells a story of the unfortunate man. The third interferes revealing the injustice of a bourgeois state. Somebody sets forth the political programme of the Third Reich, the National Socialist programme. His neighbour intrudes, gives hell to the national socialist, and states the principles of the Communist Party. When the passengers finally get on the train, on the road they revise the situation and the discussion. Neither of them nor the policeman standing nearby suspect that the fainting and the discussion were staged, and that they participated in a performance piece of a banned agitprop troupe which was working under the conditions of the bourgeois terror.⁵⁴

In both occasions – in Buenos Aires in the 1960s and in Berlin in the 1930s – the spectators did not know that they were participating in a spectacle, and of course such spectacles can easily avoid the censorship of police. Tracing back the history of contemporary art to such

⁵² C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London and New York 2012, p.122.

⁵³ *Ibid.*, p. 123.

⁵⁴ А. Лацис, *Революционный театр Германии*, перевел с немецкой рукописи И. Бархаш, Художественная Литература, Москва 1935, p. 228. Lācis does not give the year of such invisible performances, but the quoted fragment is from the 17th chapter where she states that at the end of 1930 the agitprop troupes were banned (*ibid.*, p. 223).

experiments, the performance in Berlin described by Asja Lācis acquires a status of an ignored but paradigmatic example.⁵⁵

There is another important question: why Asja Lācis paid so much attention to amateur theatre of the working class? One possible answer can be found in her experience in the 1920s when Lācis collaborated with ‘the pursued theatre’ in Latvia, namely, the proletarian political theatre, as a stage director.⁵⁶ Although the performances of ‘the pursued theatre’ were not invisible in the same sense as those in Berlin and Buenos Aires, they exhibit similar features. The short plays written by Latvian poet Leons Paegle and staged by Asja Lācis – called ‘charades’ – could be mentioned as one of the examples. In these charades, the spectators had to guess the parts of a political slogan or a word, which helped them to come to a political conclusion. Performances were intended for the narrow rooms of a workers club without decorations, and personages were characterised by a telling detail. The political message of such charades was communicated in a brief time interval, which was an important aspect because the performances were sometimes interrupted by police.⁵⁷

In her memoirs in Russian, Lācis has retold the performance of Paegle’s *Charade No 1* emphasising this aspect of censorship. She also remembered how the performances were assisted by children – she had organised them in ‘the underground pioneer group’ – who unmistakably recognised the disguised agents of police.⁵⁸ In her memoirs Lācis also states that ‘the pursued theatre’ belongs to the tradition of ‘the international political theatre’⁵⁹ and thus – we can conclude – it must be incorporated in a broader history of theatre and politically oriented art. Unfortunately, accounts of the working class amateur theatre are rarely included in the history of professional theatre.

⁵⁵ For more on this aspect of Lācis’ work see: J. Taurens, *No objekta uz notikumu un darbību: politiskā teātra piemērs* [From object to event and action: the example of a political theatre], in *Acta Academiae Artium*, ed. by Agnija Lesničēnoka. Art Academy of Latvia, Riga: 2020, pp. 224–233.

⁵⁶ The first article on the ‘pursued theatre’ was also written by Lācis – see A. Lācis, *Vajātais teātris*, in *Dramaturģija un teātris*, Latvijas Valsts izdevniecība, Riga 1962, pp. 9–40. See also S. Freinberga, “*Vajātā teātra*” laiks, in M. Miglāne, et al. *Anna Lācis*, pp. 75–114. The term was created by Latvian poet Linards Laicens (1883–1938) who devoted to Asja Lācis love poems *Ho-Taī*.

⁵⁷ On charades see L. Paegle, *Kas ir skatuves šarade, un kā to uzvest* [What is a charade and how to stage it], in *Vienība*, No. 17, 1924.

⁵⁸ А. Лацис, *Красная звезда*, pp. 113–114.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 106.

Scattered across various languages and political regimes, Asja Lācis embodies an ambiguous figure of cultural and intellectual nonbelonging. Her authorship of the article on Naples till now has been denied or denigrated, although Lācis' contribution to the formation of the notion of porosity, as well as her possible impact on the methodological development of the Frankfurt School is very credible. Lācis' monograph on the revolutionary German theatre has been ignored despite its authentic materials, which, among other, suggest a new perspective on the genealogy of the contemporary art practices, especially the genre of performance. Besides, the autobiographical writings and the rare biographical sketches on Lācis do not present a coherent and complete account of her life that could possibly grant her a stable position in the cultural map of art and culture. Therefore, to a certain extent Lācis, as well as the researchers studying her oeuvre are complicit with her nonbelonging, resulting from her adventurous and striking life, as well as Lācis' failure to embrace the expected norms of femininity. An attempt to write down some fragments of herstory, to create a room of one's own for Asja Lācis, would connect the left wing intellectual endeavours of the 1920s in Latvia, Russia and Germany. By suggesting a different approach to our transcultural past through 'the dusty rags of our lives', it will find new ways to the future.

Im Schatten von Käthe Kollwitz Die Künstlerinnen Sella Hasse und Elisabeth Voigt

ANJA DEGNER

Technische Universität Dresden

Bis zur Gründung der Weimarer Republik 1919 war Künstlerinnen in Deutschland der Zugang zu staatlichen Kunstschulen untersagt. Nur Frauen, die von ihrer Familie, meist ihren Vätern, in ihrem Ausbildungswunsch zur Künstlerin unterstützt wurden, konnten private Schulen besuchen. Durch diesen Ausschluss zu akademischer Ausbildung fehlte Künstlerinnen nicht nur die erweiterte fachliche Qualifikation, sondern auch die institutionelle Repräsentation. Der Zugang von Künstlerinnen zu öffentlichen Kunstschulen spielte demnach eine entscheidende Rolle für ihre künstlerische Ausbildung und ihre Wertschätzung als unabhängige Künstlerinnen. Eine der wenigen Künstlerinnen, denen um Ende des 19. Jahrhunderts der künstlerische Durchbruch gelang, war die 1867 in Königsberg geborene Käthe Kollwitz. Im Laufe ihres Lebens, insgesamt etwa ein Jahrzehnt lang, unterrichtete Käthe Kollwitz an zwei berühmten Berliner Kunstschulen - dem Berliner Künstlerinnenverein und der Akademie der Künste.

Der Artikel widmet sich Kollwitz' Schülerinnen Sella Hasse und Elisabeth Voigt, die nach ihrem Unterricht bei der bekannten Grafikerin eine Künstlerinnenkarriere anstrebten und noch lange in engem Kontakt mit Kollwitz standen. Beide Künstlerinnen wuchsen im Kaiserreich auf, studieren in der Weimarer Republik, erleben die Zeit des Nationalsozialismus und sterben in der DDR. So ähnlich die Zeit in der sie lebten sein mag, so unterschiedlich waren die Motive und die Arbeitsweisen der beiden Künstlerinnen.

Sella Hasse (1878-1963) – Die Beobachterin

„An dieser Stelle muß [...] bemerkt werden, daß Sella Hasse immer im Schatten von Käthe Kollwitz stand und ihr Werk nicht genügend erforscht und gewürdigt worden war“,¹ bemerkt bereits 1983 die Journalistin Liane Kuhlow in ihrem kurzen Artikel zu Sella Hasse. Um diesem Vergessen und der Unsichtbarkeit entgegenzuwirken, bedarf es der

¹ Kuhlow, Liane, „Gedenken Sella Hasse“, Sonntag Berlin 1983, Akademie der Künste, Berlin, Akademie der Künste (Ost), Presseauschnitte, Presse-AdK-O 787, A22.010.

immerwährenden Auseinandersetzung mit damaligen Künstlerinnen und deren Biografien.

Das faszinierend facettenreiche Œuvre der 1878 in Bitterfeld geborenen Künstlerin Sella Hasse reicht von Portraits bis zu Szenen einer Entbindung, von Bretterträgern bis zu Hamburger Milieuszenen. Hasse, die zu den „bedeutenden Vertreterinnen der deutschen Grafik“² gehörte, hielt fest, was sie vors Auge bekam. Ihre Arbeiten sind die einer aufmerksamen Beobachterin und somit einzigartige Milieustudien vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Die bereits zu Lebzeiten etablierte Künstlerin Sella Hasse wurde von zeitgenössischen Stimmen u.a. in einer Reihe mit Käthe Kollwitz und Otto Zille genannt.³ Als gelobte Künstlerin, die bereits zu Lebzeiten im Künstler:innenkreis anerkannt und in ein künstlerisches Netzwerk eingebunden war⁴, wundert es, dass ihr künstlerisches Schaffen heute an Aufmerksamkeit verloren hat. Ein Großteil ihrer Arbeiten fiel jedoch auch den Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg zum Opfer.⁵ Nichtsdestotrotz konnten zahlreiche Arbeiten erhalten bleiben und werden seitdem u.a. im Kupferstichkabinett in Berlin aufbewahrt.

Betrachtet man das Werk und die Biografie von Sella Hasse sticht ihre ungeheure Wissbegier und Neugierde, auch in unbekanntere Welten vorzustößen, hervor. Dank ihrer Faszination für die Arbeitswelt wurden erstmalig „bestimmte Berufsgruppen und Arbeitsvorgänge in die bildende Kunst“⁶ eingeführt. Mit ihren Werken wie „Asphaltarbeiter“ und „Telegraphenarbeiter“ zeichnet sie das Bild der damaligen Arbeitsbedingungen und trägt so zur Sichtbarkeit der Arbeitenden bei.

Georg Mielke, der 1958 die erste Monografie zu Hasse verfasste, schreibt dass die Künstlerin zur Avantgarde gehöre, die sich mit ihrem Sujet des arbeitenden Menschen den künstlerischen Konventionen entgegenstellte.⁷ So habe sie den Menschen das „Schicksal der Werktätigen durch künstlerische Mittel“⁸ vergegenwärtigt, schreibt Luise Komoll

² Dresdner Nachrichten 1916, zit. nach: Georg Mielke, *Sella Hasse*, Dresden 1958, 66.

³ Tägliche Rundschau 1949, zit. nach: ebd., 72.

⁴ Kontakte von Hasse zu zahlreichen Maler:innen wie bspw. Heinrich Zille und Galerist:innen wie Johanna Ey lassen sich bei Mielke 1958, S. 54, 56 belegen.

⁵ Vgl. Mielke (wie Anm. 2), 61.

⁶ Hoppe, Klaus-Dieter (Hrsg.), *Sella Hasse. Die Wismarer Jahre*, Wismar 1988, 5.

⁷ Vgl. Mielke (wie Anm. 2), 70.

⁸ Für dich 1948, zit. nach: ebd.

1948: „[...] aus all diesen Beobachtungen versteht die Künstlerin etwas zu machen, das unsere Aufmerksamkeit fesselt.“⁹, konstatiert die *Vossische Zeitung* 1916. Das *Wismarer Tagesblatt* beschreibt ihre Werke als „ergreifende Zeitdokumente“¹⁰. Der Autor Heinz Lüdecke charakterisiert ihren Stil 1947 als „eigenwüchsige expressive Realistik“¹¹ und lobt ihre Holzschnitarbeiten. In fast allen zeitgenössischen Rezensionen zu ihrem Werk wird genau diese technische Fertigkeit des Holzschnitts besonders hervorgehoben.¹² Auch der damalige Kunstkritiker Max Osborn lobte die Künstlerin hinsichtlich ihrer Fertigkeiten: „Die Holzschnitte von S. H. sind ausgezeichnete Leistungen. Die Arbeiterszenen der Hasse, die ein starkes soziales Gefühl in strengem Formenausdruck bringt [...] können überall mit Ehren bestehen.“¹³ So schreibt auch die *Berliner Zeitung* 1953: „Sie hat sich den Holzschnittstoff, in den sie ihre Kurven schneidet, autodidaktisch erobert und diese Technik zur Meisterschaft entwickelt.“¹⁴

Eine französische Zeitschrift betitelt sie als „Künstlerin des Proletariats par excellence“, die in der Lage ist „mit einer glücklichen Einfachheit der Mittel und mit großer Intelligenz sich des Lichts und des Schattens zu bedienen.“¹⁵ Der deutsche Maler und Grafiker Prof. Max Schwimmer lobt in der *Sächsischen Volkszeitung* Hasses Holzschnitarbeiten: „Am suggestivsten wirken ihre Holzschnitte. Die klaren Schwarzweißentscheidungen hat sie zur persönlichen Technik entwickelt, die viele Nachahmer gefunden hat.“¹⁶ So entspreche „die herbe Technik des Holzschnittes [...] der Härte des Dargestellten.“¹⁷, schreibt die Zeitschrift *Das Kunstwerk* 1952. Bereits zu Lebzeiten wird das Werk von Hasse als wegweisend beschrieben. So schreibt die Zeitschrift *Kunsterziehung in der Schule*, dass die Künstlerin „das deutsche grafische Schaffen der letzten 50 Jahre stark beeinflusst“¹⁸ habe. Zahlreiche Presseauschnitte im Archiv der Akademie der Künste aus dem Jahr 1978, dem Jahr der umfangreichen Sella Hasse Retrospektive in der Nationalgalerie der DDR zeugen

⁹ Vossische Zeitung 1916, zit. nach: ebd., 66.

¹⁰ Wismarer Tagesblatt 1930, zit. nach: ebd., 69.

¹¹ Berliner Zeitung 1947, zit. nach: ebd., 70.

¹² Vgl. ebd., 68-70, 74.

¹³ Vossische Zeitung 1930, zit. nach: ebd., 68.

¹⁴ Ebd., 74.

¹⁵ La Revue Moderne 1937, zit. nach: ebd., 69.

¹⁶ Sächsische Volkszeitung 1948, zit. nach: ebd., 70.

¹⁷ Ebd., 74.

¹⁸ Ebd.

von großem Interesse für die Künstlerin in Ost- und auch Westdeutschland. Ein Interesse, welches jedoch in den kommenden Jahren wieder abflauen sollte.¹⁹

Sella Schmidt, so ihr ursprünglicher Name, wächst in einem sozialdemokratischen Elternhaus²⁰ mit einem Ingenieur als Vater und, wie Hasse später beschreibt einer „[...] schönen, intelligenten Mutter [...]“²¹ in Bitterfeld auf. Eine frühe Begabung führt Hasse an die Kunst. Aus bisherigen Publikationen und Zeugnissen der Künstlerin erfährt man nur wenig über das Elternhaus und zu ihrer Kindheit. Die Künstlerin beschreibt sich in Selbstzeugnissen als empathischen Menschen²² und auch, wie sie sich als Künstlerin zu Beginn des 20. Jahrhunderts gefühlt hat:

„Auf der Insel Pellworm [...] habe ich eine Anzahl meiner besten Landschaften gemalt. Dort hatte man anscheinend zu Anfang des Jahrhunderts noch nie eine Malerin gesehen. Ich kam mir so bestaunt vor wie eine weibliche Jahrmarktsgröße“.²³

Eine ihrer ersten Ausstellungsbeteiligungen hat die Künstlerin 1902 auf der Sommerausstellung der „Berliner Secession“ mit ihrem Werk „Stoppelweide“:

„Sella Hasse - ein *homo novus* in diesen Hallen - bedeutet eine erfreuliche Ausnahme. Ihr Stoppelfeld ist eine ehrliche Arbeit, die von einer feinen Begabung, die Eigentümlichkeiten der Landschaft zu erkennen, Zeugnis gibt“.²⁴

Hasses Motive sind so vielseitig wie ihre Arbeitsumfelder. Neben Arbeiter:innen bei anstrengender körperlicher Arbeit und Industriezeichnungen finden sich ebenso Genremalerei, Landschaften, Selbstbildnisse und Portraits in ihrem Portfolio.

¹⁹ Die umfangreichen Pressestimmen im Archiv der Akademie der Künste zu Sella Hasse von 1947-1989 sind prädestiniert, um als Quelle für eine weitere Untersuchung zur Künstlerin zu dienen.

²⁰ Vgl. Hoppe, Klaus-Dieter (Hrsg.) (wie Anm. 6), 4; Mielke (wie Anm. 2), 41.

²¹ Sella Hasse, zit. nach: Mielke (wie Anm. 2), 62.

²² Vgl. ebd., 43.

²³ Sella Hasse, zit. nach: ebd., 44.

²⁴ Welt am Montag 1902, zit. nach: ebd., 66.

Die Künstlerin Sella Hasse wird als „berauscht vom Rhythmus der Schwerindustrie und der donnernden Hafenarbeit [...]“²⁵ beschrieben. Charakteristisch ist ihr „Motiv des arbeitenden Menschen und seiner Umwelt“.²⁶ So kreiere sie eine „Formenfülle des schaffenden Lebens“²⁷. Die Zeitschrift *Frau von heute* meint genau zu erkennen, „wie sehr die Künstlerin von dem Menschen selbst und seinem Schaffen gepackt war.“²⁸ Ihre Werke seien „soziale Anklage und [...] Glaubenbekenntnis [...]“²⁹ in einem. Die *Sächsische Volkszeitung* beschreibt ihre Werke 1948 wie folgt:

„[...] den Arbeitenden in seinen Arbeitsvorgängen und in seinem spezifischen Arbeitsmilieu hat sie gründlich studiert und in eindringlichen zwingenden und rhythmisch wirksamen Gestaltungen fixiert. [...] die Herabwürdigung zu geistlosem Robotertum spricht anklagend aus vielen ihrer Blätter“.³⁰

Klaus-Dieter Hoppe sieht in Hasses Werken des arbeitenden Menschen Reiz, Empathie, Protestform zugleich,³¹ denn „trotz aller Erschöpfung ist der arbeitende Mensch schön“³². Hasse war fasziniert von der „Schönheit des Gleichklangs und der periodischen Wiederkehr bestimmter Bewegungen im Arbeitsprozeß“³³. In einem Katalog zu einer ihrer Einzelausstellungen 1948 heißt es: „Sella Hasses Werk ist ein künstlerisches Ja-sagen zur menschlichen Technik überhaupt, die der Bereicherung des Lebens dient.“³⁴ Hildegard Dennewitz sieht in der Künstlerin eine Vorreiterin: „Sella Hasse gehört zu den ersten, die die Welt des Industriearbeiters für die Kunst ‚entwickelten‘ und sie bedingungslos zum

²⁵ Chemnitzer Zeitung 1916, zit. nach: ebd., 67.

²⁶ Hoppe, Klaus-Dieter (Hrsg.) (wie Anm. 6), 5.

²⁷ Berliner Zeitung 1953, zit. nach Mielke (wie Anm. 2), 74.

²⁸ *Frau von heute* 1948, zit. nach: ebd., 72.

²⁹ Katalog zur Ausstellung „Sella Hasse“ im Museum der bildenden Künste Leipzig, August 1948, zit. nach: ebd., 71.

³⁰ *Sächsische Volkszeitung* 1948, zit. nach: ebd., 70.

³¹ Vgl. Hoppe, Klaus-Dieter (Hrsg.) (wie Anm. 6), 5.

³² Ebd.

³³ Ebd.

³⁴ Katalog zur Ausstellung „Sella Hasse“ 1948, Akademie der Künste, Berlin, Sella-Hasse-Teilnachlass, Nr. 25.

Motiv und Inhalt ihres eigenen Schaffens machten."³⁵ Wenn es um das Motiv der arbeitenden Menschen geht, kommt die Künstlerin, die sich 1951 in einem Schreiben an Max Lingner als „alte Sozialistin“³⁶ bezeichnet, immer wieder ins Schwärmen:

Zu meinem „Motiv“ des arbeitenden Menschen, kam ich eigentlich vom Schauerlebnis her: Der Körper des tanzenden Menschen ist schön! Der im Sport rasende, schwingende Mensch ist schön. Schöner ist mir der Rhythmus der Arbeit. Dazu kommt eine Art Ethos, eine tiefe Ehrfurcht vor dem arbeitenden, schuftenden und geplagten Menschen. Das mögen die Triebkräfte gewesen sein, die mich schon früh zur Gestaltung von Arbeitsvorgängen angeregt haben.³⁷

Nicht nur die Schönheit von Arbeitsprozessen war reizvoll für sie, sondern auch die Arbeitsbedingungen und die Ausbeutung der Arbeitskräfte sollte in ihren Werken thematisiert werden. Für große Bewunderung seitens der Künstlerin sorgte jedoch nicht nur die Arbeit als Schauerlebnis, sondern ebenfalls die Arbeit als ein Schaffensprozess des Menschen. Die „stillen Helden“³⁸, wie sie sie bezeichnet, die so oft unsichtbar diese wichtigen und vor allem körperlich fordernden Arbeiten erledigen, begegnet Hasse mit respektvoller Hochachtung. Etwas seltener kommt die Künstlerin auf die Arbeitsbedingungen zu sprechen, welchen die Arbeiter:innen ausgesetzt sind, deren Bewegungen sie so oft studiert. So kommt sie beispielsweise auf die „[...] rücksichtslose Ausbeutung aller Körperkräfte bis zur Erschöpfung [...]“³⁹ zu sprechen, welcher die Arbeitenden ausgesetzt sind. Diese Kritik spiegelt sich jedoch, im Gegensatz zum rhythmischen Element der Arbeit, nur in wenigen Werken der Künstlerin wider. Ein besonderes Beispiel zur Darstellung der Erschöpfung ist die Kreidezeichnung „Belgische Bergwerksarbeiterin in Charleroi“ von 1912. 1912 unternimmt Sella Hasse eine Reise in die belgische Stadt Charleroi, welche sie bereits aus der Literatur Émile Zolas und Paul

³⁵ Hildegard Dennewitz, Ihre Welt - Die Welt der Arbeit. Zum 80. Geburtstag von Sella Hasse, in: *Bildende Kunst, Heft 2*, 1958, 126–130, hier 126.

³⁶ Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hasse-Sella 39, *Korrespondenz mit Max Lingner*.

³⁷ Sella Hasse, zit. nach: Mielke (wie Anm. 2), 45.

³⁸ Sella Hasse, zit. nach: ebd., 58.

³⁹ Sella Hasse, zit. nach: ebd.

Verlaines kannte und ein starkes Interesse in ihr weckte.⁴⁰ Im Zuge ihres Aufenthalts wird sie Zeugin eines Streiks der Bergarbeiter:innen: „Generalstreik der Berg-Leute! Unabsehbare Demonstrationen, gestikulierende Kumpel und Frauen [...] Dazwischen belgische Soldaten mit aufgepflanzten Bajonetten. Mitten darin stehe ich und zeichne in fieberhafter Eile die interessanten Typen in mein Heft.“⁴¹, berichtet die Künstlerin. Sie genießt es sichtlich, Teil dieses Geschehens zu sein und eins mit der Masse zu werden: „Ich bin ganz untergetaucht in der Menge und kann hemmungslos arbeiten.“⁴² Während ihres Verbleibs in Belgien entstehen zahlreiche Werke, die das Sujet des Bergbaus behandeln. Im mit Feder und Tusche kreierte Werk „Generalstreik in Charleroi“ hält sie den eben beschriebenen Arbeitskampf der Bergarbeiter:innen fest und räumt den Protestierenden so einen Platz in der Kunstgeschichte ein. Doch auch die körperlich anstrengende Arbeit wird in ihren Werken sichtbar. Insbesondere der Arbeiterin von Hasses Kreidezeichnung „Belgische Bergwerksarbeiterin in Charleroi“ von 1912 ist die Anstrengung der Bergwerksarbeit ins Gesicht geschrieben. In Charleroi „macht sie den Widerstand, die Klassenschlachten, zu ihrem Thema“⁴³, wie Hoppe 1988 in seiner Publikation konstatiert. Ihre Tuscharbeit „Gefahr!“ thematisiert die Lebensgefahr der Arbeitsumstände und die damit einhergehende Angst, welcher die Bergleute ausgesetzt sind. Dokumentarischen Charakter hat dagegen die Tuscharbeit „Schichtwechsel im Bergwerk“, die eine Handvoll genügsame Bergarbeiter auf dem Weg in den Feierabend zeigt. Sella Hasses Milieustudien dieser Arbeitsszene sind einzigartig für eine Künstlerin ihrer Zeit und bewegen sich immer wieder zwischen Studie, Momentaufnahme und Protest.

Sella Hasses Werkzyklus „Rhythmus der Arbeit“⁴⁴ von 1912-16 wird von Klaus-Dieter Hoppe als Hauptwerk markiert.⁴⁵ Dieser sieben Blätter umfassenden Folge ist ein

⁴⁰ Vgl. Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.), *Sella Hasse zum 100. Geburtstag. Ausstellung in der National-Galerie 1978*, Berlin 1978, 124.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd.

⁴³ Hoppe, Klaus-Dieter (Hrsg.) (wie Anm. 6), 7.

⁴⁴ Blattfolge nach Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.) (wie Anm. 40), 124.: Blatt 1 „Streckenarbeiterinnen“, Blatt 2 „Ewerführer (Hamburg)“, Blatt 3 „Werft“, Blatt 4 „Kornträger“, Blatt 5 „Bretterträger“, Blatt 6 „Schnitter“, Blatt 7 „Berliner Müllträger“.

⁴⁵ Vgl. Hoppe, Klaus-Dieter (Hrsg.) (wie Anm. 6), 5.

Widmungsblatt vorangestellt, welches den Titel „An Käthe Kollwitz“ trägt. Auch ungefähr zehn Jahre nach ihrem Unterricht bei Kollwitz, ist sie dieser künstlerisch wie auch seelisch verbunden. Hasse widmete dieses Kunstwerk dem Thema der menschlichen Arbeit und zeigt Arbeiter:innen bei der Verrichtung ihrer körperlich fordernden Lohnarbeit. Die dicken schwarzen und weißen Linien der Linolschnitte der Serie erinnern an die Holzschnitte von Kollwitz.

Die berühmten und vielseitig gelobten „Bretterträger“ Hasses auf Blatt 5 bilden eine „wahrhaft rhapsodische Folge von Bewegungen beim Transport langer Bretter“. Erneut verbildlicht die Künstlerin hier ein Sujet, welches für die Zeit ungewöhnlich war. Sie gibt den Menschen, den Arbeiter:innen eine Stimme, die bisher in der Kunst unsichtbar waren.⁴⁶ Im Falle der Bretterträger, kommt die Künstlerin besonders ins Schwärmen: „Und dann die Bretterträger! Wie sie aus dem Schiffsleib die langen, hellen Bretter herausgreifen oder aus dem Kran auffangen und - man möchte fast sagen ‚tänzerisch‘ auf der Schulter davontragen. Das ist eine Schaufreude!“⁴⁷ Obwohl die Künstlerin ihre Arbeiten auch als Anklage an die körperliche Ausbeutung des Menschen verstand, ist diese kritische Position in ihrer berühmten Serie eher nicht inhärent. Es wäre sogar zu diskutieren, ob es sich in dem Fall nicht gar um eine Verherrlichung belastender Arbeitsprozesse handele. Eindeutig ist, dass es ihr in ihrer Serie vor allem um den, der Arbeit immanenten rhythmischen Charakter ging:

Oft habe ich die Bauarbeiter beobachtet und diese wahren Helden der Arbeit bewundert, wie sie - vom Straßenpublikum unbeobachtet [...] ihre bewundernswerten Kunststücke ausführen. [...] Die mutigen Bewegungen dieser ungeachteten Arbeiter sind sinnvoll und schaffen in ihrem Zusammenwirken täglich neue Produkte. In der Gesamtheit des Ziels formen sich die Bewegungen vieler tausend Hände zu einem gewaltigen Rhythmus, dem Rhythmus der Arbeit.⁴⁸

Neben ihrem ästhetischen Zugang zu gewissen, von Menschen ausgeführten Arbeitsvorgängen wird dennoch auch ihr Respekt gegenüber eben dieser kreierenden Arbeit deutlich. Sie ist sich der Relevanz dieser Tätigkeiten überaus bewusst und erweist

⁴⁶ Vgl. Mielke (wie Anm. 2), 66.

⁴⁷ Sella Hasse, zit. nach: ebd., 45.

⁴⁸ Sella Hasse, zit. nach: ebd., 57.f.

ihnen durch ihre künstlerischen Arbeiten die Ehre, die ihnen vorher noch niemand gebührt hat – von der Unsichtbarkeit in die Sichtbarkeit.

Hildegard Dennewitz beschreibt in ihrem Aufsatz zur Künstlerin die Darstellung Hasses weiblicher Lebensrealitäten als „aufrüttelnde Anklagen“⁴⁹. Um 1918 schuf die Künstlerin das Werk „Frauen am Experimentierkreuz“.⁵⁰ Eine Tusche- und Kreidearbeit, welche im Zentrum eine am Kreuz und vom Tod umarmte Frau zeigt. Im Vordergrund des Bildes spielt sich eine Operationsszene ab, bei der einer Frau von drei vermeintlichen Ärzten und zwei Nonnen die Gebärmutter entfernt wird. Hildegard Reinhard interpretiert dieses Werk als „empörtem Aufschrei gegen die Praktiken gewissenloser Ärzte gegenüber Frauen aus den unteren Schichten“⁵¹. Es bleibt jedoch im Unklaren an welchen Details die Autorin die Klasse der Frau ausmacht. Ab 1934 entstehen zahlreiche Werke zum Thema Geburt. Reinhard sieht in diesen Arbeiten eine eindeutige Tendenz: „Sella Hasses Arbeiten verherrlichen den Geburtsvorgang, die Rolle der Gebärenden [...]“⁵² und kreieren zudem einen „Madonnenhabitus der Gebärenden“⁵³. Gleichzeitig kommt Reinhard jedoch auch auf die angeblich „auffallend seltenen Mutter-Kind-Darstellungen“⁵⁴ bei Hasse zu sprechen. Vergleicht man Hasses Werk mit Kollwitz', ist dies tatsächlich ein auffälliger Unterschied, der sich feststellen lässt.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts zog Sella Hasse mit ihrem Mann Robert und der Tochter Hanne nach Hamburg. Sella Hasse arbeitete dort nun als Reportagezeichnerin und Karikaturistin. Von 1907-12 fertigte sie Arbeiten für die „Hamburger Woche“⁵⁵ an. Hoppe

⁴⁹ Dennewitz (wie Anm. 35), 130.

⁵⁰ 1918 verfasst Hasse ebene so unter dem Pseudonym Essa Halles den Aufsatz „Zur sozialen Wertung der weiblichen Fortpflanzungsorgane“. Das Cover der ansonsten abbildungsfreien Publikation zeigt eine Grafik der Künstlerin, siehe Akademie der Künste, Berlin, Sella-Hasse-Teilnachlass, Nr. 48.

⁵¹ Hoppe, Klaus-Dieter (Hrsg.) (wie Anm. 6), 7.

⁵² Hildegard Reinhardt, Sella Hasse und Käthe Kollwitz im Vergleich. Zwei sozialkritische Künstlerinnen zu Beginn der klassischen Moderne, in: *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen; ein Forschungs- und Ausstellungsprojekt; [aus Anlaß der Ausstellung Profession ohne Tradition, 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen, 11. September bis 1. November 1992, Berlin 1992, 121–134, hier 130.*

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd., 128.

⁵⁵ Vgl. ebd., 126.

beschreibt die entstandenen „skurrile Szenen des Hamburger Volkslebens“⁵⁶ als „stark vom Simplicissimus“⁵⁷ geprägt. Die Zeit in Hamburg hat die Künstlerin stark geprägt: „Entscheidend beeinflusst und gleichsam zum Erwachen gebracht hat mich der Hamburger Hafen. Ich fand das, was man übersehen hatte.“⁵⁸ Mit ihrer präzisen Beobachtungsfähigkeit gelang es Hasse einzigartige Bilder des Hafentreibens und so „sozialkritische Milieuschilderungen“⁵⁹ zu kreieren. Hildegard Dennewitz bemerkt bereits 1958 das Besondere an den Hafenbildern Hasses: „Dort entdeckt sie das Leben, das sich im Schatten abspielt, den grauen, gewöhnlichen Alltag der Werktätigen.“⁶⁰

Aus beruflichen Gründen von Robert Hasse zog die Familie 1910 in die Hansestadt Wismar um. Hasse blieb der Berliner Secession auch nach ihrem Umzug nach Wismar treu. Im Teilnachlass Sella Hasses im Archiv der Akademie der Künste findet sich eine Dauerkarte zur 38. Ausstellung der Secession, welche von Mai bis Juli 1920 am Kurfürstendamm stattfand.⁶¹ 1930 zieht Sella Hasse wieder nach Berlin in eine Wohnung in Niederschöneweide. Die Auftragslage scheint für die Künstlerin bereits ab 1930 schwierig gewesen zu sein. Die Künstlerin wendet sich in einem fordernden Schreiben direkt an den Deutschen Künstlerbund:

Wann bringt der Deutsche Künstlerbund eine Graphikausstellung? Sie vernotwendigt sich in Etappen, wenn sie auch mühevoller und weniger repräsentativ als eine pomphafte Gemälde- und Großplastikausstellung ist. Sie vernotwendigt sich um so mehr, als die Müdigkeit für Graphik den Charakter einer erschreckenden Situation angenommen hat.⁶²

Die Nationalsozialistische Kunstpolitik macht Sella Hasse quasi arbeitsunfähig. Retrospektiv beschreibt Hasse die Zeit des Nationalsozialismus wie folgt:

⁵⁶ Ebd., 127.

⁵⁷ Hoppe, Klaus-Dieter (Hrsg.) (wie Anm. 6), 4.

⁵⁸ Sella Hasse, zit. nach: Mielke (wie Anm. 2), 45. Auch Käthe Kollwitz habe Hasse zufolge die Schönheit im Hafen erkannt, vgl. S. 46.

⁵⁹ Hoppe, Klaus-Dieter (Hrsg.) (wie Anm. 6), 4.

⁶⁰ Dennewitz (wie Anm. 35), 130..

⁶¹ Akademie der Künste, Berlin, Sella-Hasse-Teilnachlass, Nr. 22.

⁶² Sella Hasse, Anfrage an den Deutschen Künstlerbund, in: *Kunst und Wirtschaft. Offizielles Organ des Reichsverbandes bildender Künstler Deutschlands*, 11. Jahr, Heft 12, 1930, S. 180.

Meine Thematik ... entsprach nicht dem Wunsche der nationalsozialistischen Verlage der dreißiger Jahre. Ein Vertreter des Deutschen Verlags sagte mir, daß man ja manches von mir aufnehmen wollte, wenn ich nur die Arbeiter lachend darstellen würde. Ich lehnte genügend motiviert ab. Ich war sehr verneinend.⁶³

1943 emigriert sie ins Elsass und kehrt erst nach dem Krieg wieder nach Berlin zurück.

Die Zeitschrift *Die Freiheit* veranschaulicht 1948 in einem Artikel die Arbeitsweise der Künstlerin in Arbeitskleidung, welche in „Momentskizzen“⁶⁴ ihre Eindrücke festhält und sich nicht von ihrer Umgebung stören lässt. Versunken in ihre Arbeit⁶⁵ wird sie Teil der Arbeitsumgebung ihrer Subjekte: „Manchmal ruft sie mit ungeduldiger Handbewegung den Arbeiterinnen und Arbeitern, die sie von ihrem Werkstück aus interessiert beobachten, zu: Weitermachen, nicht herschauen!“⁶⁶. Sella Hasses Arbeitsweise ist kompromisslos:

Keine noch so künstlerische Phantasie kann ein sachgerechtes Studium an Ort und Stelle ersetzen ... Immer wieder muß ich an die Stätten des Arbeiters zurückkehren, seine rastlose, mit Spannung geladene Welt ist es, die mich auf eigene Weise erschüttert und ergreift.⁶⁷

Hasse ging für ihre Arbeiten in der Regel an die Orte des Geschehens und berichtet von ihren häufigen Studien in Tunneln⁶⁸ und von den schweren Bedingungen, die diese Arbeitsweise mit sich brachte:

Ich habe meine Skizzen oftmals unter Tage bei trüber, unzureichender Beleuchtung gemacht und so mit flüchtigen Strichen schwierige Bewegungseindrücke festgehalten. Denn, sehen Sie, man muß wissen, wie sich ein Arbeiter bewegt, wie er

⁶³ Zitiert nach, Reinhardt (wie Anm. 52); Reinhardt (wie Anm. 52).

⁶⁴ Sella Hasse, zit. nach: Mielke (wie Anm. 2), 63.

⁶⁵ Vgl. ebd., 72.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Berliner Palette 1948, zit. nach: ebd., 71.

⁶⁸ Vgl. ebd., 58.

geht und steht und wie er sein Werkzeug ansetzt. Alles das sind Dinge, die viel aufmerksame Beobachtung erfordern.⁶⁹

Ferner beschreibt die von der Ästhetik und der Schwere der Arbeitsleistung beeindruckte Künstlerin die schwierigen Bedingungen für ihre eigene künstlerische Arbeit: „Im Schein meiner eigenen Grubenlampe unter der Schutzbrille verrichte ich gleichfalls mühsam meine Skizzierarbeit.“⁷⁰ Laut eines Berichts der *Ostseezeitung Rostock* von 1956 sei Hasse sogar mehrmals während ihrer Zeichenstudien vor Ort verhaftet worden, mit der Vermutung sie arbeite als Spionin.⁷¹ Nicht nur ihre Sujets, auch ihre Arbeitsweise als Frau zu Beginn des 20. Jahrhunderts war ein Novum zu dieser Zeit und ist bis heute einzigartig.

Von zeitgenössischen Kritiker:innen wird Sella Hasse immer wieder mit Käthe Kollwitz verglichen und zugleich betont, dass sie ihrer einstigen Lehrerin in nichts nach stehe⁷²: „Sie hat eine gewisse Ähnlichkeit mit Käthe Kollwitz, aber Sella Hasse ist vielleicht in mancher Hinsicht noch herber und sparsamer in der Anwendung der Linie.“⁷³, schreibt beispielsweise das *Wismarer Tageblatt* 1930.

Während ihrer Zeit in Berlin von 1896 bis 1904 studierte Sella Hasse in Berlin bei Walter Leistikow, Lovis Corinth und Franz Skarbina an der Berliner Akademie.⁷⁴ Der 11 Jahre älteren Käthe Kollwitz begegnet Hasse zum ersten Mal 1902 in einem Berliner Café. 1957 beschreibt Hasse rückblickend ihren ersten Kontakt mit der berühmten Malerin und Grafikerin: „Ich hatte gerade zum ersten Mal in der ‚Sezession‘ ausgestellt, eine ‚Schäferin mit Kühen‘ [...]. Käthe Kollwitz, die sich für Arbeiten weiblicher Künstler lebhaft interessierte, sprach mir Anerkennung über dieses Bild aus. [...]“⁷⁵ Wie wichtig Käthe Kollwitz für Hasse war, wird nicht nur an ihrem bereits besprochenen Werk „Rhythmus der Arbeit“, sondern auch an den zahlreichen Briefen deutlich, die die beiden Künstlerinnen austauschten.

⁶⁹ Berliner Palette 1948, zit. nach: ebd., 71.

⁷⁰ Sella Hasse, zit. nach: ebd., 52.

⁷¹ Vgl. ebd., 75.

⁷² Sächsisches Volkblatt 1924, zit. nach: ebd., 67.

⁷³ Wismarer Tagesblatt 1930, zit. nach: ebd., 69.

⁷⁴ Hoppe, Klaus-Dieter (Hrsg.) (wie Anm. 6), 4.

⁷⁵ „Sella Hasse erzählt von Käthe Kollwitz“, Akademie der Künste, Berlin, Edwin-Gehring-Targis-Archiv, Gehring-Targis 47.

Käthe Kollwitz unterrichtete ab 1900 als Vorsteherin der Grafikklassse an der Malschule des Vereins der Berliner Künstlerinnen. Eine ihrer für sie wichtigsten Schülerinnen während dieser Zeit war Sella Hasse, welche einen Monat lang ihrem Unterricht beiwohnte: „Bin ich hilflos, so ist sie so vorbehaltlos gebend in ihrem Rat. Sie kann mir gar nicht genug von ihrer Praxis, von ihren ‚Kniffen‘ übermitteln.“⁷⁶, schwärmt Sella Hasse 1955 in ihrem Artikel „Begegnung mit Käthe Kollwitz“. Der kurze Unterricht bei Kollwitz scheint einen prägenden Eindruck auf Hasse hinterlassen zu haben:

Nur einen Monat war es mir vergönnt, Bei Käthe Kollwitz Unterricht zu nehmen, die damals die Grafikklassse des Vereins der Künstlerinnen leitete. Eine farbige Steinzeichnung und ein Litho „Asphaltarbeiter“ war alles, was unter ihrer außerordentlichen Fachkenntnis entstand.⁷⁷

Kollwitz bezieht in ihren Briefen an die junge Künstlerin immer wieder Stellung zu deren Werken. Über die 1905 entstandene Lithografie „Gang in Alt-Hamburg“, welche eine, an eine Hauswand gebeugte, Wasser in einen Eimer einlassende Frau in einer schmalen Gasse zeigt, schreibt Kollwitz in einem Brief an Hasse: „Gerade dieses Blatt mag ich sehr gern.“⁷⁸ Ein alter Brief von 1916, 14 Jahre nach Hasses Teilnahme an der Grafikklassse, verrät, dass Kollwitz sie unterstützte und ermutigte, in ihrer Kunst am Topos der Arbeiter:innen festzuhalten:

Darf ich Ihnen noch sagen, dass es mir leid tut, daß Sie nicht bei den Arbeitermotiven bleiben? [...] Ich hoffe, Sie würden noch lange den Arbeiter schildern und immer mehr da herausholen.⁷⁹

Die beiden Künstlerinnen vereint das Sujet der Arbeit und das Schaffen von Kunstwerken mit sozialkritischem Impetus, welche beständig Arbeiter:innen in den Mittelpunkt stellen.⁸⁰ Ihre frühere Lehrerin wurde für Hasse zu einer Mentorin, zu einem

⁷⁶ Sella Hasse, Begegnung mit Käthe Kollwitz, in: *Zeitschrift Bildende Kunst*, 1955, Heft 2, 105–107.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Brief von Käthe Kollwitz an Sella Hasse, Akademie der Künste, Berlin, Sella-Hasse-Teilnachlass, Nr. 2.

⁷⁹ Volker Frank, *Käthe Kollwitz - Bekenntnisse* (= Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 808 : Kunstwissenschaften), Leipzig³1987.

⁸⁰ Reinhardt (wie Anm. 52).

Vorbild, einem „geistigen Orientierungspunkt“⁸¹. Kollwitz unterstützt Hasse auch in anderen Belangen. So rät sie ihr beispielsweise in einem Brief ihre Werke nicht unter Wert zu verkaufen: „Von Ihren graphischen Blättern ist viel gekauft. Leider sah ich dabei was Sie für unglaublich billige Preise haben. Sie sind zu billig. ... den doppelten Preis würden Sie sicher nicht weniger verkaufen.“⁸²

Zwischen 1910-12 nahm Sella Hasse mit ihren Werken an den Schwarz-Weiß-Ausstellungen der Berliner Secession teil. Kollwitz äußerte sich 1911 lobend gegenüber Hasses ausgestelltem Werk „Schieben der Eisenbahnwagen“ auf der Ausstellung der Secession:

Ich wollte Ihnen so gern sagen wie sehr gut mir Ihre Arbeiten auf der Wintersecession gefallen haben, vor allem die Zeichnung auf welcher Männer die schweren Eisenbahnwagen schieben. Ich hatte keine Ahnung, daß sie von Ihnen war, aber ich freute mich riesig, als ich im Katalog nachschlagend Ihren Namen fand.⁸³

Diese Korrespondenz belegt erneut das respektvolle und auf einer Augenhöhe befindliche Verhältnis der beiden Künstlerinnen. Immer wieder äußert sich die im Kunstbetrieb anerkannte Kollwitz lobend gegenüber Hasses Werken: „Überhaupt lösten sich Ihre Arbeiten höchst vorteilhaft aus der Masse los.“⁸⁴, schreibt sie beispielsweise in Zusammenhang mit einer Ausstellung, in welcher auch Hasses Werke vertreten waren.

Im Jahr 1912 entschied sich Hasse, wie auch Kollwitz nach Paris zu gehen. Auf den Spuren ihrer Mentorin besuchte sie dieselben Lokalitäten wie sie⁸⁵, nahm Unterricht an der Académie Suisse und nächtigte in der Pension „Rue Grande Chaumière“ im selben Zimmer wie damals auch Käthe Kollwitz.⁸⁶ Während ihres Paris-Aufenthaltes schuf Hasse zahlreiche Werke, aber auch Auftragsarbeiten für die Pariser „Notre Gazette“⁸⁷. Hildegard Reinhardt leitet aus ihren Werken dieser Phase ein „Interesse für das architektonische

⁸¹ Hoppe, Klaus-Dieter (Hrsg.) (wie Anm. 6), 5.

⁸² Brief von Käthe Kollwitz an Sella Hasse, Akademie der Künste, Berlin, Sella-Hasse-Teilnachlass, Nr. 2.

⁸³ Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hasse-Sella 51, *Postkarte von Kollwitz an Hasse*.

⁸⁴ Brief von Käthe Kollwitz an Sella Hasse o.D., Akademie der Künste, Berlin, Sella-Hasse-Teilnachlass, Nr. 2.

⁸⁵ Vgl. Reinhardt (wie Anm. 52), 127. und ; Mielke (wie Anm. 2), 49.

⁸⁶ Vgl. Reinhardt (wie Anm. 52), 127.

⁸⁷ Vgl. ebd., 126.

Umfeld der Pariser Unterwelt“⁸⁸ ab: „In einer stillen Stunde habe ich mich gern in die Banlieue mit ihrem großen Schweigen und ihrer gedämpften Farbenpracht hineingesehen.“⁸⁹, gesteht Hasse.

Im Jahre 1919 scheint Hasse gegenüber Kollwitz einen Wunsch nach einem Lehrauftrag geäußert und sie um Hilfe gebeten zu haben. Kollwitz, die über das Streben von Hasse sichtlich erfreut zu sein scheint, vertröstet die Künstlerin jedoch und gibt ihr wenig Hoffnung auf einen Platz an einer Kunstschule. Nichtsdestotrotz steht sie Hasse allein durch das Nachfragen bei ihren Kontakten bei und sichert ihr ihre zusätzliche Unterstützung beim Verkauf ihrer Werke zu.⁹⁰ In der Monografie von Mielke zur Künstlerin, spricht diese einen von Kollwitz ermöglichten Aufenthalt in Noordwijk, einem Ort in den Niederlanden an, wo Hasse sich nach dem 1. Weltkrieg mit anderen Frauen zusammenfand.⁹¹ Da die Quelle in der Publikation nicht genauer überliefert ist und sich auch im Teilnachlass kein weiterer Hinweis auf diese Reise finden lässt, bleiben die Umstände dieses Aufenthalts leider ungeklärt. Es könnte sich eventuell um eine Art Weiterbildung oder ein Netzwerktreffen mit anderen Künstlerinnen gehalten haben.⁹² In einem Empfehlungsschreiben aus dem Jahr 1929 steht Kollwitz ebenso für die Qualität von Hasses Arbeit ein:

Frau Sella Hasse, sucht Bestätigung auf dem Gebiet der Gebrauchsgraphik [...].
Frau Hasse ist Künstlerin von feinem Geschmack und sorgfältiger künstlerischer Ausbildung. Für die Qualität ihrer Leistungen stehe ich ein.⁹³

Die zahlreichen Korrespondenzen lassen jedoch auch eine recht einseitige Unterstützung vermuten, bei der vor allem die bereits etablierte Künstlerin Kollwitz der aufstrebenden Hasse mit ihrem breiten Netzwerk und ihrer künstlerischen Erfahrung unterstützt. Nichtsdestotrotz scheint Hasse für Kollwitz auch eine emotionale Stütze

⁸⁸ Ebd., 127.

⁸⁹ Archiv der Akademie der Künste Berlin (wie Anm. 36).

⁹⁰ Brief von Käthe Kollwitz an Sella Hasse vom 18.12.1919, Akademie der Künste, Berlin, Sella-Hasse-Teilnachlass, Nr. 4

⁹¹ Sella Hasse, zit. nach: Mielke (wie Anm. 2), 53.

⁹² Der Kunsthändler und Galerist Paul Cassirer befand sich bereits vor dem 1. Weltkrieg des Öfteren in Noordwijk und auch Max Liebermann verbrachte dort zahlreiche Sommerurlaube.

⁹³ Empfehlungsschreiben für Sella Hasse durch Käthe Kollwitz vom 05.01.1929, Akademie der Künste, Berlin, Sella-Hasse-Teilnachlass, Nr. 12.

gewesen zu sein, da die beiden Frauen beispielsweise das Schicksal des Todes des eigenen Kindes vereint. Die „verehrungsvoll freundschaftliche Beziehung“⁹⁴ der beiden Frauen endet mit dem Tod von Kollwitz 1945.

Auffällig für die Literatur zu Hasse ist, dass alle zentralen Publikationen zur Künstlerin aus der DDR stammen.⁹⁵ Sogar ein Artikel der Frankfurter Rundschau vom 27.04.1978, welcher sich mit der Feier zum 100. Geburtstag von Sella Hasse in der DDR beschäftigt, titelt: „Im Westen so gut wie unbekannt“⁹⁶. Durch das Studium des arbeitenden Menschen habe sie mit ihren Werken „zur Entwicklung des sozialistischen Realismus“⁹⁷ beigetragen, schreibt beispielsweise Klaus-Dieter Hoppe. Der Autor der 1988 erschienenen Publikation „Sella Hasse – Die Wismarer Jahre“ beschreibt die Künstlerin als eine, „die das Menschenbild des Proletariats in der Kunst prägt.“⁹⁸ Sie habe das „Schöpferische der arbeitenden Menschen, die Progressivität der Arbeiterklasse“⁹⁹ erkannt. Mit Mielkes 1958 veröffentlichten Publikation zur Sella Hasse sei diese nun „endlich aus dem Schatten der Käthe Kollwitz“¹⁰⁰ getreten.

Nach dem Krieg begibt sich Hasse zurück nach Berlin und bewohnt bis zu ihrem Tod eine Wohnung im vierten Stock in Berlin-Niederschönhausen. Ein fataler Unfall Sella Hasses im Jahre 1953 bindet die Künstlerin ans Bett und beendet faktisch ihre künstlerische Karriere. In einem Brief aus dem Jahre 1957 an ihren Künstlerkollegen Gehring-Targis tauchen in Zusammenhang mit dem Unfall zwei Funktionärsnamen auf:

[...] Wenn ich laufen könnte, dann gäbe es für mich vielleicht auch einen „Erholungsaufenthalt“. Was damals die Funktionäre Eschbach und Schröder autoritär gegen mich verfügten, wurde zum Verhängnis und Ursache zu meinem

⁹⁴ Reinhardt (wie Anm. 52), 123.

⁹⁵ Hoppe, Klaus-Dieter (Hrsg.) (wie Anm. 6); Mielke (wie Anm. 2); Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.) (wie Anm. 40).

⁹⁶ Beckelmann, Jürgen, „Im Westen so gut wie unbekannt – DDR-Nationalgalerie erinnerte an Sella Hasse“, 27.04.78, Akademie der Künste, Berlin, Akademie der Künste (Ost), Presseauschnitte, Presse-AdK-O 787, L22.

⁹⁷ Hoppe, Klaus-Dieter (Hrsg.) (wie Anm. 6), 6.

⁹⁸ Ebd., 4.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ebd., 6.

Unfall. Seit der Zeit 53 kann ich keinen Schritt mehr allein laufen. Und bin auf Gnade, Gedeih und Verderb von anderen abhängig.¹⁰¹

In der DDR erfährt Hasses Werk kurz vor ihrem Tod zahlreiche Ehrungen. 1955 wird die Künstlerin zum Ehrenmitglied des „Verbands Bildender Künstler“ (VBK/DDR) ernannt. Der Vaterländische Verdienstorden folgt 1962. In einem Schreiben vom 19. April 1962 teilt ihr Otto Nagel mit, dass sie ebenso von der Sektion Bildende Künste der Akademie als korrespondierendes Mitglied vorgeschlagen wird: „Liebe Sella Hasse, ich muss nicht betonen, wie ich mich freue, dass Sie, die mit Ihrer Kunst in den Jahrzehnten vor 1933 der Sache des Fortschritts und des Kampfes der Arbeiterklasse dienten, diese Ehrung empfangen.“¹⁰², schreibt Nagel anerkennend in seinem Brief. Auch die Künstlerin scheint sich über diese späte Ehrung der Akademie gefreut zu haben.¹⁰³ In der Charakteristik zu Sella Hasse im Zusammenhang mit ihrer korrespondierenden Mitgliedschaft heißt es: „Sella Hasse stand mit ihrer Kunst immer an der Seite der Werktätigen; sie sind für sie niemals Staffage, sondern das soziale und künstlerische Grundmotiv ihres Schaffens.“¹⁰⁴ Noch im selben Jahr kommt Hasse eine weitere Ehrung zuteil. Sie wird von der Sektion Bildende Künste für den Käthe-Kollwitz-Preis 1962 vorgeschlagen. Im Vorschlag der Sektion heißt es:

Die Künstlerin Sella Hasse entspricht mit ihrem realistischen und volkverbundenen Schaffen seit Beginn dieses Jahrhunderts in hervorragender Weise den Voraussetzungen, die für die Zuerkennung des Preises gefordert werden. [...] Sella Hasse begleitete die arbeitenden Menschen dieses Jahrhunderts in anteilnehmender Solidarität. Ihr Künstlerauge sah die Schöpfungen der Technik, das Werk von Millionen Werktätiger, und stellte es in ihren monumentalen Holzschnitten dar.¹⁰⁵

¹⁰¹ Vgl. Schreiben von Hasse vom 25.06.1957, Akademie der Künste, Berlin, Edwin-Gehring-Targis-Archiv, Gehring-Targis 47. Bezüglich des Unfalls bedarf es einiger weiterer Recherchen. Oft beklagt sich die Künstlerin in Briefen über nicht erhaltene Kuren in Bezug auf ihren Unfall. Warum wurde dieser bekannten und in der DDR anerkannten Künstlerin dieser Aufenthalt entsagt?

¹⁰² Akademie der Künste, Berlin, Akademie der Künste (Ost), AdK-O KM 010, Nr. 11.

¹⁰³ Vgl. Schreiben von Hasse an die Akademie, Akademie der Künste, Berlin, Akademie der Künste (Ost), AdK-O KM 010, Nr. 8 und 10.

¹⁰⁴ Akademie der Künste, Berlin, Akademie der Künste (Ost), AdK-O KM 010, Nr. 12.

¹⁰⁵ Akademie der Künste, Berlin, Akademie der Künste (Ost), AdK-O 1802, Nr. 2.

Am 31.10. desselben Jahres wird sie mit eben diesem Preis, welcher der „Förderung einer volksverbundenen realistischen Kunst“ diene und mit 6000 DM¹⁰⁶ dotiert war, geehrt.¹⁰⁷

„Seid [sic] 7 Jahren bin ich ans Bett gefesselt, halb erblindet, kann weder lesen, noch schreiben, noch werken.“¹⁰⁸, schreibt die Künstlerin bereits 1961 in einem Brief. Sella Hasse stirbt am 27. April 1963 in ihrer Wohnung in Berlin-Niederschöneweide. Die Trauerfeier mit anschließender Urnenbeisetzung findet am 22. Juni 1963 in Wismar statt.¹⁰⁹ Der Nachruf der Akademie der Künste betont den Einfluss von Hasses Werk auf andere Künstler:innen: „[...] Und wenn heute viele jüngere Künstler eng mit den Werkträgern verbunden sind [...], so folgen sie damit einem Weg, den Sella mit vorgezeichnet hat.“¹¹⁰

Elisabeth Voigt (1893-1977) – Die Temperamentvolle

„In diesem Haus wohnte die Malerin und Grafikerin Elisabeth Voigt (1893-1977) – Meisterschülerin von Carl Hofer und Käthe Kollwitz“, heißt es auf der Gedenktafel des Hauses in der Brockhausstraße 22 in Leipzig.

Im Gegensatz zu Sella Hasse kann sich Elisabeth Voigt erst spät mit ihrer Kunst einen Namen machen.¹¹¹ Dies wird ebenso im Nachlass der Künstlerin deutlich, welcher wesentlich überschaubarer ist, als Hasses und zusätzlich nur vereinzelte Selbstzeugnisse Voigts enthält.

¹⁰⁶ Vgl. Statut des Käthe-Kollwitz-Preises, Akademie der Künste, Berlin, Akademie der Künste (Ost), AdK-O 0583, Nr. 3.

¹⁰⁷ Akademie der Künste, Berlin, Akademie der Künste (Ost), AdK-O 1802, Nr. 3.

¹⁰⁸ Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hasse-Sella 42, *Brief an Otto Pankok*.

¹⁰⁹ Vgl. Mielke (wie Anm. 2), 74. Und das Schreiben vom Oberbürgermeister von Wismar in der Akademie der Künste, Berlin, Akademie der Künste (Ost), AdK-O KM 010.

¹¹⁰ Akademie-Nachruf, Akademie der Künste, Berlin, Akademie der Künste (Ost), AdK-O KM 010, Nr. 3/4.

¹¹¹ Vgl. Barbara John, *Elisabeth Voigt. Im Strudel der Zeit*, Leipzig 2016, 5.

Die heute in Vergessenheit geratene Leipziger Künstlerin, die laut eines Katalogvorworts „[...] den Stil der nachfolgenden Leipziger Künstlergenerationen prägte [...]“¹¹², verbrachte im Laufe ihres Lebens mehr als vier Jahrzehnte in der Sächsischen Stadt. Auch die Kunsthistorikerin Barbara John betont in der neusten Publikation „Elisabeth Voigt – Im Strudel der Zeit“ von 2017 die Relevanz Voigts für die Kunstgeschichte der Stadt Leipzig. Darum sei auch die Bearbeitung der Forschungslücke zur Künstlerin von großer Bedeutung.¹¹³ Doch nicht nur für die lokale Kunstgeschichte, auch für die Kunstgeschichte deutscher Künstlerinnen gilt es das Leben und Werk Elisabeth Voigts, die zu den „Altmeistern des expressiven Realismus [...]“¹¹⁴ gezählt wird, im Ganzen zu erschließen.

„Ihre Werke, erstaunlich vielseitig, sind von einem starken Temperament geprägt. Eigenwillig, herb ekstatisch [...]“¹¹⁵, schreibt die Zeitung *Mitteldeutsche Nachrichten* 1968. Ihre Werke seien immer auch der „Spiegel einer starken Persönlichkeit“¹¹⁶. Begeistert von der Ausstellung ihrer Werke Anfang der 70er Jahre verlautet Angelika Wilhelm in ihrer kurzen Rezension: „Faszinierend ist die künstlerische Kraft, Vitalität und seelische Tiefe ihrer Grafiken, die die Ausstellung zum Erlebnis werden lassen.“¹¹⁷

Bereits 1983 weist Arnd Schultheiß, ein ehemaliger Schüler Voigts, auf die bedauerlich geringe Bekanntheit der Künstlerin hin¹¹⁸, welche nur wenigen insbesondere durch ihre frühen Holzschnitte und ihre Nachkriegsgemälde bekannt ist.

„Sie war immer ein Problem, als Mensch und als Künstlerin. Sie wird es bleiben.“¹¹⁹ So beschreibt ihr ehemaliger Schüler Arnd Schultheiß 1983 seine Lehrerin Elisabeth Voigt.

¹¹² Ebd., 4.

¹¹³ Vgl. ebd., 5.

¹¹⁴ Arnd Schultheiß, An Elisabeth Voigt erinnernd. Zum 90. Geburtstag der Künstlerin, in: *Bildende Kunst*, Heft 12, 1983, 606–609, hier 607.

¹¹⁵ Stadtarchiv Leipzig, Teilnachlass Elisabeth Voigt, Nr. 31.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Stadtarchiv Leipzig, Teilnachlass Elisabeth Voigt, Nr. 40.

¹¹⁸ Vgl. Schultheiß (wie Anm. 114), 607.

¹¹⁹ Ebd., 609.

Die am 05. August 1893¹²⁰ in Leipzig und am 08.11.1977¹²¹ ebenda verstorbene Tochter eines Fabrikanten und einer Mutter aus adligem Hause wächst mit ihren zwei Geschwistern Kurt¹²² und Maria Charlotte¹²³ in Leipzig auf. Die Autorin Barbara John schätzt das Elternhaus als ein „den Künsten aufgeschlossenes Zuhause“¹²⁴ ein. Dennoch vermutet sie, dass die Eltern von der Berufswahl ihrer Tochter nicht begeistert waren, weshalb Voigt sich schließlich für ein Studium an der Königlichen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe zu Leipzig entschied, welches ihre künstlerische Begabung, aber auch die berufliche Perspektive der Eltern verbinden sollte.¹²⁵ Dem angeblichen Unwillen ihres Vaters zum Trotz beginnt die Künstlerin im Alter von 26 Jahren ein weiteres Studium an der Staatlichen Hochschule für bildende Künste, später Vereinigte Staatschule für freie und angewandte Kunst in Berlin-Charlottenburg und erhält Unterricht bei Karl Hofer (Fachklasse Malerei) und Ferdinand Spiegel (Fachklasse Zeichnen/Malerei).¹²⁶ Das zweite Studium Voigts endet 1929 und erstreckte sich somit über 10 Jahre. Im Falle der langen Studienzeit ergibt sich die Frage nach der Finanzierung. Möglich könnte sein, dass die Familie durch den Beruf des Vaters genügend Einkommen besaß, um die Ausbildung seiner Tochter Elisabeth finanziell zu unterstützen. Ende der 1920er Jahre lernte sie den Künstler Karl Hofer kennen, welcher die Fachklasse für Malerei unterrichtete.¹²⁷ Die intensive Beziehung zu ihrem Lehrer hatte auch Einfluss auf ihre künstlerische Arbeit.¹²⁸ Neben Karl Hofer spielte auch ihre spätere Lehrerin Käthe Kollwitz eine große Rolle in ihrer künstlerischen Entwicklung.

¹²⁰ Elisabeth Voigt gibt seit Beginn ihres Studiums 1898 als ihr Geburtsjahr an (vgl. John (wie Anm. 111), 76.). Die Geburtsurkunde von Voigt im Leipziger Stadtarchiv bestätigt jedoch das Geburtsjahr 1893, siehe Stadtarchiv Leipzig, Standesamt/Personenstandunterlagen, Namensverzeichnisse Geburtenbücher, Leipzig IV, 6.1.1. Geburten.

¹²¹ John und zeitgenössische Zeitungsartikel geben den 08.11.1977 als Todestag an, andere Publikationen und auch der Wikipedia-Eintrag zu Voigt nennen jedoch den 01.11.1977. Die im Stadtarchiv Leipzig verwahrte Sterbeurkunde (Standesamt West, Nr. 892/1977) der Künstlerin gibt den 08.11.1977 als Sterbedatum an.

¹²² Vgl. John (wie Anm. 111), 6.

¹²³ Vgl. ebd., 54..

¹²⁴ Ebd., 6.

¹²⁵ Vgl. ebd.

¹²⁶ Vgl. ebd., 7.

¹²⁷ Vgl. ebd.

¹²⁸ Vgl. ebd., 16.

Elisabeth Voigts Œuvre umfasst ca. 100 Ölbilder, über 500 Zeichnungen und ca. 60 Druckgrafiken. Wie auch Sella Hasse konzentrierte sie sich im Falle der Druckgrafik auf die Technik des Holzschnitts. Voigts Motive reichen von lieblichen Bauern und Bäuerinnen bis hin zu religiösen Szenen, von expressiven Ölgemälden hin zu monochromer Druckgrafik. Voigt verstand es außerordentlich, sich die unterschiedlichen künstlerischen Mittel zu Nutze zu machen und unterschiedliche Sujets dem passenden Medium zuzuordnen. Barbara John beschreibt den frühen Holzschnittstil der Künstlerin wie folgt: „Elisabeth Voigt bezieht keine dem Expressionismus nahestehende Position, ihre expressive Formgebung wirkt eher historisierend.“¹²⁹ Voigts Arbeiten sind vielmehr eine Reminiszenz auf die deutsche Grafik des 15. und 16. Jahrhunderts, als auch auf italienische Künstler der Frührenaissance.¹³⁰

Am 24. Januar 1919, im Alter von 52 Jahren, wird Käthe Kollwitz Mitglied der 1696 gegründeten Preußischen Akademie der Künste. Die Preußische Akademie der Künste wurde 1696 in Berlin als Kunstschule für Zeichnen, Malerei und Bildhauerei gegründet. Über 100 Jahre lang wurde kein weibliches Mitglied in die Akademie aufgenommen. Infolge der deutschen Revolution von 1918 bis 1919 und der folgenden institutionellen und strukturellen Veränderungen öffnete sie ihren Zugang für moderne Künstler und Künstlerinnen. Zwei ihrer Schüler, Elisabeth Voigt und Hugo Peschel, arbeiteten sehr eng mit Kollwitz zusammen. Sie betrachtete Elisabeth Voigt gar als „die interessanteste“ ihrer Schüler:innen.¹³¹ Mit 36 Jahren, von 1929-34, wird Voigt Meisterschülerin an der Preußischen Akademie der Künste bei Käthe Kollwitz. In dieser Zeit erhielt sie eine verstärkte Ausbildung im Bereich der Druckgrafik. Ähnlich wie bei Sella Hasse folgte auf das Lehrerinnen-Schülerinnen-Verhältnis mit Käthe Kollwitz eine langjährige Freundschaft.¹³² Ihr Einfluss auf Voigts Kunst in Bezug auf Medium und Sujet ist deutlich erkennbar. So konzentrierte Voigt ihr künstlerisches Schaffen etwa ein Jahrzehnt lang auf Grafiken, wie Zeichnungen und Holzschnitte.¹³³ Wie auch bei Kollwitz ist ihr Stil der

¹²⁹ Ebd., 8.

¹³⁰ Vgl. Schultheiß (wie Anm. 114), 608.

¹³¹ Bohnke-Kollwitz, Jutta (Hrsg.), *Käthe Kollwitz. Die Tagebücher 1908-1943* (= btb, 74408), München 2012.

¹³² Helmut Scherf, *Elisabeth Voigt. Bildnis einer Künstlerin*, Berlin 1962.

¹³³ Ebd.

Menschendarstellung oft als expressiv zu bezeichnen und mit einer gesellschaftskritischen Konnotation verbunden.¹³⁴ In Voigts Holzschnitt „Selbstbildnis mit Apfel“ von 1926, welches mit Kollwitz' Selbstbildnis „Frau mit Orange“ verglichen werden kann, präsentiert sie sich als emanzipierte, selbstbewusste Künstlerin.¹³⁵ Die scharfen Kontraste, die durch die dicken Linien entstehen, erinnern an Käthe Kollwitz' stark kontrastierte Holzschnitt-Serien. In Voigts späteren Jahren begann sie den Holzschnitt zugunsten anderer Techniken, wie zum Beispiel der Zeichnung, aufzugeben, die für sie zu einem eigenständigen Ausdrucksmittel wurde.¹³⁶ In einem Brief vom 20.08.1968 bittet der deutsche Kunsthistoriker Elmar Jansen Voigt um ein Schriftstück, in dem sie ihre Erfahrungen und Erinnerungen mit Käthe Kollwitz festhält: „Es gibt nicht viele solcher persönlichen Aufzeichnungen über K. Kollwitz, so daß solche Zeugnisse doppelt wert sind in einer Zeit, wo sehr viel über ihr Werk gesprochen und geschrieben wird.“¹³⁷ schreibt er. In Voigts Nachlass findet sich ein derartiger Artikel, wie ihn damals beispielsweise Sella Hasse veröffentlichte, jedoch nicht.

Während ihrer Zeit als Meisterschülerin bei Kollwitz entsteht Voigts neunteiliger Holzschnittzyklus „Wehrwolf – Der Dreißigjährige Krieg“. John vermutet stark, dass die serielle Ausführung der Arbeit auf die Anregung von Kollwitz hin entstanden ist.¹³⁸ Wie auch Kollwitz in „Ein Weberzug“ und „Bauernkrieg“, verzichtet Voigt in den einzelnen Blättern auf explizite Gewaltdarstellungen der sogenannten Wehrwölfe, sprich der Bauern die sich während des Dreißigjährigen ohne jedwede Rücksicht zur Wehr setzen.¹³⁹ Die Arbeit geht auf das literarische Werk „Wehrwolf. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg“ von Hermann Löns aus dem Jahr 1910 zurück. Der Roman wie auch der Autor fanden insbesondere später im Nationalsozialismus viele Anhänger.¹⁴⁰ Obwohl der Zyklus frei von jeglicher rechtskonservativen Tendenz ist, stellt sich dennoch die Frage, warum Voigt gerade dieses Werk als Vorlage für ihren Zyklus wählte. Denn bereits vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten wurde Hermann Löns in rechten Kreisen als

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Stadtarchiv Leipzig, Teilnachlass Elisabeth Voigt, Nr. 155.

¹³⁸ Vgl. John (wie Anm. 111), 22.

¹³⁹ Vgl. Barbara Hentschel, Das ambivalente Werk der Elisabeth Voigt. Zu einigen Graphiken nach literarischen Vorlagen, in: *Museum der bildenden Künste Leipzig*, Jahreshft 2002, 2002, 33–41, hier 35.

¹⁴⁰ Vgl. John (wie Anm. 111), 22.

Nationalheld gefeiert.¹⁴¹ Im Jahr 1933 erhält Voigt für ihren Zyklus den Albrecht-Dürer-Preis der Stadt Nürnberg.

Im gleichen Jahr entsteht Voigts grafischer Zyklus „Hans Sachs. Sinngedichte.“, ein siebenteiliger Holzschnittzyklus, welcher ursprünglich von der Bibliophilen Gesellschaft Leipzig beauftragt, wegen der Gleichschaltung 1933 dann aber zurückgezogen wurde. Im Blatt „Neun Musen klagen über ihre Not“ von 1936 erkennt John die Auseinandersetzung der Künstlerin mit den aktuellen politischen Geschehnissen: „Erste Maßnahmen zur Gleichschaltung der Künste, aber auch unmittelbare Konsequenzen für ihre beiden Lehrer, dürften sie aufgerüttelt haben.“¹⁴²

Elisabeth Voigts künstlerische Positionen im Nationalsozialismus bedürfen einer sorgfältigen kritischen Betrachtung. Auch John stellt sich die Frage, ob es sich bei der stilistischen Anpassung der Künstlerin um eine Lebensstrategie handelt.¹⁴³ Der Stil von Voigt habe in der Zeit des Nationalsozialismus deren Kunstvorstellung angepasst und sich somit weg von der expressionistischen Formensprache entwickelt.¹⁴⁴ Um weiter als Künstlerin arbeiten zu können, wird sie Mitglied der Reichskammer für Bildende Künste.¹⁴⁵

Wie auch Käthe Kollwitz erhielt Voigt den Preis der Preußischen Akademie die Künste und arbeitete 1934-35 dank des Stipendiums in der Villa Massimo in Rom.¹⁴⁶ Ab 1936 hält sich die Künstlerin regelmäßig in Kals (Osttirol) auf.¹⁴⁷ Im Zuge ihrer wiederholten Aufenthalte in Tirol wendet sich die Künstlerin der Darstellung des bäuerlichen Lebens und der Landschaft zu: „Sie entwickelt eine farbenfrohe Palette, ihr Stil ist geschmeidig und hat alle Spuren expressiver, eckiger Formeln verloren,“¹⁴⁸ konstatiert die Kunsthistorikerin

¹⁴¹ Vgl. ebd., 23. Voigts Serie wird u.a. in den Herman-Löns-Blättern des Verbandes der Hermann-Löns-Kreise in Deutschland und Österreich e. V. thematisiert. Die Blätter des Werkes werden darin als „sehr aussagekräftig“ beschrieben. Vgl. Hermann-Löns-Blätter, 52. Jahrgang, Heft 2/2013, S. 5-6.

¹⁴² Ebd., 28.

¹⁴³ Vgl. ebd., 47.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., 34.

¹⁴⁵ Vgl. ebd.

¹⁴⁶ Rompreis 1934 zusammen mit Toni Stadler und Gerhard Marcks erhalten, deren Ateliers sich unweit Voigts in der Villa Massimo befanden. Schultheiß (wie Anm. 114), 607.

¹⁴⁷ Eine Bescheinigung der Reichskammer für Bildende Künste vom 12.05.1944 bestätigt einen Aufenthalt Voigts in Kals im selben Jahr und bezeichnet die Künstlerin als „zu den ersten Künstlerinnen des Reiches“ gehörend, vgl. Stadtarchiv Leipzig, Teilnachlass Elisabeth Voigt, Nr. 50.

¹⁴⁸ John (wie Anm. 111), 35.

John. „Kunst, die schön tut, lag ihr fern, Sprödigkeit, ja Sperrigkeit nahe,“¹⁴⁹ schreibt 1983 ihr Schüler Schultheiß, der ihre Kaiser Arbeiten als „kleinen Hoffnungsschimmer“¹⁵⁰ bezeichnet. Diese Feststellung lässt sich allerdings nicht auf die in der NS-Zeit entstandenen Werke beziehen. John beschreibt Voigts Stil als eine „Gratwanderung zwischen einem politisch opportunen altdeutschen Heimatstil und einem ungebrochenen Willen zu eigenem Stil.“¹⁵¹ Worin genau dieser eigene Stil in den Werken Voigts zur NS-Zeit liegt, wird jedoch nicht erläutert. So gut wie alle Werke, die in dieser Zeit entstehen, unterscheiden sie sich frappierend in motivischer, stilistischer und koloristischer Hinsicht zum Früh- und Spätwerk der Künstlerin. Ihr Fokus verlagert sich auf das bäuerliche Leben, aber auch Kriegssujets finden Einzug in ihr Œuvre.¹⁵² 1941 entstehen die beiden Ölgemälde „Fallschirmjäger I“ und „Flakstellung bei Straßfurt“, welche besonders aus dem bisherigen stilistischen Rahmen der Künstlerin fallen. In bräunlichen Tönen gehalten visualisiert die Künstlerin verherrlichende Szenen des Krieges. Im Jahr 1940 wird Voigt zusätzlich mit dem „Preis für Bildende Kunst“ der Reichshauptstadt ausgezeichnet, welcher die Künstlerin laut Urkunde in ihrem „Bemühen um eine wahre deutsche Kunst bestärken“ will.¹⁵³

Mit zwei Blättern aus der Serie „Wehrwolf“ und mit dem Ölgemälde „Wollsammlung“ nahm Elisabeth Voigt 1937 und 1943 an der Großen Deutschen Kunstausstellung teil. Bei dem Ölgemälde handelt es sich in erster Linie um ein Auftragswerk der Gauleitung Berlin. Diese forderte von Voigt eine „bildhafte Darstellung der Sammlung von Woll- und Wintersachen [...]“¹⁵⁴. Am 05.01.1942 wird sie von Prof. A. Kranz, dem Landesleiter Berlin der Reichskammer der bildenden Künste gebeten, sich „sofort mit der künstlerischen Herstellung eines solchen historischen Bilddokuments zu beschäftigen.“¹⁵⁵

¹⁴⁹ Schultheiß (wie Anm. 114), 608.

¹⁵⁰ Ebd., 609.

¹⁵¹ John (wie Anm. 111), 35.

¹⁵² Vgl. ebd., 47. Schultheiß kommt jedoch auch auf eine, seiner Einschätzung nach, antimilitaristische Zeichnung zu sprechen, die eine Frau darstellt, welche ein Gewehr entzweit (Vgl. Schultheiß (wie Anm. 114), 607.).

¹⁵³ Stadtarchiv Leipzig, Teilnachlass Elisabeth Voigt, Nr. 49, Urkunde des Preises für Bildende Kunst der Künstlerin Elisabeth Voigt.

¹⁵⁴ Zit. nach: John (wie Anm. 111), 36.

¹⁵⁵ Stadtarchiv Leipzig, Teilnachlass Elisabeth Voigt, Nr. 163.

Trotz ihrer Anpassung wird Voigt 1938 in einem Schreiben vom Berliner Amt für Volkswohlfahrt der Reichskammer für bildende Künste aufgrund des mangelnden ökonomischen Erfolgs zur Umschulung geraten.¹⁵⁶ Dass sie diesem Rat gefolgt ist, lässt sich jedoch nicht belegen. 1945 entsteht jedoch auch die, im direkten Vergleich mit den anderen Werken, beklemmende Bleistift- und Kreidezeichnung „Luftschutzkeller in Berlin“. Die „[...] unheimlichen Luftschutzkellerzeichnungen [...]“¹⁵⁷ stellen einen harten Kontrast zu ihren Kaiser Bauernsujets und anderen Gemälden aus der Zeit dar. Vielmehr können die Arbeiten, die an den kollwitz'schen Stil erinnern, sogar als eine Art Ausnahmeerscheinungen gewertet werden.¹⁵⁸

Im Zuge des Krieges fällt Voigts Atelier in der Motzstr. 45 zweimal den Bomben zum Opfer, wodurch alle dort vorhanden Arbeiten zerstört werden.

Nach dem Krieg siedelt sich Voigt wieder in ihrer Heimatstadt Leipzig an und lebt mit Schwester Maria in der elterlichen Wohnung.¹⁵⁹ John verortet Voigts Werke dieser Zeit als „[...]weit entfernt von dem parteipolitisch erwünschten Detailrealismus à la Menzel.“¹⁶⁰ Ihre Arbeiten werden hingegen abstrakter und widmen sich vor allem religiösen Sujets.¹⁶¹ Auch im Zusammenhang mit ihrer neuen Anstellung ab 1946 als Lehrerin für Anatomie und Komposition, welche sie nach dem Krieg an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkünste beginnt, verteidigt sie die Lehre der abstrakten Malerei.¹⁶² Die 1952 geschaffene Lithografie „Die Schwestern“, welche als Ursprungsarbeit zum später im Artikel besprochenen Ölgemälde „Geschwister (Die Mißvergnügten)“ gesehen werden kann, ist Zeugnis der schwierigen Arbeitsbedingungen ihrer Lehrzeit erhalten. So fügte Voigt dem Druck handschriftlich, zusätzlich zum Titel der Arbeit, folgendes hinzu: „1.

¹⁵⁶ Vgl. John (wie Anm. 111), 35.

¹⁵⁷ Schultheiß (wie Anm. 114), 609.

¹⁵⁸ Vgl. John (wie Anm. 111), 47; Schultheiß (wie Anm. 114), 609. Schultheiß sieht zwischen den Zeichnungen Voigt und den Arbeiten Henry Moores eine Parallele. Tatsächlich ließe sich ausgehend von seinen Vorzeichnungen für Skulpturen eine Ähnlichkeit in Anbetracht von Figürlichkeit und der Arbeit mit Kontrasten ausmachen (Vgl. Schultheiß (wie Anm. 114), 609).

¹⁵⁹ Vgl. John (wie Anm. 111), 54.

¹⁶⁰ Ebd., 64.

¹⁶¹ Vgl. ebd.

¹⁶² Vgl. ebd.

Lithographie - Stein wurde von Prof. Maßloff abgeschliffen!“¹⁶³. Der mit zusätzlichen Ausrufezeichen markierten und unterstrichenen Notiz ist Voigts Empörung abzuleiten und dass dieser Abschiff vermutlich nicht mit der Zustimmung der Künstlerin erfolgte. Joachim Uhlitzsch äußert sich in einem Zeitungsartikel nur wenig positiv zu dem Werk und insbesondere zu den Körperformen der Figuren: „Dabei tritt nun bei aller meisterlichen Erscheinung das Porträtliche und Individuelle so sehr in den Hintergrund, daß es bis an die Grenze des Standardmäßigen gerät.“¹⁶⁴

John erkennt in Voigts Feder- und Tuschezeichnung „Selbstbildnis (sitzend, niedergebeugt)“ von 1958 ihre bereits im Werk „Geschwister (Die Mißglückten)“ vorhandene „Resignation in Anbetracht der Umstände an der HGB.“¹⁶⁵ Die Autorin konstatiert ferner: „Keineswegs lässt sie [Anm.: Voigt] sich von einer propagandistisch ausgerichtete Kunstauffassung vereinnahmen.“¹⁶⁶ In diesem Zusammenhang kommt jedoch die Frage auf, wie folglich ihre Anpassung zur Zeit des Nationalsozialismus einzuordnen ist? Woher rührt die plötzliche widerständige Praxis zu DDR-Zeiten? Ihr ehemaliger Schüler erinnert sich: „[...] Elisabeth Voigt nahm bedenkenlos das Recht in Anspruch, es sich und den anderen schwer zu machen, ob im Gespräch, in der Arbeit oder in der Pädagogik.“¹⁶⁷ Mit dem Ende der Lehre 1958 tritt Elisabeth Voigt ebenso aus dem Verband Bildender Künstler der DDR aus.¹⁶⁸ Als sie 1975 von diesem die Ehrenmitgliedschaft erhält, vermerkt sie der Urkunde handschriftlich: „verbrennen, ich bin nicht Mitglied“¹⁶⁹

Zu Beginn der 50er Jahre entsteht die Tuschearbeit „Erste Skizze zu ‚Mutter Courage‘“, welche eine weibliche Figur mit langen Haaren zeigt, die unter höchster Kraftanstrengung den Acker pflügt. John sieht bereits in der Auseinandersetzung mit dem Brecht-Werk „Mutter Courage“ eine Hinwendung zu ihrer ehemaligen Lehrerin Kollwitz.¹⁷⁰ Aufgrund

¹⁶³ Vgl. ebd., 61.

¹⁶⁴ Stadtarchiv Leipzig, Teilnachlass Elisabeth Voigt, Nr. 45, Zeitungsartikel „Es geht um den Realismus“ von Joachim Uhlitzsch, ca. 1958.

¹⁶⁵ Ebd., 68.

¹⁶⁶ Ebd., 54.

¹⁶⁷ Schultheiß (wie Anm. 114), 608.

¹⁶⁸ Vgl. John (wie Anm. 111), 64.

¹⁶⁹ Vgl. ebd., 77.

¹⁷⁰ Vgl. ebd., 62.

einiger Überschneidungen, wie der horizontalen Anordnung der Szene und der geringen Farblichkeit, könnte es sich bei diesem Werk tatsächlich um eine explizite Anlehnung an das 1. Blatt „Die Pflüger“ aus der Käthe Kollwitz‘ Grafikserie „Bauernkrieg“¹⁷¹ (1901-1908) handeln. Die 1952 entstandene Arbeit „Die trommelnde Katrin“, welche ebenso in Voigts „Mutter Courage“-Reihe einzuordnen ist, zeigt eine dynamisch trommelnde skizzenhafte Gestalt in undefinierter Umgebung. Die expressive Bildsprache wird von der koloristischen Gestaltung des Werkes noch verstärkt.

Das 1956 entstandene Werk „Leere Stühle“, mit „der einen, grotesk ratlos in die spukhaft anmutende Szenerie gestellten Frau“¹⁷², wie die *Mitteldeutsche Nachrichten* schreibt, greift ein Motiv auf, welches sich in einigen folgenden Werken der Künstlerin wiederholen soll. Für ihren ehemaligen Schüler Schultheiß haben die leeren Stühle von Voigt eine klare Bedeutung:

Die angebotenen leeren Stühle haben wir nie besetzt. Diese vereinzelte Person, in der Mitte sitzend, Ausschau haltend nach Menschen, Zeitgenossen und Mitstreitern, beweist mir, daß sie nicht die Einsamkeit wollte, sondern gezwungen war, die unbenutzten Stühle zu Sinnzeichen unserer Abwesenheit zu machen.¹⁷³

Voigts letzte Ölgemälde „Geschwister (Die Mißvergnügten)“ und „Mädchen mit Katze“ entstehen Ende der 50er Jahre.¹⁷⁴ Das Geschwisterbild ist dunkel gestaltet, die Gesichter der sich umarmenden Schwestern wirken geisterhaft und ihre knochigen Arme kraftlos. John sieht in den beiden letzten Ölgemälden einen „nicht aufzuhaltenden Prozess der Vereinsamung“¹⁷⁵ bei Voigt. Woran die Autorin dies genau festmacht, wird jedoch nicht explizit erläutert. „Sie war hochempfindlich, um nicht zu sagen seismographisch, wenn es galt, seelische Erschütterungen aufzuzeichnen,“¹⁷⁶ schreibt ihr Schüler Schultheiß.

¹⁷¹ Vgl. ebd.

¹⁷² Stadtarchiv Leipzig, Teilnachlass Elisabeth Voigt, Nr. 31

¹⁷³ Schultheiß (wie Anm. 114), 607.

¹⁷⁴ Vgl. John (wie Anm. 111), 70.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Schultheiß (wie Anm. 114), 607.

Ab den 50er Jahren widmet sich Elisabeth Voigt ebenso wieder vermehrt religiösen Themen. Ihr damaliger Schüler Arnd Schultheiß beschreibt das Spätwerk seiner ehemaligen Lehrerin wie folgt:

Im Alterswerk, das Umschreibungen ausklammerte und Wesentliches vom Zufälligen befreite, steigerte sich ihre großzügige konstruktive Tendenz in einem unentwegten Ringen um Autonomie zu sinnbildhafter Expression und Gültigkeit.¹⁷⁷

Ferner urteilt er, dass sie „[...] scheinbar unvollendete Bilder, ruppig in der Malweise, depressiv im Inhalt“¹⁷⁸ kreiert. John hingegen erkennt in Voigts farbenreichen Spätwerk koloristische und kompositorischen Anleihen an den Maler Marc Chagall.¹⁷⁹ Aufgrund ihrer religiösen Motive steht sie im engen Austausch mit kirchlichen Vertretern.¹⁸⁰ Ihre Werke zum Propheten Jeremias sind beispielsweise Auftragswerke der Evangelischen Kirche. Die Bibliotheca orientalis urteilt: „In diesen farbigen Tuschezeichnungen gewinnt Elisabeth Voigt ganz eigene und unabhängige Größe. Mit der weisen Distanz des Alters, aber ungetrübtem Temperament [...] ist sie an die Bearbeitung des Buch Esther gegangen.“¹⁸¹

Schultheiß äußert sich ebenso sehr angetan zu dieser Werkreihe: „Dann die dramatischen Farbzeichnungen zum ‚Jeremias‘ und die meditativen zu ‚Esther‘.“¹⁸²

Die um 1970 entstandene Kohlezeichnung „Friedensengel“ gilt als eine von Voigts letzten Grafiken.¹⁸³ Die Arbeit zeigt einen monochromen, Harfe spielenden Engel in weitem Gewand. Schnelle Zeichenstriche und gezackte Linien geben dem Engel eine dynamische Note. Er scheint voller Tatendrang. Möglicherweise handelt es sich bei Voigts

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Ebd., 609.

¹⁷⁹ Vgl. John (wie Anm. 111), 70.

¹⁸⁰ Zahlreiche Korrespondenzen in diesem Zusammenhang finden sich im Teilnachlass der Künstlerin im Stadtarchiv Leipzig.

¹⁸¹ Stadtarchiv Leipzig, Teilnachlass Elisabeth Voigt, Nr. 32, Bibliotheca orientalis, Jahrgang XXV, Nr. 516.

¹⁸² Schultheiß (wie Anm. 114), 609.

¹⁸³ Vgl. John (wie Anm. 111), 70.

„Friedensengel“ um eine „Hommage an eine Person, der sie sich ein Leben lang verbunden fühlte - Käthe Kollwitz.“¹⁸⁴

Zum 100. Geburtstag der Künstlerin Sella Hasse fanden 1978 u.a. in Berlin und Wismar zahlreiche Veranstaltungen zu Ehren der Künstlerin und ihrem Werk statt.¹⁸⁵ Zu Beginn des Jahres 2017 würdigte die Kunsthalle der Sparkasse Leipzig die Künstlerin Elisabeth Voigt mit einer kleinen Einzelausstellung. Derartige Veranstaltungen sind obligatorisch um das Werk von Künstlerinnen nicht in Vergessenheit geraten zu lassen. Es ist also an der Zeit die beiden im Schatten von Kollwitz stehenden Künstlerinnen und ihr Werk wieder in das Licht des kunsthistorischen Diskurses zu rücken.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Vergleiche jeweilige Einladungen, Akademie der Künste, Berlin, Akademie der Künste (Ost), AdK-O 3501, Nr. 12, 14.

Růžena Zátková

Un'esperienza di ricerca

MARINA GIORGINI

1. INTRODUZIONE

Fino ai primi anni Duemila in Italia, dove Růžena Zátková (Březí, 1885–Leysin, 1923) si era scoperta artista decidendo di compiere la propria carriera, ad eccezione dei precoci e pionieristici saggi di Enrico Crispolti e Maurizio Calvesi riportati in bibliografia,¹ la figura dell'artista boema era stata analizzata nell'ambito degli studi di genere rivolti alla produzione artistica femminile sviluppatasi dall'inizio degli anni Ottanta.² Ciò nonostante, anche nei volumi che le avevano dedicato uno spazio piuttosto ampio, fonti e documenti d'archivio che la riguardavano non erano mai stati studiati e utilizzati sistematicamente, pur essendo presenti in buona quantità come vedremo. Per questo motivo le notizie contenute in tali scritti dipingevano una figura piuttosto vaga, cui sembravano mancare dei contorni netti e definiti che avrebbero potuto delinearci soltanto attraverso riscontri scientifici nelle testimonianze d'epoca. Inoltre, risultava arduo rintracciare immagini delle opere di Zátková, fondamentali per lo studio di un'artista visiva: se si eccettua il ben noto e spesso riprodotto *Ritratto di Marinetti* (FIG. 1), riproduzioni di altri lavori erano rare e ripetute in vari testi con datazioni diverse che si sarebbero poi rivelate, in alcuni casi, fantasiose.

All'estero, in particolare nella patria d'origine della pittrice, si trovavano notizie più interessanti e fondate. Nel 1988 František Šmejkal, attraverso l'analisi di alcune fonti d'epoca, l'aveva inclusa per la prima volta nell'avanguardia nazionale definendola «la sola autentica futurista ceca».³ Le informazioni più preziose si ricavano però da un articolo della prof.ssa Alena Pomajzlová, docente all'università di Brno, uscito nel 2004 sul

¹ Si ricordino inoltre, a proposito della rivalutazione delle artiste futuriste, i precoci studi intrapresi da Claudia Salaris tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, la capitale mostra di Lea Vergine *L'altra metà dell'avanguardia* del 1980 e, in anni più recenti, il volume di Mirella Bentivoglio e Franca Zoccoli del 1997.

² Ad esempio il già citato catalogo di Lea Vergine, il volume a cura di Laura Iamurri e Sabina Spinazzè del 2001 e quello di Martina Corgnati del 2004.

³ F. Šmejkal, *Futurismus a české umění*, in *Umění*, xxxvi, 1988, p. 47.

periodico praghese «Umění»⁴ in cui erano anche riprodotte opere dell'artista ceca per me allora totalmente sconosciute. Al tempo non era ancora stato edito il suo imprescindibile volume stampato nel 2011 in occasione della prima mostra monografica dedicata all'artista in patria.⁵ In questo testo, in seguito ai suoi studi decennali, la studiosa avrebbe pubblicato per la prima volta alcuni documenti fondamentali, in particolare lettere, resi finalmente accessibili a un vasto pubblico grazie alla traduzione inglese. La prof.ssa Pomajzlová, che è stata per me prima una mentore e poi un'amica, ha rivestito un'importanza capitale nella mia ricerca, collaborando e sostenendomi con una generosità non comune.

Questo articolo intende fornire una panoramica generale sulle fonti archivistiche più sostanziali consultate riguardo alla figura di Ružena Zátková, evidenziando le novità maggiormente rilevanti che sono emerse da tale consultazione. Se, in gran parte, si tratta di informazioni già pubblicate appunto nel volume di Pomajzlová del 2011 e nella mia monografia del 2019,⁶ si propongono qui per la prima volta anche alcuni inediti. Scopo primario di questo saggio è però evidenziare l'importanza della ricerca d'archivio e di quella sul campo senza le quali è pressoché impossibile fornire una base scientifica a molte asserzioni, soprattutto nelle discipline storiche. Si cercherà quindi, piuttosto che insistere sulle novità non ancora edite, di illustrare il metodo di studio che ha condotto a importanti raggiungimenti.

Tornando dunque all'inizio delle mie ricerche, nel 2008 ho deciso di dedicare il dottorato di ricerca a questa figura, al tempo ancora misteriosa, nel cui esotico nome mi ero imbattuta durante la tesi magistrale dedicata a un'altra artista, Benedetta Cappa. Quest'ultima, nel suo volume *Le forze umane*,⁷ citava alcuni esperimenti pittorici di Zátková come precedenti immediati delle proprie *sintesi-grafiche*. Proprio durante la consultazione dei materiali riguardanti Benedetta, conservati presso la Beinecke Library dell'università di Yale, era emersa una fitta corrispondenza tra la Cappa, il suo futuro marito Filippo Tommaso Marinetti e appunto Zátková. Era inevitabile quindi cominciare l'indagine partendo da questa base documentale.

⁴ A. Pomajzlová, Signora X–Ružena Zátková, in *Umění*, lii, 2004, pp. 231-46

⁵ Ead., Ružena. Příběh malířky Ruženy Zátkové/ Ružena. Story of the Painter Ružena Zátková, catalogo della mostra, Prague, Arbor vitae societas and Porte, 2011

⁶ M. GIORGINI, *Ružena Zátková. Un'artista dimenticata*, Bruxelles, P. I. E. Peter Lang, 2019.

⁷ BENEDETTA, *Le forze umane. Romanzo astratto con sintesi grafiche*, Foligno, Franco Campitelli, 1924

2. LE CARTE MARINETTI PRESSO L'UNIVERSITÀ DI YALE

Le lettere tra Benedetta, Marinetti e Zátková si collocano per la maggioranza dei casi tra la primavera 1920 e l'estate 1922, quando cioè i rapporti della pittrice boema con i vertici futuristi si intensificano in seguito alla sua unione con Arturo Cappa, fratello di Benedetta; esse riguardano in gran parte l'organizzazione delle esposizioni che Marinetti decide di dedicare a Zátková, presentandole personalmente. Questi documenti, fondamentali per illustrare la genesi e conseguentemente attribuire una datazione certa ad alcune delle opere più significative della pittrice, sono risultati indispensabili per precisarne l'ideologia artistica e, in particolare, il suo pensiero sul futurismo.

Fin dalle prime lettere si palesa l'interesse crescente dell'artista ceca verso l'avanguardia italiana e verso il suo fondatore, di cui ammira profondamente l'ingegno arrivando a definirlo «fratello di sangue di tutte le forze e di tutti gli elementi [...] perciò illimitato – perciò fuori d'ogni coscienza cristallizzata – perciò artista di potenza pura».⁸ Allo stesso tempo però la sua eterodossia le impedisce di aderire incondizionatamente alla dottrina marinettiana perché, scrive rivolgendosi allo stesso leader futurista:

c'è una grande divergenza tra me e lo futurismo non come forma ma come sostanza. [...] In altre parole il futurismo è per me cerchio io sono spirale. Sono fatta tutta di cerchi, ma cerchi aperti; non posso accettare limitazioni non voglio prendere nessuna marca e nessuna etichetta non voglio essere classificata. Il destino stesso così mi ha educata. [...] Non parlo così a lei che è un tipo ugualmente o pressappoco disposto ma al suo troupeau: Lei vive nella sua creazione, la sua vita conseguente in ogni dettaglio, libero, illimitato e creatore ma gli altri devono aderire. [...] Se dunque dopo tutto ciò lei vuole pubblicare un mio lavoro di amica o di parente futurista, lo faccia pure ma sotto il nome X.⁹

Le parole dell'artista, oltre a chiarire l'origine dello pseudonimo *Signora X* sotto il quale Zátková presenterà alcuni lavori su «Roma futurista», illustrano meglio di qualsiasi interpretazione postuma il suo iniziale atteggiamento verso il futurismo. Iniziale perché, di lì a poco, l'infittirsi dei rapporti con i Cappa e Marinetti, che porteranno a considerare

⁸ R: Zátková, lettera a F.T. Marinetti, senza data ma forse primavera 1920, Filippo Tommaso Marinetti *Papers. General Collection*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven, Connecticut, GEN MSS 130.

⁹ EAD., lettera a F.T. Marinetti, 1 aprile 1920, *ivi*.

«Rougena [...] parte della famiglia»,¹⁰ la condurranno a un'inevitabile *liaison* con il movimento italiano sotto la cui egida esporrà in diverse occasioni. La genesi e la progettazione di tali mostre sono ben documentate nelle lettere scambiate con Marinetti che evidenziano un sincero rapporto di stima reciproca. È Marinetti che le dà la possibilità di esporre alle mostre futuriste del 1922 e che le offre di allestire due personali a Roma con la collaborazione di nomi del calibro di Balla, Benedetta, Prampolini e Bragaglia; è lui che la promuove e la pubblicizza personalmente in Italia e all'estero, tra l'altro nella sua stessa patria al grido di «Au nome de Rougena Zatkova Vive le Futurisme Vive Prague futuriste!»;¹¹ è ancora il fondatore del futurismo a volere nella propria collezione alcune opere che Zátková deciderà di donargli:¹² tra queste, la scultura polimaterica *Macchina pianta-palafitte* che a Marinetti «piace in modo assoluto»¹³ e il ritratto *Marinetti (luce solare)*, uno dei tre ritratti dedicati dall'artista al suo mentore e sostenitore, dipinto che il leader futurista esporrà nel salone della sua casa romana accanto a quello di Depero (FIG. 2).

Per quanto riguarda il rapporto con Benedetta, come ricorda la figlia Vittoria Marinetti: «l'amicizia con mia madre fu profonda e costante. È stata la Zatkova a descriverle la casa di Marinetti a Milano¹⁴ quando Benedetta, che aveva appena iniziato un flirt con lui, non l'aveva ancora vista».¹⁵ Questa profonda amicizia è testimoniata, oltre che dalle lettere in questione, anche dall'attaccamento di Benedetta per alcune opere dell'amica, giunte in suo possesso dopo complicate vicende ereditarie e sempre gelosamente custodite nella propria collezione. Dopo la morte di Benedetta questi lavori d'arte passeranno agli eredi (figli e nipoti di Benedetta e Marinetti), nelle cui abitazioni io stessa avevo avuto la possibilità di

¹⁰ Testimonianza di Vittoria Marinetti riportata in M. BENTIVOGLIO, F. ZOCCOLI, *Le futuriste italiane nelle arti visive*, Roma, De Luca, 2008, p. 127.

¹¹ F.T. MARINETTI, lettera a R. Zátková da Praga, 14 dicembre 1921, *Filippo Tommaso Marinetti Papers...*, cit.

¹² Scrive l'artista: «Caro Marinetti, sapendo che vi piace la mia machina il Piantapalafite (Berta-l'Ariete) penso da molto tempo di offrirvela in segno dell'ammirazione viva che ho per il vostro grande ingegno vibrante e ispiratore», R. ZÁTKOVÁ, lettera a F.T. Marinetti, 3 ottobre 1921, *ivi*.

¹³ BENEDETTA, lettera a R. Zátková, 11 ottobre 1921, *ivi*.

¹⁴ Sappiamo infatti, proprio grazie a una lettera conservata all'università di Yale, che Zátková soggiornò a Milano nella primavera 1920. Scrive l'artista a Marinetti: «Non indovinerà di certo da dove li scrivo. In sua casa in una camera piena di libri al suo tavolino. [...] Sono arrivata a Milano ieri», R. ZÁTKOVÁ, lettera a F.T. Marinetti, 12 maggio 1920, *ivi*.

¹⁵ Testimonianza di Vittoria Marinetti riportata in M. BENTIVOGLIO, F. ZOCCOLI, *Le futuriste italiane nelle arti visive*, cit., p. 127.

intravederle già durante le ricerche per la tesi magistrale. Era naturale dunque indagare quelle collezioni, anche grazie alla completa disponibilità degli eredi.

3. ARCHIVI E COLLEZIONI MARINETTI DI ROMA E MILANO

Oltre a conservare il nucleo più consistente delle opere ancora esistenti dell'artista ceca, le due collezioni Marinetti di Roma e Milano custodiscono importanti materiali di vario genere che hanno contribuito in modo sostanziale a delineare la personalità di Zátková. Di seguito si riportano soltanto alcuni esempi particolarmente significativi.

A Roma ho avuto modo di visionare un'interessante sceneggiatura per un'opera teatrale intitolata *Il pazzo* di cui si dirà più avanti e documenti di carattere "privato": una lettera illustrata indirizzata a Marinetti con il titolo *Profezia*, un quaderno di disegni con allegata una lettera a Benedetta e alcuni disegni su carta. Tali lavori mostrano nei testi scritti un'indubbia influenza dei manifesti marinettiani in cui si predicano il paroliberismo, la distruzione della sintassi e «l'uso audace e continuo dell'onomatopea»;¹⁶ le immagini invece, che rimandano esplicitamente ad un ambito esoterico-teosofico, appartengono a quella poetica degli stati d'animo praticata da Zátková fin dal 1916.

A questo proposito è stato davvero prezioso poter consultare, nella collezione milanese, un diario molto particolare redatto dall'artista nei primi mesi del 1916. Qui sono documentate, in modo vivace e coinvolgente, alcune sedute spiritiche tenutesi nei più prestigiosi salotti della capitale italiana alla presenza di rilevanti personalità (Balla, Tyrwhitt, Cappa, Casati, Ruspoli ecc.) che, sedute intorno a un tavolino, univano le mani per invocare uno spirito-oracolo (Lister) cui porre domande sui più svariati temi. Al diario erano allegati in origine alcuni «disegni astratti» e «ritratti psichici» dei partecipanti (FIG.3). La volontà di rappresentare il mondo attraverso forme non mimetiche era molto diffusa fra gli artisti degli anni Dieci che ravvisavano nelle dottrine spiritiche un mezzo e una legittimazione "scientifica" per raggiungere il loro scopo di dare «scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile».¹⁷ L'opera più significativa che risulterà dall'interesse di Zátková per lo spiritismo, la scultura *Sensibilità, rumori e forze ritmiche della macchina pianta-palafitte* (1916), sarà pubblicata alcuni anni dopo la sua

¹⁶ F.T. MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, 11 maggio 1913, in ID., *Teoria e invenzione futurista*, a c. di L. DE MARIA, Milano, Mondadori, 1968, p. 66.

¹⁷ G. BALLA, F. DEPERO, *Ricostruzione futurista dell'universo*, 11 marzo 1915, in **Filippo Tommaso Marinetti e il futurismo*, a c. di L. De Maria, Milano, Mondadori, 2000, p. 172.

realizzazione sulla rivista «NOI» di Prampolini accanto al plastico di Boccioni *Cavallo + case*, evidenziandone così l'affinità con il polimaterismo del maestro futurista (FIG. 4).

Dalla collezione di Milano inoltre, tra i vari intriganti e insoliti documenti, iniziavano ad emergere alcuni che testimoniano l'indole di instancabile viaggiatrice della nostra artista. L'attuale proprietario mi ha mostrato quattro piccole tavole che per anni in famiglia erano state utilizzate abitualmente come sottopentole finché un giorno Vittoria Marinetti, voltandole, si è accorta che sull'altro lato erano dipinte ad olio. Da quel momento in casa Marinetti sono state ritenute i paesaggi che Zátková aveva realizzato a Mallorca nel 1913, durante il soggiorno passato a Cala Sant Vicenç insieme a una comunità internazionale e bohémienne di artisti qui confluì da ogni parte d'Europa e d'America, tutti riuniti intorno al campione del modernismo catalano Hermen Anglada-Camarasa (FIG. 5).¹⁸

4. IL GETTY RESEARCH INSTITUTE DI LOS ANGELES

A questo punto della mia ricerca però il problema maggiore rimaneva quello di rintracciare le molte opere significative, non solo le cosiddette minori, scomparse da decenni. Raggiungere questo obiettivo sarebbe stato particolarmente importante nel caso di un'artista dalla così esigua produzione che necessitava ancora di ricevere un adeguato giudizio storico-artistico. Sapevo di un esaustivo repertorio fotografico della sua opera custodito presso un'altra istituzione statunitense: la biblioteca del Getty Research Institute di Los Angeles conserva infatti i cosiddetti "clichés" predisposti da Alberto Cappa, intellettuale fratello di Arturo e Benedetta, per la pubblicazione di una monografia su Růžena Zátková. In preparazione presso la casa editrice di Piero Gobetti, il volume non è stato mai edito a causa di una serie di eventi sfavorevoli.¹⁹ Tra queste riproduzioni mi ha colpito una serie di «7 illustrazioni bibliche - Vita del re David» e un quadro intitolato, nella sottostante didascalia, «Vita di vetri».

¹⁸ Ricorda Vittoria: «In casa c'erano tre [in realtà sono quattro, N.d.A.] tavolette che io consideravo semplicemente sottopentole. Le avevo sempre viste fin da quando ero bambina e continuavo a usarle. Un giorno per caso le girai ed ebbi l'impressione che ci fosse qualcosa sul legno; pulii la superficie e comparvero tre paesaggi che rappresentavano anfratti marini. Erano molto belli e già anticipavano lo stile maturo della Zatkowa. Deve averli fatti quando era alle Baleari: dovunque andasse dipingeva», M. BENTIVOGLIO, F. ZOCCOLI, *Le futuriste italiane nelle arti visive*, cit., p. 125.

¹⁹ Notizie riguardo a questa pubblicazione si rintracciano in alcune lettere conservate nel Fondo Piero Gobetti, Archivio storico, Centro studi Piero Gobetti, Torino.

Grazie alla generosa e costante collaborazione degli eredi Marinetti–Cappa sono venuta a conoscenza del nome di una persona che, pur con scarse probabilità, poteva aver ereditato alcuni beni di Zátková.

5. UNA COLLEZIONE PRIVATA

Dopo aver rintracciato un plausibile indirizzo attraverso un'indagine in stile poliziesco, ho intrapreso un viaggio che dopo varie vicissitudini mi ha condotto a una scoperta davvero emozionante: in una casa privata, infatti, ho ritrovato le opere sopra menzionate, disperse da decenni. Mi riferisco in particolare alla serie completa di tredici tavole fronte/retro ad acquerello e collage intitolata *La vita del Re David secondo le leggende bibliche*, un'esplosione di decorativismo e cromatismo, realizzata dall'artista tra il 1917 e il 1918 durante il suo ricovero nel sanatorio per tubercolotici di Leysin. La visione diretta e lo studio di tali opere, permeate di primitivismo, ha permesso di chiarire il rapporto di Zátková con l'avanguardia russa e di evidenziare il continuo alternarsi della sua arte tra i due poli che ne caratterizzano tutta la produzione: l'arte russa, appunto, da un lato e il futurismo italiano dall'altro (FIGG. 6 e 7).

Nella stessa abitazione, poi, ho potuto visionare l'archivio privato dell'avvocato Arturo Cappa,²⁰ secondo marito di Zátková e figura centrale nelle vicissitudini dei suoi beni, sia documentali che artistici, avendone ereditata la gran parte dopo la precoce morte della moglie nel 1923. Sebbene alcune carte forniscano indicazioni interessanti soprattutto riguardo alle volontà testamentarie della pittrice e alle peripezie delle sue opere disperse,²¹ è a dir poco singolare che in tale archivio abbia rinvenuto un materiale così esiguo relativo a Zátková e alla sua relazione con Cappa: mi sembrava insolito che due amanti spesso lontani non si fossero tenuti in costante contatto tramite lettera e che non si riuscisse a rintracciare nessuna fotografia che li ritraesse insieme. Fatto ancora più inverosimile considerata la propensione alla scrittura dell'artista e le diverse fotografie d'epoca che la ritraggono. Certamente le lettere amorose tra i due potevano essere state distrutte dalle successive compagne di Cappa; strano comunque, perché tra le carte ho potuto ritrovare molto materiale relativo agli altri amori dell'avvocato, ma niente riguardo a Růžena.

²⁰ Interessanti informazioni sulla sua figura, quantomeno ambigua, sono state rintracciate presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, Casellario Politico Centrale, Fascicolo Arturo Cappa.

²¹ Ad esempio, da alcune fotografie scattate alla metà degli anni Sessanta, sappiamo che alcune opere a tutt'oggi disperse erano a quella data ancora nella proprietà di Cappa.

Dopo un iniziale momento di sconforto, sono stata rincuorata da una scoperta ben più rilevante. I proprietari dell'appartamento mi hanno mostrato infatti, generosamente, due bellissimi dipinti (*Quattro vangelisti* e "Icona del Salvatore"), anche questi di soggetto religioso. Non si trattava però della mano di Zátková bensì di quella di Natalia Gončarova: l'artista russa li aveva donati nel 1916 all'amica boema che li aveva sempre gelosamente conservati. Per un'attribuzione certa all'amazzone dell'avanguardia non bastavano però la firma e la dedica sul retro delle opere; mi è venuto in aiuto, anche questa volta, l'incessante lavoro della prof.ssa Pomajzlová, senza il quale non avrei potuto confermare questi lavori. È stata lei, infatti, la prima studiosa ad analizzare in modo sistematico e scientifico, e a pubblicarle in traduzione inglese nel suo catalogo, le lettere inviate da Zátková alla coppia Larionov–Gončarova conservate nell'archivio della Galleria Tret'jakov di Mosca.

6. ARCHIVIO DELLA GALLERIA TRET'JAKOV DI MOSCA

Alcune delle lettere agli amici russi, menzionando esplicitamente i quadri della Gončarova, ne hanno confermato senza alcun dubbio l'autenticità. Riguardo a *Quattro vangelisti* (FIG. 8), recentemente entrato nella collezione di Iveta e Tamaz Manasherov, Zátková scrive nel gennaio 1916: «Come procede il lavoro sui costumi per Sadkò? E i miei Evangelisti?». ²² Alla fine dell'anno parla più diffusamente della cosiddetta "Icona del salvatore": «Mia cara Natasha, ho ricevuto il tuo Cristo ardente. Grazie!»; poco dopo aggiunge: «Spero che tu abbia ricevuto la mia lettera a proposito dell'Icona del Salvatore. Devo dirti ancora una volta quanta gioia e conforto mi abbia dato il tuo lavoro». ²³

Ad alcuni anni da questa scoperta i due dipinti della Gončarova sono stati presentati al pubblico a Firenze nella grande mostra di Palazzo Strozzi *Natalia Goncharova. Una donna e le avanguardie, tra Gauguin, Matisse e Picasso* (2019–2020): *Quattro vangelisti* è stato esposto dopo più di cento anni, l'"Icona del Salvatore" per la prima volta assoluta. Le lettere di Zátková alla coppia di artisti sono inoltre risultate preziose per chiarire l'origine di alcune opere dell'artista boema, per comprendere lo sviluppo della sua visione dell'arte e per delucidare il rapporto che la legava a Gončarova e Larionov per i quali sembrava provare una sorta di adorazione, umana e artistica, arrivando a definirli le sue «due stelle splendenti». ²⁴

²² R. ZÁTKOVÁ, lettera a N. Gončarova, 24 gennaio 1916, in A. POMAJZLOVÁ, *Růžena. Příběh malířky Růženy Zátkové...*, cit., p. 403.

²³ EAD., lettere a N. Gončarova, 3 e 6 dicembre 1916, ivi, pp. 406 e 407.

²⁴ R. ZÁTKOVÁ, lettera a M.F. Larionov, 31 marzo 1916, ivi, p. 404.

Un esempio di un documento veramente notevole è una lettera indirizzata a Larionov il 18 giugno 1920 che ha consentito di sapere quanti e quali fossero i lavori realizzati dalla Zátková fino a quella data, fornendo informazioni dettagliate anche sul già citato dramma futurista *Il pazzo* (FIG. 9), di cui Marinetti «ha amato il balletto [...] accompagnato dalla musica di uno o più strumenti dell'orchestra futurista “intonarumori”».²⁵

7. LE ACQUISIZIONI PIÙ RECENTI

Nondimeno, l'archivio della Galleria Tret'jakov serbava ancora delle sorprese. Grazie alla gentilezza e disponibilità di Evgenia Iliukhina, responsabile e massima esperta del fondo Larionov-Gončarova conservato presso il museo russo, ho fatto in tempo a pubblicare nella mia monografia due lavori dell'artista boema totalmente inediti che la dott.ssa Iliukhina mi ha mostrato poco prima che il testo andasse in stampa. Si tratta di due cartoline spedite da Zátková agli amici russi presumibilmente nei primi mesi del 1917 (FIGG. 10 e 11): le forme astratte e il polimaterismo qui impiegato preludono alla serie dei *Quadri-sensazioni*, forse il ciclo più originale e innovativo dell'artista. Si noti che non sono opere d'arte compiute da esporre, né pensate mai come tali da Zátková, bensì due doni privati comunque molto efficaci per comprendere lo sviluppo e il cambiamento di visione artistica della boema in un momento di seria riflessione personale e professionale.

Allo stesso modo continuavano ad emergere novità anche dalla collezione Marinetti di Milano. L'attuale proprietario mi ha mostrato la riproduzione di un dipinto che, come molte altre opere della Zátková, è andato purtroppo disperso; di esso però, a differenza di altri lavori, non si conosceva nessuna fotografia. Si tratta del quadro *La vivacità della scimmia* (FIG. 12), dipinto insieme ad altre tele di soggetto animale nel 1922 a Bricco sul Castellaccio (Pegli), nella dimora di Růžena e Arturo Cappa dall'autunno 1920, una sorta di fattoria con «molte bestie: galline, piccioni, cani, tortore, conigli, porcellini d'India etc.»²⁶ tenuti in una gabbia futurista realizzata dall'artista appositamente per loro. Tra gli animali, persino una scimmia chiamata Kikimora, come lo spirito femminile che nella mitologia slava risiede nella casa, e come il balletto russo per il quale Larionov nel 1916 aveva realizzato scene e costumi.

Ad oggi, la mia ricerca sta evidenziando novità considerevoli proprio a proposito dell'artista russo: nella collezione milanese è stato recentemente possibile visionare una sua

²⁵ EAD., lettera a M.F. Larionov, 18 giugno 1920, ivi, pp. 420-22.

²⁶ R. ZÁTKOVÁ, lettera a U. Zanotti Bianco, 16 gennaio 1921, Archivio storico dell'Associazione Nazionale per gli Interessi del Mezzogiorno d'Italia – ANIMI, Roma; Fondo Umberto Zanotti Bianco.

serie di ventitré disegni, alcuni dei quali totalmente inediti. Sei di essi erano stati pubblicati in un volume del 1988 ormai pressoché introvabile;²⁷ altri due erano poi stati riprodotti nel volume di Pomajzlová del 2011 insieme ad un acquerello di Natal'ja Gončarova di cui si dirà a breve. Queste opere non sono comunque mai state studiate sistematicamente né pubblicate nella loro totalità e non sono mai state esposte; si spera di poter rimediare a breve a questa lacuna con una pubblicazione dettagliata ma si vuole fornire qui un'anticipazione.

I disegni, siglati su ogni foglio *M. A.*, provengono dalla collezione di Růžena Zátková che ne entra in possesso con tutta probabilità nel 1915 a Ouchy (Losanna), durante un soggiorno svizzero passato insieme all'entourage dei Ballets Russes. Ereditati in seguito da Alberto Cappa,²⁸ erano infatti conservati in una cassa di legno insieme all'acquerello di Gončarova già citato che reca sul retro la dedica all'amica boema, la firma, la data e il luogo (in traduzione italiana dal russo: Cara Ruzena. N. Goncharova. Novembre 1915. Bellerive). Come già evidenziato, questo regalo non è un *unicum*: nel giro di alcuni mesi l'artista russa donerà all'amica anche *Quattro Vangelisti* e l' "Icona del Salvatore".

A sostegno dell'ipotesi che Larionov abbia realizzato questi lavori a Ouchy nel 1915, donandoli poi a Zátková, il fatto che sei di essi sono disegnati sul retro di moduli per telegrammi dell'*Amministrazione dei telegrafi e dei telefoni svizzeri* stampati nel decennio 1910–1919; inoltre, insieme a tre ritratti di Igor' Stravinskij, compare tra i disegni un ritratto di gruppo degli artisti certamente presenti a Bellerive (Djagilev, Massine, Zátková e appunto Stravinskij, FIG. 13).

I disegni non sembrano appartenere a un ciclo organico ma piuttosto a una miscellanea, una serie di fogli differenti per dimensioni e tecnica e raggruppabili per temi analoghi quali nature morte, paesaggi, Veneri (FIG. 14), animali, soldati (FIG. 15) e ritratti. Mentre alcuni sembrano schizzi della vita quotidiana nel periodo svizzero, altri appaiono rapide "copie" di precedenti lavori rimasti in Russia, riprodotti da Larionov stesso per rendere noti all'amica boema i suoi raggiungimenti artistici. Essi dimostrano quel continuo alternarsi di stili, tra primitivismo, raggismo e arte popolare russa che è un perfetto esempio di

²⁷ E. REJN, *Lettera in Kamchatka a un vecchio amico*, a c. di V. SCHEIWILLER, S. VITALE, Milano, Scheiwiller, 1988. Tiratura di 300 copie numerate e fuori commercio.

²⁸ Ciò non deve stupire: sappiamo infatti, dal testamento di Alberto redatto il 31 maggio 1942, che Růžena aveva lasciato alcune opere in eredità al cognato con il quale aveva stretto un rapporto profondo e di stima reciproca. Alla morte di Alberto, nel 1943, il baule con i disegni di Larionov e l'acquerello di Gončarova fu acquisito dalla sorella Benedetta; da lei passò alla figlia Vittoria Marinetti e quindi al figlio di Vittoria nella cui collezione milanese si trova ancora oggi.

vsechestvo (tuttismo): secondo Larionov, infatti, tutti gli stili sono adatti all'espressione della creatività, sia quelli del passato che quelli del presente.

8. OPERE AD OGGI DISPERSE: LE NOTIZIE DALL' ARCHIVIO ANIMI DI ROMA

Se in alcuni casi una certa caparbia e una buona dose di fortuna mi hanno permesso di rintracciare opere e documenti considerevoli, ciò non è purtroppo accaduto con un altro ciclo di illustrazioni di soggetto religioso, ad oggi ancora disperso e noto soltanto attraverso alcune fotografie d'epoca (FIG. 16). Intitolato *Parabole del Vangelo*, si comporrebbe di circa undici tavole, probabilmente ad acquerello e collage su cartone della misura indicativa di 41x32 centimetri, realizzate dall'artista a Macugnaga tra l'ottobre del 1919 e l'aprile del 1920. Tutte le informazioni di cui disponiamo oggi riguardo a ideazione e realizzazione, come quelle appena riportate, derivano dalle lettere inviate dalla Zátková a Umberto Zanotti Bianco, conservate presso l'Archivio Storico ANIMI di Roma,²⁹ senza le quali non sarebbe stato possibile ricostruire la creazione e lo sviluppo di tali opere.

Dalla consultazione di queste carte si ricava che il filantropo italiano ha commissionato alla boema ben due serie di illustrazioni (*Parabole del Vangelo* e *Storie di San Francesco*, quest'ultima probabilmente mai iniziata) intorno alla primavera del 1919 a Leysin, dove i due erano entrambi ricoverati in sanatorio. Il committente voleva che fossero espressamente pensate e dedicate alla tanto amata popolazione calabrese: nel progetto iniziale erano infatti destinate a una collana di «libri per il popolo assai bene illustrata da valenti artisti»³⁰ per narrare le vite degli eroi della fede sincera ai contadini meridionali. Zátková nelle sue lettere, assai dettagliate, ci fornisce notizie preziose dal punto di vista storico-artistico, talvolta schizzando persino ai lati dei fogli i bozzetti di alcune parabole «in fretta e [in modo] molto schematico»³¹ (FIG. 17).

Tuttavia da questi documenti non è possibile stabilire con certezza l'aspetto definitivo delle opere: non abbiamo idea ad esempio del colorismo qui adottato dall'artista né della tecnica finale di realizzazione, non sappiamo se le tavole siano state dipinte su entrambi i

²⁹ Le lettere di Zátková a Zanotti Bianco sono conservate nell'Archivio storico dell'Associazione Nazionale per gli Interessi del Mezzogiorno d'Italia già citato e in parte pubblicate in U. ZANOTTI BIANCO, *Carteggio 1919-1928*, a c. di V. CARINCI, A. JANNAZZO, Roma, Laterza, 1989.

³⁰ U. ZANOTTI BIANCO, lettera a A. Begey, 2 agosto 1919, in U. ZANOTTI BIANCO, *Carteggio 1919-1928...*, cit., p. 73.

³¹ R. ZÁTKOVÁ, lettera a U. Zanotti Bianco, 18 gennaio 1920, Archivio storico dell'Associazione Nazionale per gli Interessi del Mezzogiorno d'Italia, cit.

lati e nemmeno se alla fine siano mai state raccolte in un volume, di cui comunque ad oggi non v'è traccia.

Oltre alle considerazioni meramente artistiche, questa serie di lettere inviate all'intellettuale italiano ed alcuni commenti annotati dall'uomo nei suoi diari personali si sono rivelati davvero illuminanti su diverse tematiche. Hanno permesso ad esempio di ricostruire il rapporto tra Zátková e Zanotti, di chiarirne la natura e soprattutto hanno fornito informazioni uniche sulle letture, gli interessi e dunque le riflessioni dell'artista boema in un periodo di totale rinnovamento umano e professionale. Se Larionov e Gončarová rimangono i suoi confidenti e mentori artistici, il nuovo amico diventa la persona con cui confrontarsi su temi più intellettuali e filantropici, nello stesso momento in cui, si ricordi, la donna ha appena iniziato una relazione con il socialista Arturo Cappa. Entrambi condividono lo spirito di quel socialismo umanitario che emerge chiaramente dalla biografia del piemontese impegnato su più fronti: dall'opera di soccorso in favore degli abitanti di Messina devastata dal terribile terremoto del 1908, alla fondazione dell'Associazione Nazionale per gli Interessi del Mezzogiorno d'Italia, fino alla partecipazione al comitato italiano di soccorso per i bambini russi istituito per portare aiuti alla popolazione colpita dalla gravissima carestia del 1922.

9. CONCLUSIONI

Seguendo un procedimento quanto più possibile filologico, imprescindibile soprattutto nel caso di una figura poco nota al grande pubblico e non solo, ho ritenuto indispensabile la consultazione delle fonti primarie per ricostruire una cronologia fondata della vita e dell'opera di Růžena Zátková. Tuttavia, come ho cercato di dimostrare in questo articolo, non si è trattato di stilare un arido elenco basato su una successione temporale di eventi. Fonti archivistiche come carteggi, cataloghi, recensioni, articoli ecc. non sono stati essenziali soltanto, si fa per dire, per reperire opere e informazioni, ma hanno restituito la complessità di una figura fuori da ogni schema, come scriveva lei stessa «fuori del nome fuori delle religioni fuori della casa della famiglia e della patria. Fuori di tutti limitazioni spirituali».³²

³² R. ZÁTKOVÁ, lettera a F.T. Marinetti, 1 aprile 1920, cit.

Si spera dunque che altri studiosi, proseguendo nell'indagine di strade inesplorate, possano colmare le lacune che ancora gravano su Zátková impedendone una piena e adeguata valutazione.³³

APPARATO ICONOGRAFICO



FIG. 1: R. Zátková, *Marinetti (luce solare)*, 1921–1922, collezione Marinetti, Roma.

³³ Il capitolo finale *Questioni irrisolte* della mia monografia è stato pensato proprio come punto di partenza per studi futuri dedicati a Zátková.



FIG. 2: Benedetta e Marinetti nel salone della loro casa romana con, sulla destra, il ritratto di Marinetti di Zátková e di fronte quello di Depero, collezione Marinetti, Milano.

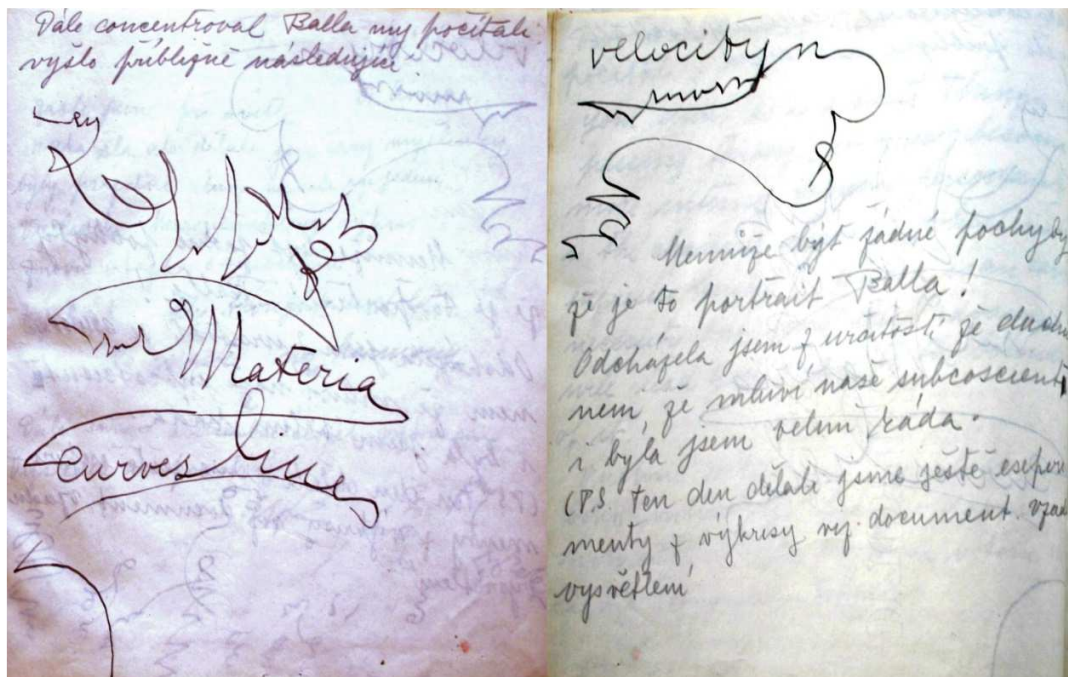


FIG. 3: Due pagine del "diario spiritico" di Zátková con il «ritratto astratto» di Giacomo Balla, collezione Marinetti, Milano.

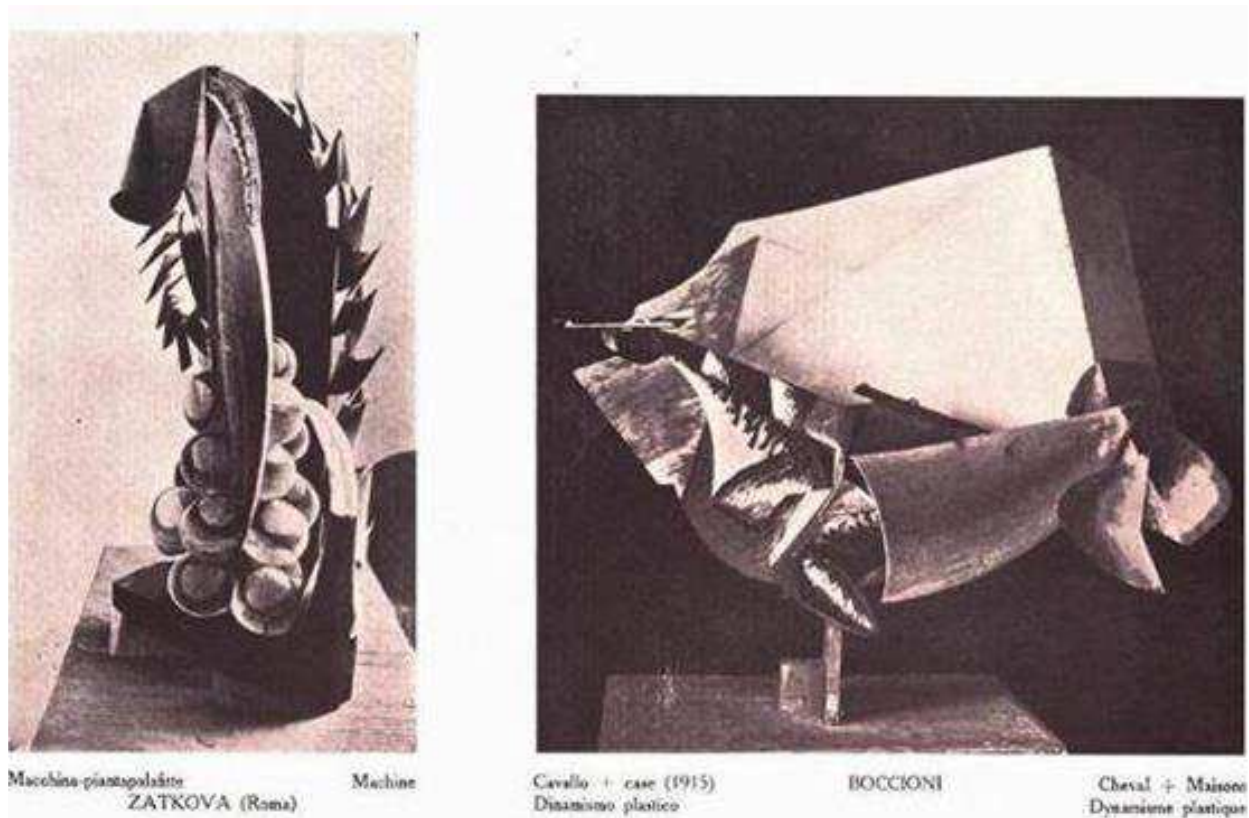


FIG. 4: Pagina della rivista «Noi» (serie II, a. I, Roma, aprile 1923) con la scultura di Zátková a sinistra e *Cavallo+case* di Boccioni a destra.



FIG. 5: Zátková al centro di un gruppo di artisti a Mallorca, fotografia pubblicata sulla rivista *La Almudaina*, Palma de Mallorca, 6 settembre 1913.



FIGG. 6 e 7: R. Zátková, tavola fronte/retro dal ciclo *La vita del Re David secondo le leggende bibliche*, 1917–1918, collezione privata.

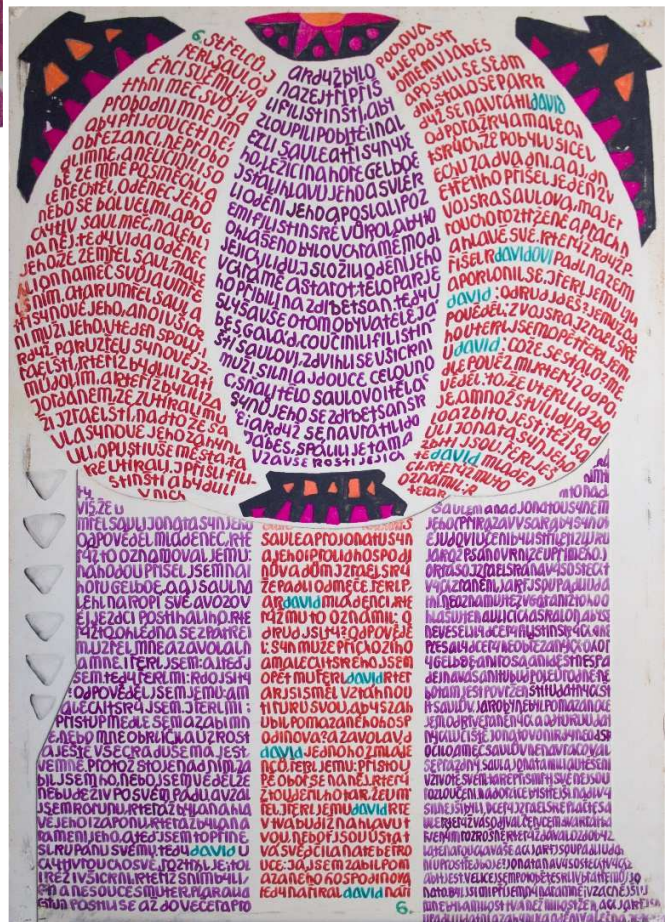
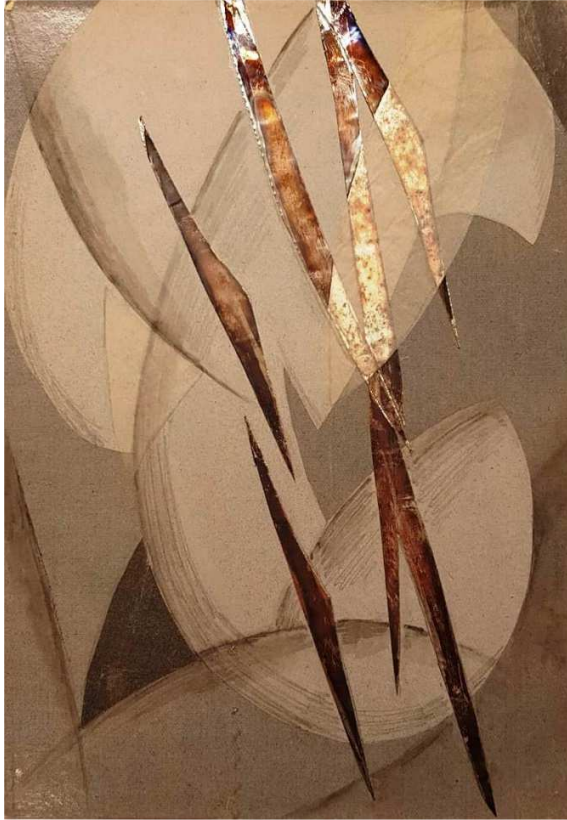




FIG. 8: N. Gončarova, *Quattro vangelisti*, 1915–1916, collezione Iveta e Tamaz Manasherov.



FIGG. 10 e 11: (dx) R. Zátková, cartoline a
Gončarova (a sinistra) e a Larionov (a destra),
1917, Galleria Tret'jakov, Mosca.

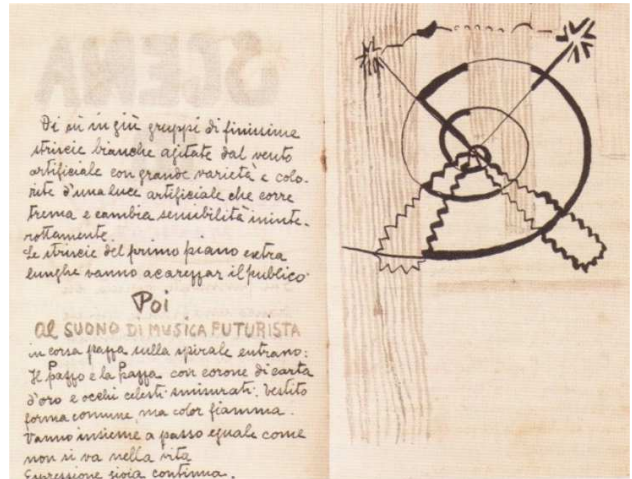


FIG. 9: R. Zátková, pagina del dramma *Il pazzo*, 1920,
Fondazione Echaurren Salaris, Roma.





FIG. 12: R. Zátková, *La vivacità della scimmia*, 1922, fotografia conservata in collezione Marinetti, Milano.



FIG. 13: M. Larionov, Ritratto di gruppo, 1915, collezione Marinetti, Milano.

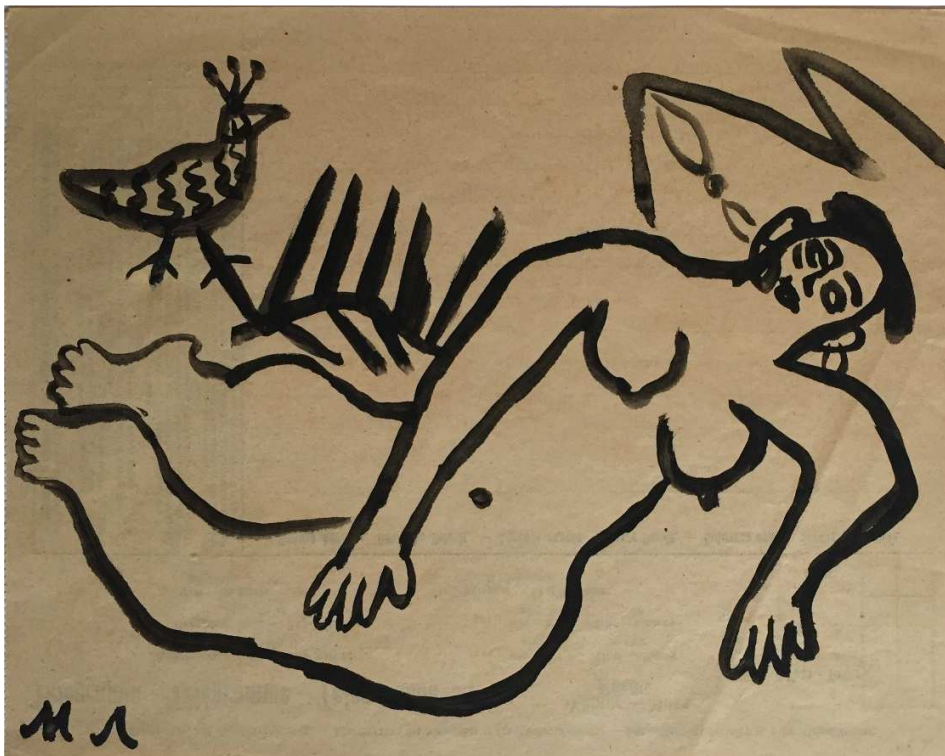


FIG. 14: M. Larionov, Venere, 1915, collezione Marinetti, Milano.



FIG. 15: M. Larionov, Soldato, 1915, collezione Marinetti, Milano.



FIG. 16: R. Zátková, La parabola del figliol prodigo (Luca 15, 11-32) dal ciclo *Parabole del Vangelo*, 1919-1920, fotografia conservata presso Research Library, Getty Research Institute, Los Angeles.

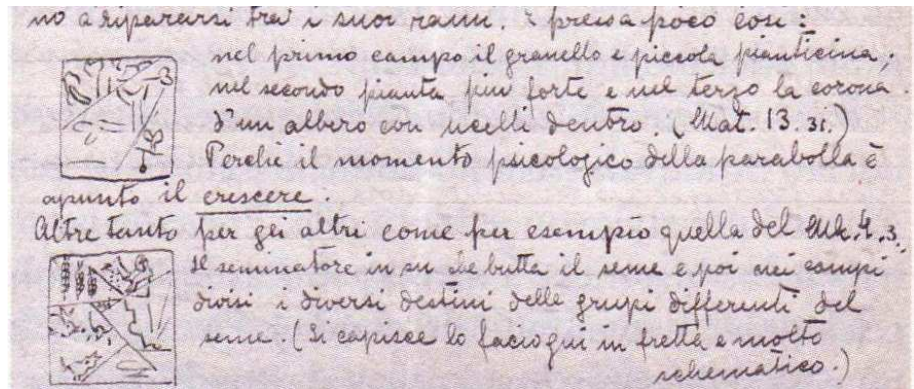


FIG. 17 (dx): R. Zátková, lettera a Zanotti Bianco con due schizzi per le *Parabole del Vangelo*, Archivio storico dell'Associazione Nazionale per gli Interessi del Mezzogiorno d'Italia - ANIMI, Roma; Fondo Umberto Zanotti Bianco.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Archivio Arturo Cappa.

Archivio Centrale dello Stato, Casellario Politico Centrale, Fascicolo Arturo Cappa, Roma.

Archivio del Centro studi Piero Gobetti, Fondi Piero e Ada Gobetti, Torino.

Archivio Galleria Tret'jakov, Fondo Larionov–Gončarova, Mosca.

Archivio Marinetti, Milano.

Archivio Marinetti, Roma.

Archivio storico dell'Associazione Nazionale per gli Interessi del Mezzogiorno d'Italia

ANIMI, Roma; Fondo Umberto Zanotti Bianco.

Benedetta, *Forze umane* = Benedetta, *Le forze umane. Romanzo astratto con sintesi grafiche*, Foligno, Franco Campitelli, 1924.

Filippo Tommaso Marinetti Papers. General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven, Connecticut, GEN MSS 130.

Filippo Tommaso Marinetti student notebooks and other papers (890122), Filippo Tommaso Marinetti correspondence and papers (850702), Papers of F.T. Marinetti and Benedetta *Cappa Marinetti* (920092), Research Library, Special Collections and Visual Resources, Getty Research Institute, Los Angeles.

Marinetti, *Teoria e invenzione futurista* (De Maria) = Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a c. di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1968.

Rejn, *Lettera in Kamchatka a un vecchio amico* (Scheiwiller–Vitale) = Evgenij Rejn, *Lettera in Kamchatka a un vecchio amico*, a c. di Vanni Scheiwiller, Serena Vitale, Milano, Scheiwiller, 1988.

Zanotti Bianco, *Carteggio 1919-1928* (Carinci–Jannazzo) = Umberto Zanotti Bianco, *Carteggio 1919-1928*, a c. di Valeriana Carinci, Antonio Jannazzo, Roma, Laterza, 1989.

LETTERATURA SECONDARIA

Bentivoglio–Zoccoli 1997 = Mirella Bentivoglio, Franca Zoccoli, *The Women Artists of Italian Futurism: almost lost to history*, New York, Midmarch Arts Press, 1997.

Bentivoglio–Zoccoli 2008 = Mirella Bentivoglio, Franca Zoccoli, *Le futuriste italiane nelle arti visive*, Roma, De Luca, 2008.

Calvesi 1970 = Maurizio Calvesi, *Il Futurismo*, Milano, Fabbri, 1970.

Corgnati 2004 = Martina Corgnati, *Artiste: dall'impressionismo al nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 2004.

Crispolti 1969 = Enrico Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Trapani, Celebes, 1969.

Filippo Tommaso Marinetti e il futurismo (De Maria) = Filippo Tommaso Marinetti e il futurismo, a c. di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 2000.

Giorgini 2019 = Marina Giorgini, Ružena Zátková. *Un'artista dimenticata*, Bruxelles, P. I. E. Peter Lang, 2019.

L'arte delle donne nell'Italia del Novecento (Iamurri–Spinazzè) = L'arte delle donne nell'Italia del Novecento, a c. di Laura Iamurri, Sabina Spinazzè, Roma, Meltemi, 2001.

Natalia Goncharova (Gale–Sidlina) = Natalia Goncharova, a c. di Matthew Gale, Natalia Sidlina, Venezia, Marsilio–Firenze, Palazzo Strozzi, 2019.

Pomajzlová 2004 = Alena Pomajzlová, Signora X – Růžena Zátková, in Umění, LII, Praha, Ústav dějin umění, Akademie věd České republiky, 2004.

Pomajzlová 2011 = Alena Pomajzlová, Růžena. Příběh malířky Růženy Zátkové / Růžena. Story of the Painter Růžena Zátková, Prague, Arbor vitae societas and Porte, 2011.

Salaris 1982 = Claudia Salaris, Le futuriste: donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909-1944), Milano, Edizioni delle donne, 1982.

Šmejkal 1988 = František Šmejkal, Futurismus a české umění, in Umění, XXXVI, Praha, Ústav dějin umění, Akademie věd České republiky, 1988.

Vergine 1980 = Lea Vergine, L'altra metà dell'Avanguardia. 1910 - 1940. Pitttrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche, Milano, Mazzotta, 1980.

Expanding Herstory: Imaging and Imagining Edmonia Lewis' Roman Ateliers

GLORIA JANE BELL
McGill University

Contemplate for a moment this *carte-de-visite*, the only known portrait of artist Edmonia Lewis taken in Rome circa 1876, a decade after she had settled in the city (FIG. 1).¹

Taken at the prestigious Fratelli D'Alessandri Studio, photographers to the Pope, this rare image depicts Lewis at her prime as a sculptor. She projects an aura of confidence and cosmopolitan worldliness, at ease in Rome, the Eternal City.

Described as an “interesting novelty” and a “lady of color” in newspaper accounts, Lewis’s visible difference as an artist of color was remarked upon in global press reports, and she drew upon elements of her Anishinaabe and African American background to emphasize her heritage as distinct from her white American colleagues.² These *carte-de-visites* were used to advertise her aptitude and identity as a sculptor in Rome, and were distributed to potential patrons, critics, and admirers, including Pope Pius IX.³

This essay brings together a diversity of media and imagery to expand and explore Lewis’ place as an artist of international renown in Europe and across the globe. First, this essay conducts an analysis of Lewis’ drawing, *Urania* (1862), before moving on to consider the

¹ This *carte de visite* of Lewis in Rome was discovered by curator Jacqueline Copeland, now in the collection of the Walters Museum of Art.

² “An interesting novelty has sprung up among us, in a city where all our surroundings are of the olden time. Miss Edmonia Lewis, a lady of color, has taken a studio in Rome and works as a sculptress.” Monday March 5, 1866, *Sheffield Independent*.

Some key texts on Lewis include Charmaine Nelson, *The Color of Stone: Sculpting the Black Female Subject in Nineteenth-century America* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007); Kirsten Buick, *Child of the Fire: Mary Edmonia Lewis and the Problem of Art History’s Black and Indian Subject* (Duke University Press, London: 2010); Kirsten Buick, “The Ideal Works of Edmonia Lewis: Invoking and Inverting Biography,” *American Art* 9, no. 2 (1995): 4–22.

³ Lewis received a Papal blessing for her work. *Notable American Women, 1607-1950: A Biographical Dictionary*, Volume 3, By Edward T. James, Janet Wilson James, Paul S. Boyer, Radcliffe College, 398.

locations of Lewis' artist studios and some possible inspirations in order to create a new archive and add to the complexity of her oeuvre. This analysis will add new understandings of American women artists in Rome, and Black and Indigenous artists and their lived experiences thereby expanding the canon of art history and archival studies. I aim to create new ways of thinking about Lewis as an artist of global renown amongst an international group of sculptors in nineteenth century Rome such as Harriet Hosmer, Thomas Crawford, and Anne Whitney, as well as writers including Henry Longfellow and advocates including Frederick Douglass. The essay also incorporates some of my experiences in Rome as a fellow expatriate like Lewis. I seek to expand the form of the essay as a tool for mapping out a new type of history and herstory as well as a method of writing about art and expanding the mapping of Indigenous experiences into new imaginative spaces. The media herein are a form of worldbuilding, blowing off the dust of the Euro-canon and expanding our understandings of Indigenous and Black artists abroad, thereby "decentering the United States."⁴

The Goddess Urania: Lewis' Muse

The only extant drawing from Lewis' early career is of the mythological Greek FIG. *Urania* (1862), a muse of astronomers and goddess of the arts (FIG. 2). Lewis completed this drawing while in Boston at Oberlin College, where she was garnering support for her eventual trip to Rome while working on medallions depicting Abolitionist Civil War military men such as Colonel Robert Gould Shaw. The *Urania* drawing demonstrates how Lewis worked through artistic problems of shadow and light, while refining her skills in depicting a shapely female form which she would later work out in sculpture with works such as *Minnehaha* (1868) and *Cleopatra* (1876). In *Urania*, the goddess is cloaked in a loose gown and casts her eyes onto the compass and globe. These instruments of astronomy also foreshadow Lewis' own future travels as an artist. She travelled globally, back and forth across the Atlantic, and perhaps saw some elements of herself in this goddess and her prophetic abilities to see into the future. Urania was also associated with Christian poetry, and perhaps Lewis, having converted to Catholicism from Protestantism, also appreciated this aspect of the muse. The drawing showcases Lewis' interest and talent in depicting Neoclassical subjects such as Greek and Roman goddesses associated with 18th and 19th century innovations in art, archaeology, architecture, music, literature and decorative arts.

⁴ Shannon Ketchum, "Native American Cosmopolitan Modernisms," *Third Text*, 19: 4 (2005): 361.

It was made by candlelight suggested by the wax present on the drawing; an interesting method that parallels sculptural techniques and ways of viewing, as sculptors were encouraged to view three-dimensional artworks in the round and by candlelight in order to appreciate their full effect. One of her first commissions, Lewis produced this drawing for a classmate named Clara Steele Norton as a wedding gift in 1862.⁵

No drawings are known from Lewis' years abroad in Italy, France and the UK, and her sculptural works are still being discovered after years of neglect and misattribution. This speaks to the ways in which art history has neglected artists of color by relying on the faulty documentation methods of nineteenth century record keeping, namely colonial biases towards artists of color and Indigenous artists whose names were often left unrecorded alongside other pertinent details. The scholarship on Lewis, like many artists of color and Indigenous artists, has been scarce in previous centuries but today continues to grow. Perhaps as time goes by, more of Lewis' works including drawings and sketches will be revealed as public interest and awareness in her artistic career expands. The most recent inclusion of Lewis' sculpture, *The Old Arrowmaker* (1872), in the groundbreaking Native American Arts exhibition *Hearts of Our People* (2019) serves as one such example of the growing interest in Lewis as an artist of international renown and talent. In addition, her inclusion in such exhibitions works towards unsettling dated ideas regarding art history and Indigenous artists.⁶

On Methods: What inspires this project?

This essay aims to write art histories that honor Indigenous artists and artists of color. I first came across Lewis while conducting research on Indigenous artists in Rome and thinking about the longer trajectory and experience of Indigenous artists abroad and within the Eternal City. I had been undertaking this research in archives in Rome such as the Jesuit Archive (ARSI), the Propaganda Fide Archive and Library, the Vatican Secret Archives and the Vatican Apostolica Archive in relation to exhibitions at the Vatican. Throughout the exploration of these archives and as I read through thousands of pages of missionary correspondence, I was thinking about how we can trace the experiences of Indigenous artisans and artists by utilizing archival records. For many artists of color and Indigenous

⁵ "Drawing After Urania," Oberlin College Archives, accessed August 25, 2021, <http://dcollections.oberlin.edu/cdm/ref/collection/objects/id/668>

⁶ "Hearts of Our People: Native Women Artists," Smithsonian American Art Museum, accessed August 26, 2021, <https://americanart.si.edu/exhibitions/native-women-artists#>

artists, the archive always remains incomplete. This is due to its colonial nature as a host for the biases of missionaries who solely recorded their version of history and what mattered to them. I was and still am thinking expansively of Indigenous artists' experiences abroad, and when I found out about Lewis living in Rome, defying the odds for Indigenous artists in the nineteenth century and being recognized for her sculptural work in an international and competitive circle, I felt incredibly inspired. Lewis' tenacity and audacity as an artist of Anishinaabe ascent from the Mississauga of the New Credit First Nation on her mother's side (or Chippewa), and Haitian on her father's side, continue to inspire my work thinking broadly about the experiences of Indigenous and Black artists working in the art world. I also use the term Indigenous to build solidarity and awareness around Indigenous movements for self-determination and sovereignty today across Turtle Island (a term Indigenous nations used to refer to Canada and the USA) and the global move for Indigenous sovereignty and decolonization of mind, body, spirit.⁷ Most records I had scanned through barely mention Indigenous artists from the Americas. On the rare occasions that they are mentioned, they are not properly named, and their work is often listed as "primitive" rather than recognized because of its merit or achievements; such derogatory interpretations continue to this day. Thus, this essay is partly in support and in

⁷ On the experiences of Indigenous travelers abroad see the work of Carl Benn, *Mohawks on the Nile: Natives Among the Canadian Voyageurs in Egypt, 1884-1885* (Toronto: Dundurn Press, 2009); John Brown Childs and Guillermo Delgado, *Indigeneity: Collected Essays* (Santa Cruz, CA: New Pacific Press, 2012); Karsten Fitz, *Visual Representations of Native Americans: Transnational Contexts and Perspectives* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2012); Kate Flint, *The Transatlantic Indian, 1776-1930* (Princeton: Princeton University Press, 2009); Shari M Huhndorf, *Going Native: Indians in the American Cultural Imagination* (Ithaca: Cornell University Press, 2001); Shari M. Huhndorf, *Mapping the Americas: the Transnational Politics of Contemporary Native Culture* (Ithaca: Cornell University Press, 2009); Terry Goldie, *Fear and Temptation: The Image of the Indigene in Canadian, Australian, and New Zealand Literatures* (Montreal: McGill-Queen's, 2014); Jace Weaver, *The Red Atlantic: American Indigenes and the Making of the Modern World, 1000-1927* (Chapel Hill: UNC Press, 2014). See also Steve Friesen and Chladiuk François, *Lakota Performers in Europe: Their Culture and the Artifacts They Left Behind*, (Norman, OK: University of Oklahoma Press, 2017); Emily L Voelker, "Unfixing the Frame: Visualizing Histories of Transcultural Contact, Exchange & Performance in Prince Roland Bonaparte's Peaux-Rouges (1884)". *Transatlantica*. (2) (2017); Emily Burns, *Transnational Frontiers: The American West in France*, (Norman: University of Oklahoma Press, 2018); Dagmar Wernitznig, *Europe's Indians, Indians in Europe: European Perceptions and Appropriations of Native American Cultures from Pocahontas to the Present*, (Lanham: University Press of America, 2007); Christian F Feest, *Indians and Europe: An Interdisciplinary Collection of Essays*, (Aachen: Rader Verlag, 1987).

remembrance of all these artists who were never named, or who were misrepresented and underappreciated. Walking through Rome today, encountering Lewis' studios and other traces of the artist, continues to inspire my scholarly journey and research process. Finding out about Edmonia Lewis' life in Rome, really changed my project, as it provided an example where Indigenous artists were not just anonymous artists unknown forever in the Vatican archives. Although Indigenous people are often subsumed within the historical colonial archive, Lewis remains a strong example of a prolific artist who continued to defy the odds throughout her life.

On the Ground Research: Tracing Lewis' Studios

The very studio where Lewis' had her previously mentioned portrait taken, the Fratelli D'Alessandri studio at via del Corso No 12, was not far from the Canova studio at Via della Frezza 27 where the artist first settled after arriving in Rome.⁸ The Fratelli D'Alessandri photographers mainly took portraits of dignitaries including cardinals, the Pope, Roman nobility, and other important figures in Roman society, and Lewis added herself to this list as an artist of international renown building cultural capital with the latest in photographic technology and scientific advances. Lewis was a celebrity at the time. Her *carte-de-visite* is sepia-toned, a popular choice in the studio, and most likely an albumen print from collodion on glass negatives.⁹ These *carte-de-visite* were made in the millions and distributed and collected across the world.¹⁰ Here we have illustrated the "apparatus equipped with four lenses for the *carte-de-visite*," the same technology used for Lewis' image (FIG. 3).

It is interesting to also note that Lewis had a series of photographs made in Chicago at the famous studio of Henry Rocher (1870) (FIG. 4).¹¹ The Roman photograph differs significantly from the Chicago photos, in that Lewis poses for a full-length portrait, in comparison to the more cropped images of her taken at Rocher's studio. The posing of the Roman photo projects a more confident demeanor overall, as Lewis stands with her arms

⁸ On Italian interest in Native Americans see Fedora Giordano, "The Anxiety of Discovery: The Italian Interest in Native American Studies," *Rivista di Studi Americani*, 5 (1994): 81–109.

⁹ Piero Becchetti, *Fotografi e Fotografia in Italia, 1839-1880*, (Roma: Edizioni Quasar, 1978), 45.

¹⁰ Gordon Baldwin and Martin Jurgens, *Looking at Photographs: A Guide to Technical Terms*, (Los Angeles: Getty Museum, 2009), 14.

¹¹ "Edmonia Lewis," Harvard Art Museums, accessed August 25, 2021, From the Harvard Art Museums' collections Edmonia Lewis (1845-1907)

crossed over her chest in a power pose. The Chicago *carte-de-visite* also feature the bohemian wear that Lewis' was known for including a jacket with fringe and billowing clothes. The ring on her left hand suggests she was married and or was a very devout Catholic and wanted to project an image of genteel cosmopolitanism. She was not afraid to stand out. In the Anglo-community of American artists, her Catholic devotion would have made her singular. In the background, Lewis' elbow rests near a Greek meander, a symbol used throughout neoclassical artworks to celebrate the eternal nature of life. The fact that Lewis had her portraits made in Chicago and Rome illustrates her renown as an artist and her established cultural capital. She used photography as a medium for self-promotion as well as building a picture world and a world of pictures against the destruction of Indigenous and Black lifeways. Perhaps not inadvertently, she created an archive of photographs and sculpture that celebrated Black and Indigenous achievements. The legacy of her oeuvre creates another space of imagining and imaging against the annihilation of Indigenous and Black life during the period of the Civil War and genocidal programs of Indian removal across Turtle Island.

Thus, her artworks and life experience worked against the double-edged sword of neoclassicism. For Indigenous artists, this style was fraught with complicity in that neoclassical art, prominent on governmental buildings throughout the U.S., promoted the destruction and demise of Indigenous peoples and lifeways across Turtle Island. Lewis' life as an Anishinaabe artist complicates the conventional narratives often told of neoclassical artists at the time, while her artworks interrupted the American vision of Indigenous peoples as doomed to live and die on colonial reservations, as she defied all odds and achieved celebrity status in Rome.¹²

The Artist Studios as Indigenous Spaces

Part of my broader project is to map out Lewis' studios in relation to other artists of her time and hopefully eventually add other women artists as well as other Black and Indigenous artists, sculptors, patrons and relevant FIG.s in her network. I am thinking of the using the term 'mapping' in a broadly creative sense, aware of the ways mapping has been used as a colonial tool to negate and control Indigenous and Black lives. As art

¹² This subject is not the topic of this essay but deserves a footnote here. Many artists such as Thomas Crawford, Ferdinand Pettrich and others promoted the death of Indigenous (Native American) subjects in their artworks. See for example, Thomas Crawford, *Mexican Girl Dying*, 1848, accessed August 25, 2021, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10575>.

historians Ruth Phillips and Elizabeth Harney note, “Decolonizing critiques employing mapping – or remapping – to acknowledge the centrality of place in the crafting of modernist Indigenous subjectivities. Such maps can complicate accepted and expected axes of colonial-modern movement between center and periphery by allowing us to recognize complex local, regional, and global sources of artistic production and consumption, networks of travel, and polycentric nodes of modernist creation.”¹³ This essay seeks to create another form of mapping which upends the axes of expectation around Lewis’s life and works, invoking new ways of understanding her studios and even physically tracing some of the routes she travelled between her studios. Lewis, the “colored genius at Rome,” had a complex life as a traveler, creating new axes and nodes across the Atlantic through countries, states, and Indigenous territories.¹⁴ Lewis was a nomad and traveler like her mother’s people, the Anishinaabe, and although she never returned to her traditional territories, in some ways she completed the circle of her maternal ancestry in that she continued a nomadic life, albeit in different geographies.

Nomadic Visions: Edmonia in Rome and Pompei

*There was some magic about me. I knew it from the way others responded, had always responded to me, as if I were larger than life. Then there are all the stories told about me, some false, most of them true.*¹⁵

Like photography theorist Susan Sontag’s investigation into the charmed world of historic Napoli and erupting Mount Vesuvius, part of my current research revolves around

¹³ Elizabeth Harney and Ruth B Phillips, eds. *Mapping Modernisms: Art, Indigeneity, Colonialism*, (Durham: Duke University Press, 2018), 9.

¹⁴ “The Colored Genius at Rome,” *The Christian Recorder*, March 31, 1866. On the history of the Ojibwe and the Mississauga New Credit First Nation, see Heidi Bohaker, “Reading Anishinaabe Identities: Meaning and Metaphor in Nindoodem Pictographs,” *Ethnohistory* 57, no. 1 (2010): 11–33; Melissa Nelson, “The Hydromythology of the Anishinaabeg,” *Centering Anishinaabeg Studies: Understanding the World through Stories* (Troy: Michigan State University Press, 2013), 213–33; Donald B Smith, *Mississauga Portraits: Ojibwe Voices from Nineteenth-century Canada* (Toronto: University of Toronto Press, 2013); Robert Penner, “The Ojibwe Renaissance: Transnational Evangelicalism and the Making of an Algonquian Intelligentsia, 1812–1867,” *American Review of Canadian Studies* 45, no. 1 (2015): 71–92.

¹⁵ Susan Sontag, *The Volcano Lover: A Romance*, (New York: Farrar: 1992), 404.

thinking about what might have inspired Lewis including ancient sites, natural sciences, and esoteric endeavors (FIG. 5). I am interested in whether Lewis investigated scientific discoveries of the time. We can imagine that she travelled to Naples and even further south, to see the then recently discovered ancient city of Pompei. The city of Pompei would have been a major inspiration for a neoclassical sculptor interested in drawing on ancient Roman sites but reinterpreting them for a nineteenth century audience and aesthetic.

As in *The Volcano Lover*, much magic and mystery surrounds Lewis' life and experiences, and her works also remain to be discovered. While there might be some fiction in the stories told about Lewis, there also remains much truth. The larger scholarship on Lewis continues to grow, and there are more stories being told. I hope my article adds to the stories told regarding Lewis, as a gesture which seeks to expand appreciation of Lewis' work, life story, and her ateliers, as well as complicating existing narratives. In a related vein, Ruth Phillips and Elizabeth Harney have written that "we are not interested in producing a global art history that simply replaces one normative story with another. Rather we write in opposition, both to an established canon and to the universalizing tendencies that are resurfacing in world art studies."¹⁶

Similarly, this essay does not work to oppose the discipline of world art studies but rather seeks to add another layer of complexity to scholarship on Lewis' position within these discourses. Lewis spent time in major urban centres such as Florence, Paris, London, and Chicago, where she worked to expand public awareness of her artworks and commissions as well as exhibiting in major colonial centers and fairs such as the 1876 Centennial Exposition in Philadelphia.

Lewis, like many Indigenous travelers before and after her time, was a cosmopolitan, defying boundaries of what Indigenous artists could do and challenging global perceptions along the way. Theorist Shannon Ketchum has also noted the power of Native American artists in actively refining and refracting staid notions of art and culture. She writes that, "The anti-colonial struggle that modernity entreats has always been exercised by Native Americans across time and space or, in short, in history. As a political force to be reckoned with on local, state and federal levels, Native Americans have redefined modernity all along as a means of empowering their journey to freedom and self-determination."¹⁷ Lewis' life

¹⁶ Harney and Phillips, 3.

¹⁷ Ketchum, 359.

story and artworks continue to inspire artists and art historians today in their efforts to de-center the western canon.

Like Lewis, I travelled across the Atlantic many times to conduct research in Rome, often thinking about Lewis' similar experiences as an expatriate. I remember sitting in Rome talking with a close Roman friend; we were sitting near the Church which held the frescoes of St Ignacius of Loyala, the first Jesuit to travel to the Americas and attempt to proselytize First Nations. It was October and the air was still warm. We sat in the shadows and leaned against the cool marble. I remember telling my friend about Lewis, about her audacity and her work in the city. We walked around to some of her studios and talked about what she might have felt or seen in nineteenth century Rome, pursuing a life as an unchaperoned international artist and dressing in the bohemian style wearing a beret, shawl and long free-fitting dress. We also spoke about Indigenous presences and places in the city, imagining what they might be like, as well as discussing curating Indigenous art at the Venice Biennale.¹⁸ Walking around, looking for her studios I felt a sense of hope in Lewis' tenacity and ability to become a professional artist, defying odds and creating a successful life and novel framework for herself in the Eternal City.

Finding Lewis' Studios

We walked to her first studio, the original studio of Antonio Canova at Via della Frezza 27. Looking from the outside there are ancient putti, busts, and Roman fragments on the walls, suitable for neoclassical artists obsessed with studying the ancient past. The windows are high and large, perfect for a sculptor as they allow light to stream in and illuminate the entire room. Lewis placed herself on a continuum of neoclassical artists and created a new vision for herself and her patrons with works that represented and celebrated Indigenous and Black subjects, unprecedented amongst her peers. John Murray's *Handbook of Rome and its Environs* (1867) has this to note on visitors to artists' studios, "Among the characteristics of Modern Rome capable of affording high interest to the intellectual visitor, there are few that offer a greater charm than the artists' studios. Travelers in general are little aware of the interest which they are calculated to afford, and many leave Rome

¹⁸ "Radical Curating: Venice Biennale," Nancy Mithlo Venice Biennale, accessed August 25, 2021, https://nancymariemithlo.com/Radical_Curating_Indigenous_Art_at_the_Venice_Biennale/index.html

without making the acquaintance of a single artist”¹⁹ The handbook then mentions Lewis as “Miss Lewis (American) Via Della Frezza 27,” and lists her address at the former studio of Italian Antonio Canova (FIG. 6 and 7), a notable and celebrated Roman artist. The studio is a few minutes walk from the bustling Piazza di Spagna and the intellectual and artistic hub of Café Greco, frequented by writers and artists. Lewis took up at this studio when she first moved to Rome, surely drawing inspiration from the larger-than-life Papal FIG.s, mythical goddesses and Roman centurions created by Canova and left as models in the studio.

During 1867, she moved into a studio on Via Gregoriana, alongside artists such as Anne Whitney, Cushman and Hosmer. She worked on her statues exploring themes of freedom for Black communities and Indigenous nations including *Forever Free* (1867) and *Marriage of Hiawatha* (1868). Pennsylvanian businessman Alfred Huidekoper noted in his *Glimpses of Europe*, on meeting Lewis, “she evidently has artistic aims; spoke of her desire to catch the more spirited effects of a first impression, rather to embody in the clay the harder likeness that comes to one as the features grow more tame by familiarity. She has in her studio several renderings of Indian subjects, 'Hiawatha's Wooing and Wedding,' 'Indians Wrestling,'" making note of Lewis’ works in progress and her “fair ability.”²⁰ Lewis, a professional artist impressed businessman like Huidekoper with her skill and tact and attracted commissions throughout her career.

The studio was also close to the Spanish steps which we can see here in (FIG. 8).²¹ Lewis would have been very familiar with this scene as she climbed the steps to Via Gregoriana, where the studios of Harriet Hosmer and her other contemporary sculptors lived. It was about a ten minute walk from Antonio Canova’s former studio up the stairs to visit her colleague Hosmer, the American sculptor famous for the work *Zenobia in Chains* (exhibited at the Great London Exposition) in 1862 and on view in Boston where Lewis was part of the Abolitionist community.²² Harriet Hosmer’s studio on Via Gregoriana can

¹⁹ “John Murray’s Handbook of Rome,” 1867, accessed August 25, 2021, <https://archive.org/stream/ahandbookromean07firgoog#page/n50/mode/1up>

²⁰ Alfred Huidekoper, *Glimpses of Europe in 1851 and 1867-8*, (Meadville, Pa.: Printed for the Author, 1882) 184.

²¹ “Trinità dei Monti,” Roma Sparita, accessed August 25, 2021, <https://www.romasparita.eu/foto-roma-sparita/54765/trinita-dei-monti-28>

²² Melissa Dabakis: *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, (Pennsylvania: Penn State University Press, 2014), 150.

still be found today, its door adorned with the face of Medusa, a suitable muse for an independent sculptor.

Perhaps she even attended services at the church of Trinità dei Monti, perched above the Piazza di Spagna, with her best friend and sculptress Lady Isobel Cholmondeley, who also attended Lewis' Catholic confirmation.²³ The street around the studio spot is narrow but the morning light hits it in interesting ways, a beautiful and inspiring spot for an artist of stature. This area around Piazza di Spagna is home to the studios of fellow women sculptors, and close to contemporaries such as Ferdinand Pettrich's studio.

A few years later, she moved to via San Nicola di Tolentino, number 7, an area of Rome halfway between Piazza Barberini and Piazza di San Bernardo and about a ten-minute walk from Termini train station (FIG. 9, 10, 11). Located in the Piazza Barberini, the *Triton Fountain* sits in the main square. Made by Baroque artist Bernini, the striking work commands presence. Lewis likely bought her fruit and vegetables at the fresh market stands that used to surround the fountain. The streets are lined with orange trees that bloom in the spring and the fall. Lewis was listed again in Murray's *Handbook of Rome*, evidence of her success as a sculptor in an international competitive economic sphere and the ongoing importance of her work and her busy life fulfilling commissions from American, British, and European patrons and admirers. Visiting her at this studio and seeing work in progress for the impressive statue of *Hagar* (1875), Women's rights and emancipation activist Frances Williard made this note in her journal on January 4, 1870,

Edmonia Lewis, "the 'colored' lady from Boston has a pretty little studio very pleasantly located on our street, & her work as well as her manners are very pleasing. I took especial pleasure in my visit, because, it is particularly agreeable to see one who, like her, occupies an exceptional & not a desirable position in the world's estimate, gifted with the power to create beauty & harmony for itself--blessed with that sweetest of all solaces--an engrossing & congenial occupation ... She has a full-size statue of Hagar in the moment of her despair--her most ambitious work, & one full of promise for her mature fame ... A privilege this of

²³ "Marilyn Richardson Correspondence," Excerpt from a letter written to Jacquelyn Lewis-Harris, Assistant Curator at the saint lewis art museum, from Marilyn Richardson, January 23, 1997. On the bust of Lewis created by Lady Isobel Cholmondeley see Susan Crowe, "Visual Narratives and the Portrait Busts of Edmonia Lewis," MA Thesis, University of Missouri-Kansas City, 2010.

her genius to which many a wealthy traveler vainly aspires ... I took "solid comfort" in the contemplation of this girl, so free, so worthily at work, so thoroughly appreciated for what she has done & will do. An anomaly it is indeed, to find at Rome--the most conservative, most middle-age city of Europe--the daughter of a proscribed race leading a true & perfectly untrammelled life-- ... going her way quietly free as air--just as one day all men & women are to be.²⁴

Lewis was admired by both American visitors and Italian notables building an indelible trace throughout her life in Rome, travelling and working on both sides of the Atlantic to fulfill commissions, large sculptural works and busts. Her artworks, life example and studio were an important meeting point and intellectual hub for supporters and admirers and continued to be an essential stop during visits to Rome. Abolitionist, statesman, orator and media mogul Frederick Douglass visited in the 1880s when he was staying with African American Sarah Parker Remond at her home Palazzo Maroni, the nurse activist active in Florence and Rome.²⁵ He writes about Lewis' talent with a chisel and marble, "Miss Lewis is young, has ability, and what is sometimes worth more, independence and a wonderful amount of courage."²⁶ Perhaps it was also at this moment that Douglass chose to have his face immortalized in marble. Lewis was thus part of an intellectual elite in the Eternal City and at this point had been working on her last major commission the *Adoration of the Magi* (1883).²⁷ This marble bas relief was commissioned for the Chapel of St. Mary the Virgin, Orchard Street, Baltimore. While I attempted to find the exact location of her studio, it is highly likely that her original studio was demolished. Pictured here are the photographs from where Lewis' last known studio existed in Rome. Coming full circle back to the Roman *carte-de-visite*, it is probable that Lewis travelled to see the marble bas-relief installed in Baltimore and left her Roman *carte-de-visite* there as a type of calling card, as it was discovered at an antique shop by the curator Jacqueline Copeland in the city more than one hundred years later.

²⁴ Sirpa A Salenius, "US-American new women in Italy 1853-1870," *Comparative Literature and Culture* 14, no. 1 (2012): 328-329.

²⁵ On Remond's experiences see Sirpa A Salenius, "Negra d'America Remond and Her Journeys," *Comparative Literature and Culture* 14.5 (2012): <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.2156>>.

²⁶ Frederick Douglass, "Miss Edmonia Lewis," *New National Era*, September 25, 1873.

²⁷ A photo is available of the bas relief here *The Adoration of the Magi* (edmonialewis.com), accessed August 26, 2021.

Vatican Collections and the Apollo Belvedere

In addition to her community of expat artists and the Arcadian Academy that celebrated female genius and talent, Lewis drew inspiration from across Rome (FIG. 12).²⁸ The Vatican collections of ancient Roman statuary and Egyptian art likely deeply influenced her sculptural busts and cupids. In particular, the Vatican Lapidary Collection has a hall of ancient marble busts and putti that surely inspired her work. In particular, the Vatican Lapidary Collection has a hall of ancient marble busts and putti that surely inspired her work. Another important sculpture to influence neoclassical American sculptors was the Apollo Belvedere.

American artist Benjamin West made this remark upon seeing the Roman god Apollo Belvedere within the Vatican collections, ‘My God, how like it is to a young Mohawk warrior!’²⁹ The equation between classical Roman antiquity and the Native American hero was reproduced by many American artists in the following century. Like ancient Roman warriors, Native Americans were equated with a noble, heroic past, and Lewis’ contemporaries created many sculptures following this theme which depicting dying and heroic FIG.s such as *The Dying Tecumseh* (1856) by Ferdinand Pettrich. Lewis, an astute FIG., was likely aware of this equation and perhaps even saw the chiseled sculpture of the Roman god at the Vatican herself. She may have even viewed it by candlelight in the evening hours, as was the contemporary trend in viewing sculptures in the round.

Indigenous Futures: Indigenous and Black Artists Working in Rome

More broadly, Lewis is part of a legacy and history of Indigenous artists working and living in Rome. Other artists of color working in Rome in the period are not known at this point but there were certainly African American collectors such as the couple Antoinette Rutgers Thomas and James Thomas, who commissioned Lewis to complete their portrait busts.³⁰ More recently, the Cherokee artist Kay Walking Stick completed archival research and reflections while staying in Rome and conducting research at the Vatican collections

²⁸ On the Arcadian Academy see Dabakis, 27.

²⁹ John Galt, *The Life of Benjamin West* ed. by Nathalia Wright, (Gainesville, Florida: Scholars’ Facsimiles & Reprints, 1960). See also Jules David Prown, *Art as Evidence: Writings on Art and Material Culture*, (New Haven: Yale University Press, 2001), 99.

³⁰ Susan Crowe, “Visual Narratives and the Portrait Busts of Edmonia Lewis,” MA Thesis, University of Missouri-Kansas City, 2010.

in 1998. Walking Stick produced a journal of watercolors which reference the Aztec Codex and reinterpret it using a Native American vision.³¹

Thus Lewis forms part of a continuum of Indigenous artists and Black artists working and travelling and living *la dolce vita* in Rome, despite colonial efforts at the time to keep artists of color from receiving proper recognition or appreciation of their talents. Perhaps Lewis also drew inspiration from the sculpture of a Black Roman diplomat at the Basilica di Santa Maria Maggiore.³² More broadly in Rome and at the Vatican, Indigenous rights and recognition are an ongoing matter of sovereignty and diplomacy. Is there a magic or a deep time or a deep place and space of reckoning in the rediscovery of Lewis' works?

To close this essay, let us look at the painting by Cherokee Nation artist America Meredith, *Portrait of Edmonia Lewis* (2007) (FIG. 13). A sumptuous red cloak surrounds the artist's shoulders, she holds her right hand out, offering up a world of varying interpretations to her viewer. She has a slight smile and a knowing look, confident in her abilities as a sculptor of international reknown. Her green cravat tied around her neck and the red cloak contrast nicely, ascribing her a bohemian style suitable for her life as an expatriate artist and celebrity. The text in gold "Edmonia Lewis Missisauga Ojibwe Sculptor 1844-1911," functions almost as a sort of memorial or epitaph. But Lewis' expression draw us to further consider her life and work and think about her ongoing relevancy for artists and art historians today. The portrait pays an homage to the Renaissance portraits of the Popes by Titian, Diego Velázquez, and Raphael. The sumptuous velvet of her cloak also recalls the red ermine-lined cloaks of the Papacy, but in this case also functions as a homage to her Anishinaabe ancestry. The power of red and of ancient Rome is carried forth in this image with this portrait of a woman who defied the odds to create new picture worlds for Indigenous and Black artists.

³¹ "Kay Walking Stick," accessed August 26, 2021, <http://kaywalkingstick.com/>

³² W.E.B. Du Bois Institute for African and African American Research, and Menil Collection (Houston, Tex.). *The Image of the Black in Western Art*. Edited by David Bindman, Henry Louis Gates, and Karen C. C Dalton. Newed. *Image of the Black in Western Art*, (Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 2010).

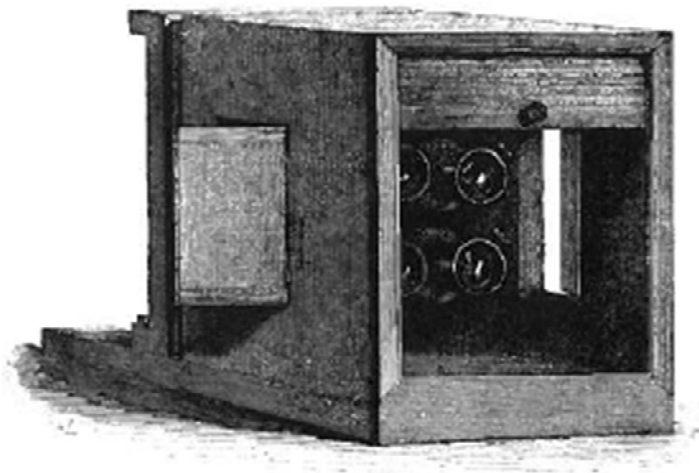
APPENDIX



FIG. 1, Fratelli D'Alessandri, Rome, Carte de visite of Edmonia Lewis, ca. 1874-76. Albumen silver print, Walters Art Museum Collection



FIG. 2, Edmonia Lewis, Urania, 1862, drawing, Oberlin College Archives



*Apparecchio munito di quattro obiettivi
per « carte de visite ».*

FIG. 3, Unknown artist, Apparatus for carte-de-visite, Source: Piero Becchetti, *Fotografi e Fotografia in Italia, 1839-1880*, (Roma: Edizioni Quasar, 1978), 45.



FIG. 4, Henry Rocher, Portrait of Edmonia Lewis, 1870, albumen silver print, Harvard Art Museums/Fogg Museum, Transfer from Special Collections, Fine Arts Library, Harvard College Library, Bequest of Evert Jansen Wendel

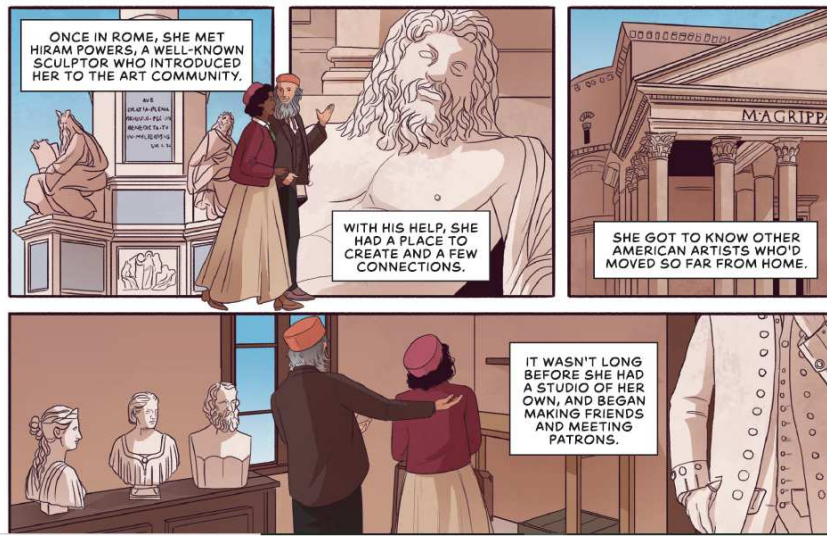


FIG. 5, Jasmine Wells, Scenes from Edmonia Lewis' Life, Seen: Edmonia Lewis, BOOM! 2020



FIG. 6, Photograph by Author, Via della Frezza 27, Roma



FIG. 7, Photograph by Author



FIG. 8, Unknown Photographer, Scalinata di Trinità dei Monti, 1860, Roma dalla Belle Epoque al Regime Gemika International



FIG. 9, Photograph by Author, Location near Edmonia Lewis' last known studio, Roma



FIG. 10, Photograph by Author, Location near Edmonia Lewis' last known studio, Roma



FIG. 11, Photograph by Author, Location near Edmonia Lewis' last known studio, Roma



FIG. 12, Photograph by Author, Vatican Lapidary Collection

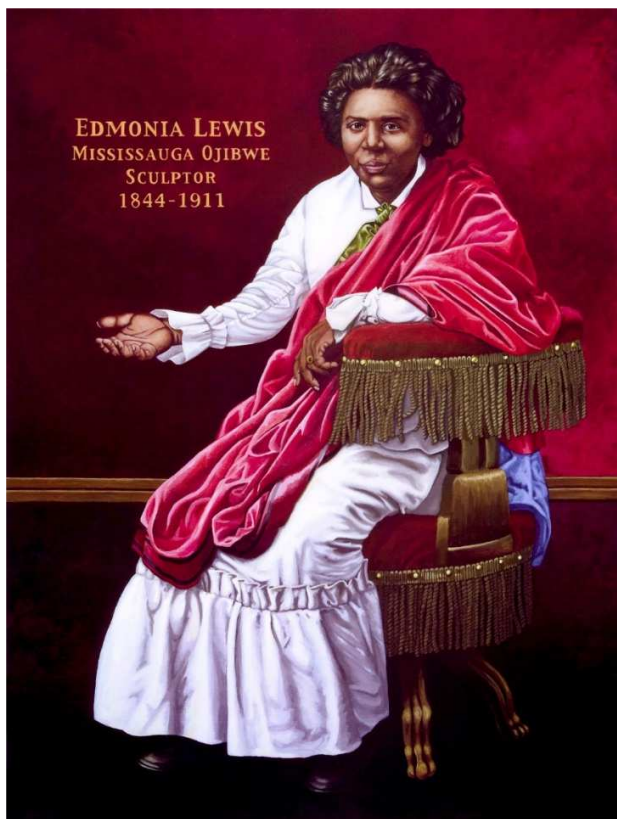


FIG. 13, America Meredith, Portrait of Edmonia Lewis, 2007, Courtesy of the artist, Private Collection

A brief note on the alleged death certificate of Plautilla Bricci

ANDREW PRITCHARD

Research Centre for European Philological Tradition, London

I owe the correct reading of the alleged death certificate of Plautilla Bricci to the philological expertise of Professor Carla Rossi.

Consuelo Lollobrigida has recently placed Bricci's death at the age of 89, in December 1705.¹ As Yuri Primarosa² noted, the death certificate published by Lollobrigida, concerning a "Domina Plautilla" resident in Trastevere, can hardly be related to the artist.

The interesting fact, in my opinion, is that neither Lollobrigida nor Primarosa were able to transcribe the act (FIG. 1), which only an expert philologist like Professor Rossi is actually able to read, transcribe and understand. Lollobrigida even misread the month of the act she published, which would instead be October and most certainly not December.

This is a clear example of how sometimes the hybris should be put aside for the sake of scientific truth. I am aware that, before we decided to publish my brief note in this journal, Professor Rossi informed Consuelo Lollobrigida of the correct reading of the document, receiving a haughty reply.

I therefore reproduce here the document as it was transcribed for me by Rossi.

Die 13 octobris 1705 Plautilla Domina quondam [...]. etatis suæ annor[um] 36 c[irca]t[er], in domo conducta a[pu]d Viam Sanctæ Margaritæ, in communionem Sanctæ Matris Ecclesiæ animam Deo reddidit ac f[ui]t antea sacramentis, cuius corpus sepultura est in Eccl[esia] Sancte Margaritæ.

Translation: Lady Plautilla, daughter of the late [*the father's name is missing from the certificate*], aged about 36 years, in communion with Holy Mother Church, and in front of the sacraments, has rendered her soul to God, in a rented house located near the street of Santa Margherita, and her body is buried in the Church of Santa Margherita.

¹ C. Lollobrigida, *Plautilla Bricci. Pictura et Architectura Celebris. L'architetrice del Barocco Romano*, Roma 2017, p. 133.

² Y. Primarosa, *Elpidio Benedetti (1609-1690). Committenza e relazioni artistiche di un agente del re di Francia nella Roma del Seicento*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2018, p. 41.

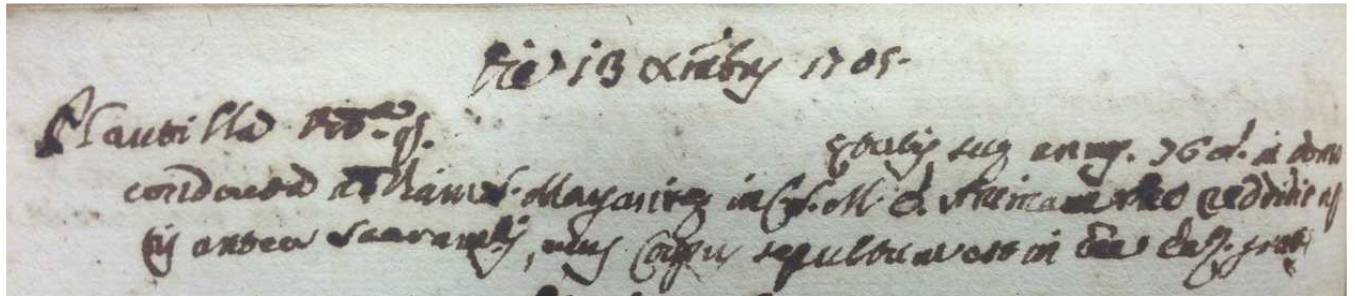


FIG. 1, Death certificate of a certain Lady Plautilla, aged 36, transcribed in the parish registers of the church of Santa Margherita in Trastevere

Plautilla Bricci, born in 1616, was certainly not 36 years old in 1705.

Lollobrigida's arguments are completely unfounded, since she claims (I translate from Italian): «In the seventeenth century, the appellation 'Domina' was reserved only for women, not noble, who had distinguished themselves for some liberal activity».³

Actually, the designation 'Domina', which occurs in the vast majority of mortuary records from the Middle Ages to the 17th century, refers, quite simply, to married women. The painter and architect Plautilla never married.

The last documentary trace in which Plautilla Bricci is still alive is Benedetti's will, drawn up in September 1690: «Lascio alla chiesa di S. Luigi de' Francesi quel pezzetto della isola delle mie case nella strada di S. Francesco che non fu compreso nel censo vitalizio che feci con detta chiesa di tutta l'isola [...], volendo sperare che col motivo di questo legato e delle altre spese de' miglioramenti fatte nelle case dopo il contratto del censo vitalizio si compiaceranno andare con cortesia nel pretendere la pigione della casa che donai alla Signora Plautilla Bricci sua vita durante, potendosi contrapporre un capitale perpetuo con uno temporaneo in persona d'età assai avanzata».⁴

³ Lollobrigida, *Plautilla Bricci*, 2017, p. 133.

⁴ C. Benocci, *Villa Il Vascello*, Rome, 2007, p. 178.

The date of the meeting between Antoon Van Dyck and Sofonisba Anguissola in Palermo

CARLA ROSSI

On 12 July 1629, Antoon Van Dyck paid a visit to Sofonisba Anguissola in Palermo and recorded the meeting in his Italian notebook, now preserved in the British Museum,⁵ where it is clearly stated (FIG.1): *Ritratto della Signora Sofonisma pittrice, fatto dal vivo in Palermo l'anno 1629, li 12 di Julio: l'età di essa 96.*⁶



FIG. 1

⁵ Under the reference 1957,1214,207,110.

⁶ I transcribe below the original text, freely available online, with the possibility of zooming into the document: *Ritratto della Signora Sofonisma pittrice, fatto dal vivo in Palermo l'anno 1629, li 12 di Julio: l'età di essa 96, havendo ancora la memoria et l'serverllo prontissimo, cortesissima, et sebene per la*

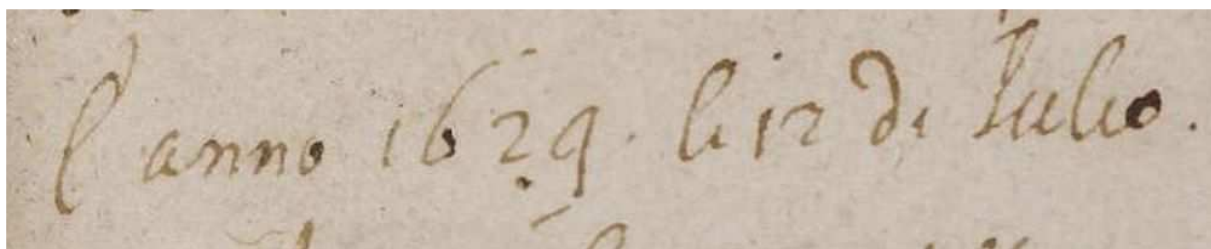


FIG. 2, The date detail in Van Dyck's notebook

It is fascinating to note that the British Museum has a copy of this of this manuscript sheet, made by the British painter and collector Hugh Howard (1675-1738), FIG. 3 and 3bis, a copy that leaves no doubt about the date that appears in Van Dyck's diary, namely 12 July 1629.

The issue with this Van Dyck's manuscript note is that all those who cite it, unfortunately without exception, rather than checking the original document in person, simply rely on an incorrect transcription, attributable (as far as I have reconstructed) to Sir Herbert Cook, in *More Portraits by Sofonisba Anguissola* (1915), and never bother to correct it (to such an extent that the error even appears on the British museum's website).

Cook, who was the owner of Van Dyck's Italian notebook for a certain period of time, read 1624 instead of 1629, and this generated a series of misinterpretations and misunderstandings, that led some critics to claim that Sofonisba, on the occasion of the visit of the young Flemish painter, could no longer remember her own exact age (which would be in clear contrast with what Van Dyck himself said about her *memoria et l' serverllo prontissimo*).

vecc[h]iaia la mancava la vista, hebbe con tutto ciò gusto de mettere gli quadri avanti ad essa et con gran stento mettendo il naso sopra il quadro, venne a discernere qualche poco. Et pigliò gran piacere ancora in quel modo; facendo il ritratto de essa, me diede diversi advertimenti non dovendo pigliar il lume troppo alto, acciò che le ombre nelle rughe della vecc[h]iaia non diventassero troppo grandi, et molti altri buoni discorsi, come ancora contò parte della vita di essa per la quale si conobbe che era pittrice de natura et miracolata et la pena maggiore che hebbe era per mancamento di vista non poter più dipingere: la mano era ancora ferma senza tremula nessuna. Although I announced this article a few months ago in the Italian magazine *Aboutart*, I find myself obliged here, for reasons of space, to refer to a broader study that will be included in a forthcoming booklet. I anticipate here, therefore, the crux of the matter, raising more questions than giving certainties.

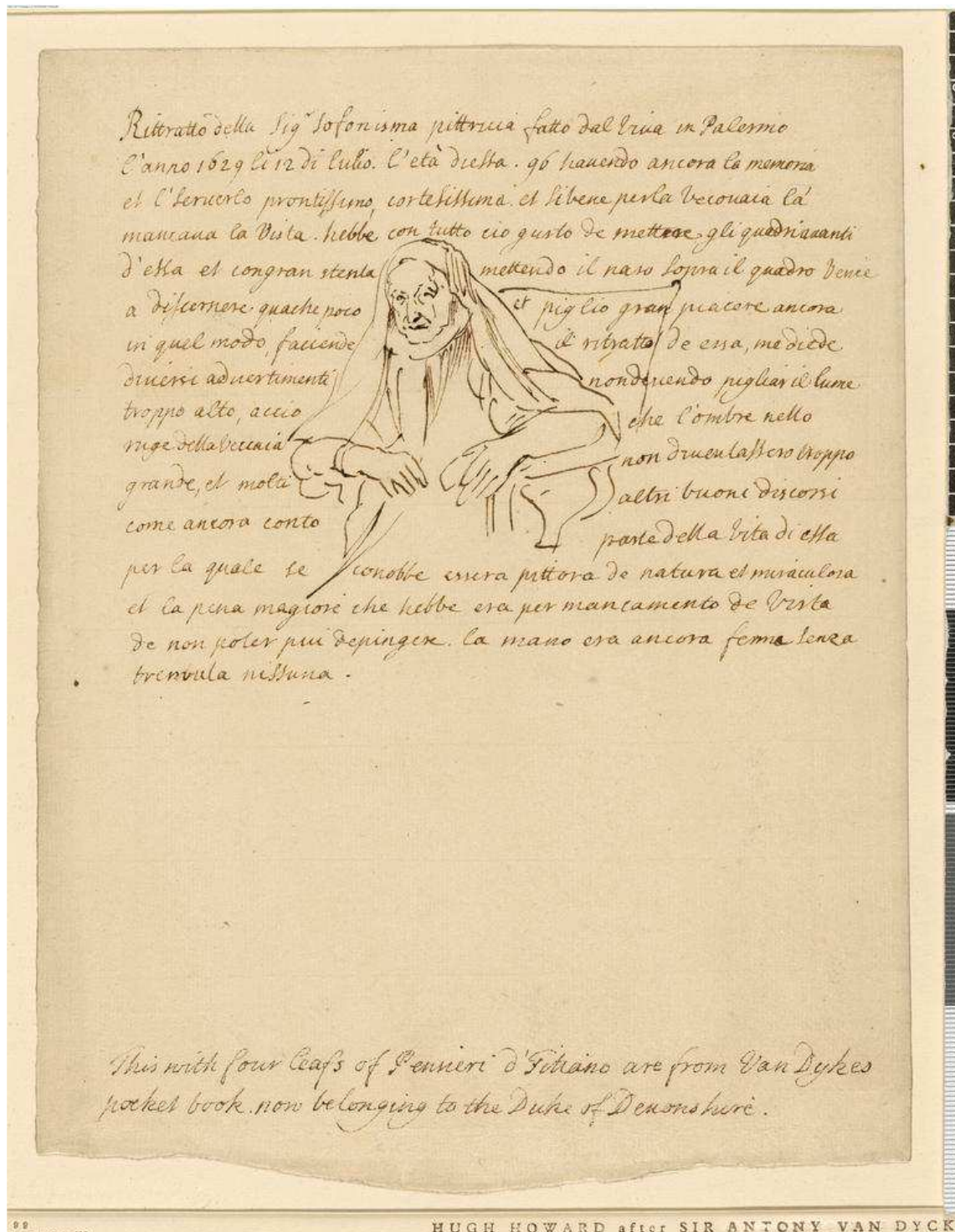


FIG. 3, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1874-0808-23

Drawn by Hugh Howard, after Anthony van Dyck, Portrait of Sofonisba Anguissola, from Van Dyck's sketch of her at the age of 96

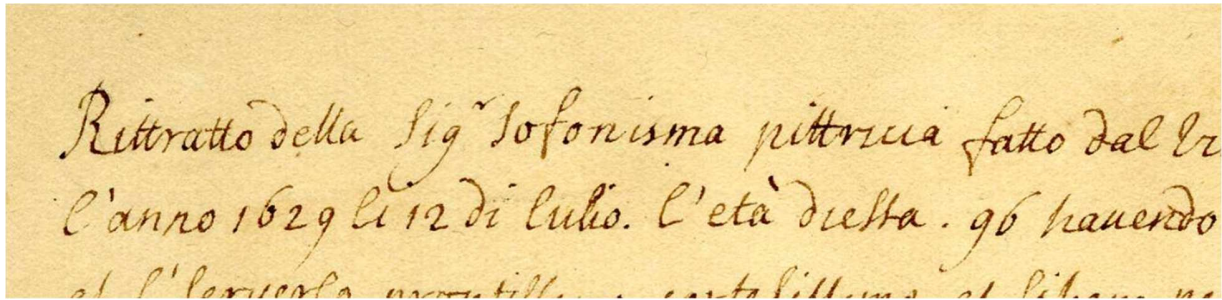


FIG. 3bis

An additional piece of information provided by Van Dyck concerns the painter's age in 1629, i.e. 96 years, which means that she was born in 1532.

Although the Diocesan Archive in Cremona does not seem to have any records that would help to settle the question of the painter's exact date of birth, we owe to Anguissola's second husband, Orazio Lomellini, a Genoese consul in Palermo, an epigraph engraved on a commemorative plaque in the now deconsecrated church of San Giorgio dei Genovesi, placed there in 1632 (not by chance opposite the chapel of San Luca), on the occasion of the centenary of the painter's birth.

This is the text that can still be clearly read today: Sophonisbae uxori ab Anguissolae – comitibus ducenti origine(m) parentu(m) – nobilitate, forma extraordinariisque – naturae dotibus in illustres mundi mulieres – relatae, ac in exprimendis hominum – imaginibus adeo insigni – ut pare(m) aetatis suae – nemine(m) habuisse sit aestimata – Horatius Lomellinus – ingenti affectus maerore decus – hoc extremum et si tantae mulieri exiguum – mortalibus vero maximu(m) dicavit 1632.

The memorial plaque thus seems to confirm Van Dyck's indication that Sofonisba was 96 years old in 1629.

In the *Liber Mortuorum* of the parish of Santa Croce in Palermo (ASDPa, Archivio Storico Parrocchia Santa Croce, no. 3772, c. 3) the following death certificate is transcribed (FIG. 4): *fu sep[ol]ta nella chiesa di S. Giorgio delli Genovisi la sign[or]a Sifonisma Lo Millino.*

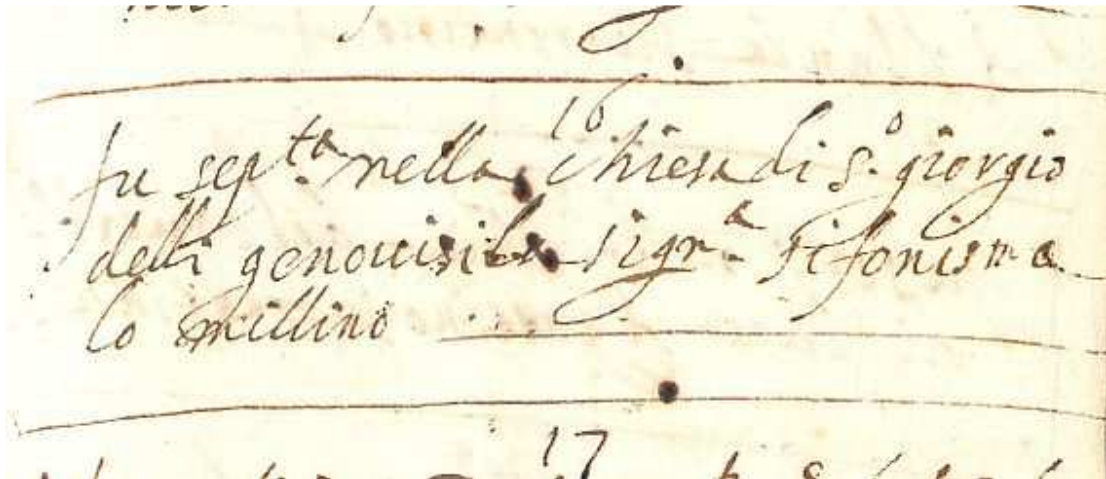


FIG. 4, ASDPa, Archivio Storico Parrocchia Santa Croce, no. 3772, c. 3

How is it possible that Van Dyck met Sofonisba alive and in good health on 12 July 1629? Is it to be assumed that Van Dyck wrote an incorrect date in his notebook and consequently that Sofonisba, due to her old age, could no longer remember her own date of birth and told Van Dyck that she was 96 instead of 92? Why is there no grave under the polychrome marble slab with the Latin epigraph, commissioned in 1632 by Sofonisba's second husband, Orazio Lomellini,⁷ in the right aisle of the Church of San Giorgio dei Genovesi? And again, if the painter had really been buried on 16 November 1625 in the Church of San Giorgio, built between 1575 and 1596 in the outermost part of the Loggia district, what reason did Lomellini have, only seven years after the presumed death of his beloved wife, to put up the memorial slab in her memory, instead of having a mass sung for her soul, as was the custom at the time?

The answer to all these questions is perhaps quite trivial: Sofonisba had no children, but maintained cordial contacts with her distant nephews in Cremona (the sources mention that a daughter of Europa Anguissola, Bianca, maintained correspondence with her aunt) and especially with Giulio, the natural son of Orazio Lomellini, who appears in various guises in numerous acts of his stepmother, in whose honour he had his only daughter baptised with the name Sofonisma (the name appears with the usual alternation of the sound bilabial occlusive -b- with the sound bilabial nasal -m-).

⁷ Orazio Lomellini was Sofonisba's second husband, married in Pisa in 1579. Orazio was consul of the Genoese nation in Palermo from 1615, having previously been a prominent member of the Ligurian community in Sicily.

At the State Archive of Palermo is preserved, among others, a notarial document signed by Giulio Lomellini, dated 31 January 1624 (a year before the registration of the burial), which reads as follows:⁸

quam [...] pater et legitimus administrator Hettoris, Horatii, Julii Cesaris et Sofonisme Lomellino, eius filiorum.

Giulio Lomellini, as all genealogies of Genoese patrician families report,⁹ had four children: Hector, Horace, Julius Caesar and Sophonisba, who were born in the early seventeenth century.

The record of the burial in the Church of San Giorgio dei Genovesi, on 16 November 1625, may therefore refer to the young Signora Sofonisba Lomellini, Giulio's daughter, not to the painter herself. The death, in '25, of Giulio's daughter, is also reported in the *Libro di Secretia* of Palermo.

Finally, it should be noted that the painter herself appears in notarial documents as *Sofonisba Lomelina et Anguissola*, a name with which she also signed official letters, including one dated 14 October 1583 sent to Philip II of Spain, preserved in the Archivio General de Simancas, Valladolid (FIG. 5).

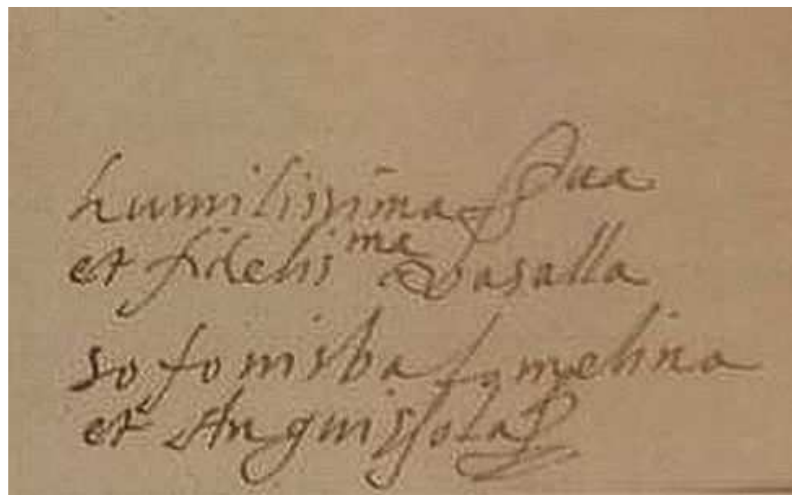
A photograph of a handwritten signature in cursive script on aged, yellowish paper. The text is written in dark ink and reads: "humilissima sua et fidelissima Vasalla Sofonisba Lomelina et Anguissola". The signature is written in four lines, with the first two lines being smaller and more decorative, and the last two lines being larger and more legible.

FIG. 5

⁸ ASPa, Notai defunti, stanza I, Francesco Comito 922, c. 363, 31 gennaio 1624.

⁹ Papers of the Lomellini family can be found in the Pallavicino Archive included in the Durazzo Giustiniani private archival complex in Genoa, while the reference parish archives are: Genoa, Parish of Sant'Agnesa and Nostra Signoria del Carmine; Parish of San Siro; Parish of San Pietro in Banchi.

“Ma era così per tutti”. L’assenza femminile nelle decisioni editoriali della casa editrice Einaudi negli anni ’60

MAURIZIO REBAUDENGO

La citazione apposta ad intitolare un percorso ancora *in fieri*, col necessario supplemento di indagine archivistica,¹ non ha origine dotta né artificiosa: proviene infatti da una recente conversazione telefonica con un garbato quanto preparatissimo filologo del Novecento italiano (il cui nome *tacere è bello*) sull’argomento in oggetto, a commento di quanto accaduto nelle case editrici italiane dal secondo dopoguerra, come pratica diffusa e abituale di cui non sorprendersi più di tanto.

Conoscendo quanto per nulla riuscita sia ancora oggi la piena parità di genere, sorprende invece che almeno laddove – come nella casa editrice Einaudi, che durante il periodo fascista aveva perseguito un equilibrio tra «partecipazione ed estraneità» secondo la formula di Luisa Mangoni² – predominante fosse l’apertura curiosa al dibattito culturale in tutte le discipline, svecchiando la cultura italiana da un crocianesimo avvertito come ormai obsoleto, il rilievo dato all’opera femminile entro quell’impresa editoriale fosse davvero ben lontano dal potervi intravedere – anche solo idealmente – un meccanismo di equità.

Che la questione sia esistita ed esista eccome, è dato avvertito ormai a livello istituzionale, non solo in Italia: nel 2006 è stato fondato dal Consiglio dell’Unione Europea l’European Institute for Gender Equality (EIGE), le cui più che comprensibili urgenze – la violenza di genere, e quella domestica in particolare –, però, fanno convogliare i dati statistici in contenitori di rilevazione generale sulla disparità nel mondo del lavoro.³ Decisamente più

¹ Allo stato attuale il lavoro di spoglio dei verbali è arrivato fino al 1968 incluso (Archivio Einaudi [d’ora in poi AE], Segreteria editoriale, Verbali editoriali: da cart. 4 – fasc. 287 [8 gennaio 1964] a cart. 6 – fasc. 451 [18 dicembre 1968]).

² L. MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 61; si veda il caso della traduzione in italiano (nel 1937) del saggio di Huizinga col titolo *Crisi della civiltà* dal tedesco *Im Schatten von Morgen* (*ibid.*): se l’originale, infatti, proiettava un pauroso cono oscuro sulle prospettive indotte dalle mutazioni socio-politiche correnti, quello italiano le cala nella cultura del tempo come processo, pur riconoscendone le ineludibili incrinature indotte.

³ Cfr. <https://eige.europa.eu/gender-statistics/dgs/browse/wmidm>: i dati specifici ai vertici del mondo editoriale risultano inseriti entro tabelle riferentesi tutt’al più ai boards (consigli di amministrazione) delle singole aziende.

proficuo invece, per una indagine di ricerca, concentrarsi sugli organismi nati in singoli Paesi e a specifica destinazione (in modo non esaustivo, per comprensibili limiti di spazio): in Francia, infatti, a partire dal 2013, viene pubblicato a cadenza annuale l' *Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication*;⁴ in Germania la condizione critica della parità di genere in tempi ancora assai recenti⁵ ha indotto il governo federale nel luglio 2020 a deliberare un piano nazionale sul tema (*Stark für die Zukunft - Die Gleichstellungsstrategie der Bundesregierung*);⁶ in Spagna, invece, nacque nel 2000 *Mujeremprendedora*, primo magazine europeo sulla imprenditoria femminile, diretto dal 2015 dalla luinese Anna Conte.

Ma è nel mondo anglosassone – non sorprendentemente – che la coscienza femminile nel mondo dell'editoria ha cominciato a volersi esprimere in modo autonomo, con l'organizzazione "Women in Publishing", la cui prima riunione si tenne a Londra nel dicembre del 1979.⁷ Negli USA, a partire dal 2019, agisce (con la sponsorizzazione dell'IPA [International Publishers Association], dell'AAP [Association of American Publishers] e dell'innovativo CCC [Copyright Clearance Center]) "PublisHer", «a call to action by female publishing leaders to address their industry's entrenched gender imbalances and drive an international agenda for change. PublisHer is an empowered community seeking creative, viable solutions to the many gender-based inequities that have long characterized world publishing and the other creative industries».⁸

In Italia nel 2018 si è costituito l'"Osservatorio su donne e uomini nell'editoria"⁹ – una collaborazione tra la webzine *inGenere*, il festival di scrittrici "inQuiete", il "Book Pride" di Milano e il "Salone Internazionale del Libro di Torino" –, che fin dal suo primo rapporto (presentato il 23 marzo 2018, senza un *focus* retroattivo, però) segnalava come fosse deficitaria la presenza femminile nei ruoli apicali dell'editoria italiana, ma tutt'altro nella

⁴ Cfr. l'ultimo (online): <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-d-ouvrages/Observatoire-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication/Observatoire-2021-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication>.

⁵ Cfr. per la ricchezza di dati statistici nella illustrazione generale della questione S. CANETTA, *Germania, la parità di genere è lontana. Nonostante le signore della politica*, «il manifesto», 29/01/2019 (online: <https://ilmanifesto.it/germania-la-parita-di-genere-e-lontana-nonostante-le-signore-della-politica/>).

⁶ Cfr. <https://www.gleichstellungsstrategie.de/rgs-de>.

⁷ Cfr. online: <https://www.womeninpublishing.org.uk/about-us/>.

⁸ Cfr. online: <https://womeninpublishing.org/about/>.

⁹ Cfr. online: <https://www.ingenere.it/sites/default/files/segnalazioni/osservatoriodonneuominieditoria.pdf>.

cosiddetta “cucina” editoriale,¹⁰ vale a dire nel concreto processo di produzione del libro nelle sue diverse accezioni e fasi (lettura e redazione del manoscritto, contatti con autori e fornitori, promozione del prodotto).

Utilizzando un concetto introduttivo al *Diagnostic Toolkit*¹¹ di “PublisHer”, in cui il mestiere editoriale è tradizionalmente definito (tra virgolette nel testo) come «gentleman’s profession», si può efficacemente valicare un cospicuo arco temporale per elaborare alcune considerazioni sul consiglio editoriale della Giulio Einaudi. In una lettera in inglese del 17 febbraio 1949 all’agente letterario americano Sanford J. Greenburger, Cesare Pavese elenca con evidente chiarezza i componenti il consesso decisionale di via Biancamano all’interlocutore d’ Oltreoceano, che nella sua del 1° febbraio aveva lamentato la scarsa decifrabilità delle firme in calce all’abituale corrispondenza:

Dear Mr. Greenburger,/ our «gentlemen» are *Natalia Ginzburg* in charge of Italian and French fiction. *Bruno Fonzi* in charge of English and American fiction, translator of *Black Boy* by Wright. *Felice Balbo* in charge of philosophical and political matters. *Giulio Einaudi*, the Boss. *Cesare Pavese* in charge of ethnology [*sic*] and anthropology. *Antonio Giolitti* in charge of historical and economical books. Other signatures are small fry.¹²

Terminato il secondo conflitto mondiale, a causa del quale la casa editrice aveva perduto a poco più di due mesi l’uno dall’altro due respiri fondamentali¹³ come Giaime Pintor e Leone Ginzburg, con la dispersione per motivi resistenziali del gruppo dirigente, si avvertì la necessità di redigere dei verbali delle riunioni allo scopo di connettere le diverse sedi (Torino, Roma e – tra il 1945 e il 1947 – Milano) in modo da garantire la più equa collegialità possibile. Il primo verbale documentato, pertanto, riporta la data del 1° giugno 1945 (presenti Gastone Manacorda ed Ettore Lo Gatto)¹⁴, per la discussione sulla «Rivista di cultura sovietica» - in realtà il titolo era «La cultura sovietica», una rivista trimestrale a cura dell’“Associazione Italiana per i Rapporti Culturali con l’Unione Sovietica”, redatta

¹⁰ Cfr. S. BIONDANI, *Il posto delle donne nell’editoria*, «inGenere», 22 marzo 2018 (online: <https://www.ingenere.it/articoli/posto-donne-editoria>).

¹¹ Cfr. online: <https://womeninpublishing.org/wp-content/uploads/2021/03/PublisHer-Diagnostic-Toolkit-EN.pdf>.

¹² C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, Torino, Einaudi, 1966², vol. 2, p. 643.

¹³ «È stata una lacerazione che non si è mai composta» dirà molti anni dopo l’Editore parlando della scomparsa di Leone» in E. FERRERO, *I migliori anni della nostra vita*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 72.

¹⁴ Cfr. *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952 cit.*, pp. 11-12.

da Gastone Manacorda, che ebbe vita assai breve (concluse le pubblicazioni infatti già l'anno successivo).

Il coinvolgimento politico della casa editrice, quindi, divenne esplicito: nella riunione del 13 giugno 1945, infatti, Giulio Einaudi, introduce la «collana marxista», vale a dire l'edizione delle opere di Karl Marx, in due diversi formati, una *editio minor* («con una introduzione che avvia a comprendere il testo, non per gli specialisti»)¹⁵, ed una *maior*, che fornisca la «esatta riproduzione dell'edizione dell'Accademia di Mosca, senza aggiunte o variazioni», affidata al controllo filologico del «prof. Bobbio».¹⁶ Inoltre, sempre nella stessa riunione, l'editore propone l'idea di una traduzione integrale delle opere di Lenin, Engels e Stalin, oltre al «progetto di traduzione di opere sovietiche», acquistando i diritti di tutti i volumi, osservando che la selezione operata da Pietro Zveteremich (solitamente abbreviato in Zvete, l'artefice della diffusione mondiale del *Dottor Živago*) dalla redazione romana non ha sempre seguito il criterio fondamentale della osservanza alla «linea sovietica».¹⁷ Non a caso in data 30 luglio si dedicherà un verbale apposito alla «relazione sui rapporti avuti a Roma con l'ambasciata sovietica alla data 25 luglio 1945»¹⁸ (presenti: Einaudi, Vittorini, Pavese, Zveteremich, appunto, e Manacorda): lo slavista si era sentito rispondere dall'addetto culturale russo che «non tutte le opere pubblicate prima del '38-'39 possono essere pubblicate in quanto non gradite» (quindi, le opere pubblicate prima che si completassero le cosiddette purghe staliniane, e prima – in generale – dell'imposizione del realismo socialista [si ricordi che il primo congresso degli scrittori sovietici si svolse a Mosca dal 17 agosto al 1° settembre 1935]).

Mentre si sviluppava, quindi, questo circolo intellettuale votato ai valori della democrazia e del progresso, con una rigorosa attenzione alle novità d'oltrecortina, si stava affermando in casa editrice la personalità della *gentleman* Natalia Ginzburg, unica vera presenza femminile al vertice della casa editrice torinese (e – fino al verbale del 3 dicembre 1952¹⁹ – unica presenza ad essere indicata solo col nome proprio, non col cognome, ad indicarne uno *status* di eccellenza²⁰) fino al verbale numerato 125 nell'edizione e riportante gli

¹⁵ Ivi, p. 16.

¹⁶ Ivi, p. 17.

¹⁷ Ivi, p. 20.

¹⁸ Ivi, p. 41.

¹⁹ Ivi, pp. 490-492.

²⁰ Cfr. G. DAVICO BONINO, *Incontri con uomini di qualità*, Milano, Il Saggiatore, 2013, p. 212: «[...] la chiamavamo tutti così, con spontanea sottrazione del cognome pur così illustre, vorrei direi eroico» (del

«appunti sugli argomenti di maggior rilievo trattati nelle ultime riunioni di marzo e aprile 1953»,²¹ per seguire poi il suo secondo marito Gabriele Baldini tra Roma e Londra.

Per comprendere l'importanza di quell'unica donna nell'avviare il processo di trasformazione della casa editrice da una realtà tutto sommato periferica – adombrata dalla crociana Laterza – al punto di riferimento fondamentale per la cultura della nuova Italia postbellica, è opportuno lasciarla descrivere dai testimoni diretti, come il “boss”, Giulio Einaudi:

Lei si considera – giustamente – la custode degli antichi valori della casa editrice, la coscienza critica della medesima.

Vedo Natalia come una persona che ama le cose autentiche e vere, mentre odia quelle che per lei non hanno queste caratteristiche. Le cose che ama, d'altronde, sono amate e piacciono universalmente, perché Natalia possiede antenne misteriose che captano gran parte dei sentimenti profondi della gente.²²

Si tratta di un elogio incorporeo, però, lontano quindi da una scrittura che trova invece il senso nella quotidianità concreta degli oggetti, dei tratti, e degli sguardi²³ che riempiono con le loro masse il vuoto fisico; la sua presenza era

Solida e minuta al tempo stesso, tacchi bassi, vestiti grigi come la zazzera corta e folta e dura, gli occhi bui che sondano l'ambiente circostante a piccoli colpi febbrili, come i serpenti fanno con la lingua. Il viso dai tratti vagamente orientali ha l'espressione assorta di una parente femminile del Buddha; raramente si apre allo squarcio di brevi sorrisi ripiegati su se stessi, cui non indulge, perché il sorriso è un bene prezioso che va risparmiato per le occasioni che lo meritano. La divisa di severità le dà l'aspetto dimesso e insieme fortemente determinato di una volontaria dell'esercito della salvezza.

medesimo autore, già in *Alfabeto Einaudi*, Milano, Garzanti, p.102, ma «per tutti noi» al posto de «la chiamavamo tutti così»).

²¹ *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963* cit., pp. 35-46.

²² G. EINAUDI, *Frammenti di memoria*, Nottetempo, Roma, 2009, p. 70.

²³ Cfr. E. FERRERO, *I migliori anni della nostra vita* cit., p. 70: «Ha antenne speciali per registrare il fluido che emana dalla fisicità della vita domestica: il mangiare insieme, le abitudini minute, il riconoscersi a fiuto. L'odore della casa. L'odore dei letti sfatti, dei bagni mattutini, dei sughi che sobbollono sornioni nei pentolini della cucina. Diceva Garboli. “Natalia sarebbe capace di fare un sonetto con i pianti di un neonato o il ciabattare di una domestica”».

La voce bassa, velata dalle troppe sigarette, può assumere il tono cantilenante di un bambino che conosce istintivamente la forza delle proprie ragioni, e a esse non intende rinunciare.²⁴

Da vestale ormai remota dal focolare affidatole in custodia, la scrittrice ricostruisce quale fosse l'atmosfera quotidiana negli uffici di via Biancamano, ben rispettosa delle individuali necessità creative:

Fra quelle pareti, si lavorava molto e con intensità e febbre; ma chi vi lavorava sentiva regnare, all'intorno, una immensa libertà. Quelli che scrivevano romanzi o quelli che lavoravano o pensavano opere filosofiche o storiche, sentivano che non gli era per nulla proibito là scrivere per sé o studiare o riflettere, e che il lavoro per la casa editrice potevano gestirlo come volevano, magari a casa propria o nelle giornate di festa. Non si avvertiva per nulla, almeno a quanto io ricordo, la servitù del lavoro. Einaudi era un padrone capriccioso, volubile e incontentabile, ma aveva il dono di tollerare che ognuno lavorasse a modo suo. Si sentiva ogni tanto, nel corridoio, la sua voce nasale che diceva: "Siete dei lanuti, prima son venuto qui e non c'era nessuno". Le parole "siete dei lanuti" le ho sentite nelle orecchie anche a distanza, per molti anni. Quali animali fossero quei lanuti a cui egli alludeva, se cani o asini o capre o pecore, me lo sono sempre chiesta e non lo so. La lana è delle pecore ma forse intendeva dire che eravamo ai suoi occhi una frotta di gente indisciplinata e pelosa. Tuttavia quella voce non destava il minimo sgomento, nessuno trasaliva o si sentiva oppresso. [...] Penso che lui come padrone avesse capito che il lavoro deve crescere e maturare nella libertà. Era un padrone tirannico, ma tollerante nello stesso tempo. Tuttavia la tolleranza era grande e la tolleranza era grande e la tirannide in realtà discontinua, e soprattutto la tirannide non pesava, poiché andava e veniva come il vento e consentiva ad ognuno di restare se stesso.²⁵

²⁴ Ivi, pp. 70-71.

²⁵ G. EINAUDI, *Frammenti di memoria* cit., pp. 230-231. Per l'Editore – o "Boss", secondo l'etichetta pavesiana - «editoria è *conoscenza degli uomini*. E la bellezza, la chiave di questo lavoro è che deve essere premiata l'intelligenza, che a sua volta proprio del rapporto con gli uomini, oltre che dei testi, si alimenta. Ma non deve essere mai un'intelligenza fine a se stessa, improduttiva e pigra. Devi dunque stimolarla di continuo, provocarla. Non devi soffocarla, spegnerla sotto la monotonia di un'eccessiva routine. Il lavoro di routine lo devi anche fare» (S. CESARI, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Roma-Napoli, Theoria, 1991, p. 11). Per tenersi fedeli a un criterio d'indagine polifonica, però, è utile ricordarne l'immagine datane da G.

Nel lessico familiare epistolare (in una lettera a Cesare Pavese del 15 agosto 1946 da Valtournenche), però, emerge con maggiore chiarezza quanto concretamente la scrittrice intendesse il lavoro editoriale:

La tua lettera è stupida perché hai l'aria di credere che noialtri si voglia diventare dei dirigenti: mentre nessuno più di me – e credo anche di Mila – aspira alla funzione di scopacessi. Ricordatelo. Ma anche nella funzione di scopacessi è necessario un minimo di autonomia: trovare da sé gli stracci necessari e i secchi e l'acqua calda, e pulirsi il proprio cesso in pace. Facendo così si faranno anche magari dei piccoli errori ogni tanto, ma si lavorerà. Nel modo che dite voi, non si faranno forse errori, ma non si lavorerà più. Chiaro?²⁶

DAVICO BONINO (*Incontri con uomini di qualità* cit., pp. 369-370: «[...] Altero, bizzoso, caparbio, diffidente, elegante, fascinoso, geniale, intelligente [...], litigioso, mutevole, non conformista, orgoglioso, polemico, raffinato, superbo, temerario, vanitoso. [...] / Piuttosto posso tentare di raccontarlo attraverso un paio di testimonianze, l'una dal basso, e l'altra – per così dire – dall'alto. Una volta mi venne da chiedere al suo autista, una persona semplice che lo adorava e gli era totalmente sottomesso, come fosse Einaudi. Lui mi rispose in piemontese: “A l'è grandios”. Quest'espressione nel nostro dialetto connota, non valuta: e sta per dire: “È eccessivo in tutto”. Aveva colto in Einaudi una perfetta personalità egotica: sicurezza nell'eccezionalità delle proprie scelte, bisogno di ottenere ammirazione./ Ed ecco la seconda testimonianza. Nel mio secondo anno di casa editrice, ricevemmo la visita di Arnoldo Mondadori. [...] Ci fu il consueto scambio di convenevoli, poi Einaudi fece [...] un piccolo discorso di *laudatio* dell'ospite, decano e principe degli editori italiani. Arnoldo, seduto in poltrona col suo bastone tra le mani, ringraziò compunto, seguì una scherzosa schermaglia sugli obiettivi e i metodi di lavoro delle rispettive case editrici, al culmine della quale Mondadori se ne uscì con un giudizio lapidario sull'ospite [...]: “El veul fa tusscoss de per lu...” Eccolo, in una altra versione, l'egotismo di Einaudi [...]»), e da E. FERRERO (*I migliori anni della nostra vita* cit., pp. 15-16: «A noi certi entusiasmi [...] parevano eccessivi, addirittura ingenui, rischiosi. [...] Come le sorellastre di Cenerentola, guardavamo con segreta irritazione il nuovo amore. / [...] Quando l'entusiasmo del proponente riusciva a contagiare anche noi, facevamo autocritica, accusandoci d'essere intellettualmente pigri o distratti; talora la gelosia ci spingeva a opporre una sorda resistenza passiva alla realizzazione dei nuovi progetti. Quando l'Editore se ne accorgeva, rimetteva in moto la macchina inceppata impartendo brevi ordini secchi ai fedelissimi, e scagliava sul frenatore l'anatema per lui più grave, la condanna delle condanne:/ “Burocrate!”./ Mentre lui si involava felice con la nuova concubina, le vecchie mogli tornavano ai loro lavori nell'harem, rimuginando sulla volubilità e ingratitudine del loro signore e padrone».

²⁶ E. FERRERO, *I migliori anni della nostra vita* cit., p. 75. L'estratto fa riferimento alla questione della sperimentale disseminazione tripartita della casa editrice avviata nel 1945 (ma archiviata due anni dopo),

Nell'umiltà del ruolo rivendicato si riflette, anche, l'origine della sua presenza in Einaudi: stremata dalla precoce vedovanza («Irriconoscibile, distrutta nel fisico come una contadina che ha sofferto la fame»²⁷), grazie a Carlo Muscetta viene assunta nella sede romana dell'Einaudi, per arrivare a Torino dietro presentazione di Cesare Pavese a Massimo Mila (lettera del 10 novembre 1945):

Caro Massimo,/ la presente per accreditarti la tua collega di direzione, Natalia. Essa è autorizzata a fare in tutto e per tutto le tue veci, quando tu non ci sei, ma anche a strapazzarti se esageri nel passare mattinate a casa componendo. Porterà finalmente una dolce nota di femminilità in quella rude atmosfera di corso Re Umberto che le donnette non sono sinora bastate a dissipare. Ha l'incarico segreto d'indurvi a esser meno piantini, a rispondere subito picche al 90% delle proposte senza nemmeno segnalarle sul G. di S. [*Giornale di Segreteria*], e insomma a orientare il nerbo del vostro lavoro soprattutto nel campo tecnico della lavorazione. Deve infatti, d'accordo con te, creare una rete di buoni umanisti esterni ai quali affidare revisioni. [...] Ci dev'essere tra voi un cervello – una segretaria – che segue tutto quanto succede in sede, dai malanni di un impiegato alle giacenze di carta, all'economia degli impegni ecc. Non è bene che questo cervello sia un poeta (Natalia) né uno studioso (Max) – l'ideale è una di quelle segretarie massaie che sanno filtrare tutto e sollecitare decisioni e interventi da chi tocca.²⁸

Per quanto la Ginzburg non ponesse l'appartenenza di genere come *conditio sine qua non* («Una donna deve scrivere come una donna, però con le qualità d'un uomo»²⁹) in campo professionale, nell'ultimo numero di «Mercurio» (nn. 36-39, marzo-giugno 1948), la rivista fondata e diretta nel 1944 da Alba De Céspedes, esce il suo *Discorso sulle donne*, con immagini utili a comprendere anche i termini della questione oggetto della corrente trattazione:

con la direzione editoriale a Roma, quelle commerciale ed amministrativa a Milano, lasciando a Torino solo quella tecnica.

²⁷ S. PETRIGNANI, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Vicenza, Neri Pozza, 2018, p. 141.

²⁸ C. PAVESE, *Lettere 1926-1950* cit., vol. 2, pp. 502-503.

²⁹ S. PETRIGNANI, *La corsara* cit., p. 72: «[...] per sua stessa ammissione, ebbe sempre bisogno di uno sguardo maschile sulle sue decisioni artistiche, una specie di protezione paterna, o forse un assenso che la rassicurava».

[...] le donne hanno la cattiva abitudine di cascare ogni tanto in un pozzo, di lasciarsi prendere da una tremenda malinconia e affogarci dentro, e annaspere per tornare a galla: questo è il vero guaio delle donne. Le donne spesso si vergognano di avere questo guaio [...]: la tendenza a cascare nel pozzo e trovarci una possibilità di sofferenza sconfinata che gli uomini non conoscono forse perché sono più forti di salute o più in gamba a dimenticare se stessi e a identificarsi col lavoro che fanno, più padroni di sé e più padroni del proprio corpo e della propria vita e più liberi. [...] Le donne sono una stirpe disgraziata e infelice con tanti secoli di schiavitù sulle spalle e quello che devono fare è difendersi con le unghie e coi denti dalla loro malsana abitudine di cascare nel pozzo ogni tanto, perché un essere libero non casca quasi mai nel pozzo e non pensa così sempre a se stesso ma si occupa di tutte le cose importanti e serie che ci sono al mondo e si occupa di sé stesso soltanto per sforzarsi di essere ogni giorno più libero.³⁰

Nel costituendo organismo cooptativo torinese, dunque, la scrittrice porta una alterità di genere, storicamente gravata di una relegazione a una minorità, pur consapevole del suo eccezionale ruolo professionale, come solo capiterà a Delia Frigessi Castelnovo (dalla riunione del 18 gennaio 1960,³¹ quindi dopo quasi sette anni esatti dall'ultima apparizione della Ginzburg: redattrice con l'incarico specifico di curare *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*³²), e a Laura Gonzalez (non regolarmente, presentata da Luca Baranelli a partire dalla riunione del 15 novembre 1967 per curare la cosiddetta "collana politica"³³), non impedendole, però, di reclamare un punto di vista femminile nella organizzazione culturale: quando infatti Giulio Bollati propose una collana di scrittori senza inserirvi alcun titolo di una scrittrice, la Ginzburg protestò vivacemente, prevedendo uno scarso successo alla collana medesima – come nei fatti si verificò.³⁴

Unica quanto assai temporanea eccezione furono le partecipazioni di Carla Maria Bersano e di Paola Zambelli: la prima, anglista,³⁵ a rappresentare l'ufficio stampa al posto

³⁰ In «Tuttestorie» 6/7, 1992, pp. 58-61; cfr. L. DI NICOLA, *Mercurio. Storia di una rivista 1944-1948*, Milano, Il Saggiatore, 2014, pp. 240-242.

³¹ Cfr. *Verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963* cit., pp. 326-330.

³² Cfr. *Le edizioni Einaudi 1933-2018*, Torino, Einaudi, 2018, p. 402.

³³ AE, cart. 6, fasc. 419.

³⁴ Cfr. N. GINZBURG, *È difficile parlare di sé*, Torino, Einaudi, 1999, p. 91.

³⁵ Ringrazio Ernesto Ferrero (e Walter Barberis, per avermi messo in contatto con lui) per aver sciolto con attenta sollecitudine il rebus del cognome menzionato nella rubrica elencativa dei partecipanti alla riunione: abbandonato l'impiego nel 1966 per il matrimonio con un discendente di Alessandro Manzoni – e suo omonimo –, continuò a collaborare con la casa editrice redigendo schede di lettura (Gaetano A.

di Ernesto Ferrero solo nel 1965 alle riunioni del 17 febbraio, 24 febbraio, 31 marzo, 7 aprile, 14 aprile, 21 aprile, 9 giugno, 16 giugno, 8 settembre, 15 settembre, 22 settembre, 29 settembre,³⁶ diventando pertanto la seconda donna in compresenza con Delia Frigessi in tutte le riunioni escluse quelle del settembre 1965, da cui quest'ultima era assente; la seconda, consulente per la casa editrice in materia di filosofia della scienza, presente alle riunioni del 18 gennaio ed 8 marzo 1967, 13 marzo e 4 dicembre 1968, in compresenza anch'essa con Delia Frigessi – ad eccezione della riunione del 13 marzo 1968.³⁷

Nel consesso di equilibri inalterati anche dai due più gravi scossoni ideologici (gli accadimenti del 1956³⁸ e il cosiddetto “caso Fofi” nel 1963³⁹), quale pubblico ci si proponeva di raggiungere e con quali libri? Nelle parole di Giulio Bollati, le macerie belliche avevano impietosamente svelato che «L'Italia non ha mai avuto una borghesia moderna, che si ponesse come guida e modello di vita e democrazia. Una classe che fosse maestra di gusto, e insieme attenta all'amministrazione e alla cultura, alla conversazione e all'educazione dei figli»,⁴⁰ considerazioni che sembrano tratte dal leopardiano *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani*, non fosse che eticamente e culturalmente più di un secolo sembrava essere trascorso invano.

Iannace, *Interferenza del dialetto nell'apprendimento della lingua ufficiale* [AE, cart. 19, fasc. 284, ff. 15-16], e altri volumi [schede di lettura raccolte in AE, cart. 20, fasc. 288). Nel catalogo della casa editrice resta la sua traduzione, insieme a Franco Comisso, di C. E. SILBERMAN, *Crisi in bianco e nero. Il problema negro negli Stati Uniti*, uscito proprio nel 1965 come terzo titolo della pressoché neonata collana “Nuovo Politecnico” (*Le edizioni Einaudi 1933-2018 cit.*, p. 106).

³⁶ AE, cart. 5, fasc. 323, 324, 328, 329, 330, 331, 334, 335, 339, 340, 341, 342.

³⁷ AE cart. 6, fasc. 388, 395, 430, 449; di lei sono conservate schede di lettura e carteggi su curatele ed edizioni di testi (AE cart 224, fasc. 3135), mentre nel catalogo Einaudi compare per la traduzione – e relativa introduzione – del volume di A. KOYRÉ, *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione*, “Nuovo Politecnico” 1967 (*Le edizioni Einaudi 1933-2018 cit.* p. 1096).

³⁸ Tra il 1956 e il 1957 non sono reperibili gli atti dei verbali delle riunioni del mercoledì: «Mai come in questo caso si può dire che l'assenza di fonti sia essa stessa una fonte» (T. MUNARI, “Introduzione”, in *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963 cit.*, p. XVI); cfr. l'esilarante ricordo della reazione della casa editrice (e di Giulio Einaudi in particolare) agli eventi ungheresi da parte di C. FRUTTERO (*Night of the Telegram*, in *Mutandine di chiffon*, Milano, Mondadori, 2010, pp. 100-110).

³⁹ Cfr. 1963: *la spaccatura*, in S. CESARI, *Colloquio con Giulio Einaudi cit.*, pp. 192-199; L. MANGONI, *Pensare i libri cit.*, pp. 878-930; L. BARANELLI, *Raniero Panzieri e la casa editrice Einaudi (1959-1963)*, in *Giulio Einaudi nell'editoria di cultura del Novecento italiano*, a cura di P. SODDU, Firenze, Leo Olschki, 2015, pp. 287-298.

⁴⁰ E. FERRERO, *I migliori anni della nostra vita cit.*, p. 43.

Come da lui stesso affermato, l'idea dell'Editore era quella di offrire ai lettori gli strumenti necessari a diffondere e sviluppare lo spirito critico, nella rinnovata libertà di possibile espressione:

L'editoria «sì» è quella che invece di «andare incontro al gusto del pubblico», gusto che si pretende di conoscere ma si confonde spesso col proprio, introduce nella cultura le nuove tendenze della ricerca in ogni campo, letterario artistico scientifico storico sociale, e lavora per fare emergere gli interessi profondi, anche se va contro la corrente. Invece di suscitare l'interesse epidermico, di assecondare le espressioni più in superficie ed effimere del gusto, favorisce la formazione duratura. Di un gusto, appunto; e anche di un pubblico, di un mercato se vuoi.⁴¹

L'ideale di un cenacolo intellettuale a vocazione neo-illuminista («il punto su cui ruota la storia della Einaudi: la costruzione di un gruppo, il suo lavoro, la sua capacità di tessere una vera egemonia»),⁴² modellato sulla funzione pedagogica di ispirazione gramsciano-leninista, non cambiò essenzialmente anche negli anni '60, a giudicare da quanto emerge dai verbali (finalmente redatti, a partire dal 18 novembre 1959,⁴³ riportando direttamente le parole dei convenuti, e non aggregandole sotto la voce del volume o della collana oggetto di discussione, spersonalizzando così gli attori della fatica culturale): ad esempio, nella riunione del 31 marzo 1965 Vittorini interviene sulla necessità di dare spazio nel catalogo alla nuova linguistica, che per la prima volta si pone «contro la linguistica spiritualeggiante [sic]. E non basta che gli universitari leggano questi libri: se lo fanno per conto loro, finiscono poi per farlo solo per scartarli. Noi dobbiamo pubblicarli, creare intorno ad essi un pubblico, costringendo così gli studiosi a prenderli in seria considerazione».⁴⁴ Per quanto Franco Venturi nella riunione immediatamente precedente sbottasse «Se bisogna

⁴¹ S. CESARI, *Colloquio con Giulio Einaudi* cit., p. 10.

⁴² Ivi, p. 126. E subito alla p. successiva si legga: «Gli interventi che “pesavano”? Quelli di Calvino, col ritratto che ne ha fatto Cases, sono noti. Ma anche quelli di Bobbio, di Mila, di Bollati. Ma più che le tecniche oratorie, contava il peso intellettuale. Era difficile trovarsi poi in presenza di un parere netto, cui opporsi frontalmente. Era tipico di un consulente Einaudi, nel dare un parere positivo, manifestare tutti i dubbi e le contraddizioni, per cui a un parere positivo già caricato di ogni obiezione possibile, era difficile contrapporre qualcosa».

⁴³ Cfr. *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963* cit., pp. 315-325.

⁴⁴ AE, cart. 5, fasc. 328, f. 2; presenti: Giulio Einaudi, Italo Calvino, Elio Vittorini, Giulio Bollati, Delia Frigessi, Vittorio Strada, Sergio Caprioglio, Bruno Fonzi, Luca Baranelli, Daniele Ponchiroli, Guido Davico Bonino, Carla Maria Bersano.

stare continuamente a segnalare da dove si è presa ogni idea! La discussione sia finalmente un po' libera. I libri vanno giudicati per le idee che tirano fuori: se ci fermiamo al metodo!»⁴⁵, la scrematura critica delle proposte avverrà proprio continuando ad usare il “metodo” – l'impostazione critica gramsciana di una questione (per un saggio) e la natura documentaria e vitale di una testimonianza non meramente autobiografica, ma capace di assurgere all'universalità, per la narrativa (concessi i *dérangements* nella trasfigurazione fantastica, purché non fine a se stessa) –, come si vede nella discussione su *The Nature of the Labour Party* di Tom Nairn, pubblicato tra il settembre e il dicembre del 1964 in due parti su «The New Left Review», originata dal parere datone da Corrado Vivanti il 13 gennaio 1965: «Del metodo gramsciano non c'è niente».⁴⁶

Ad avvertire la necessità che anche in Italia – e conseguentemente all'interno della casa editrice – dovesse cambiare l'articolazione degli interessi assorbendo la proliferata frammentazione sociale – e quindi culturale – ormai emersa negli USA, e che di lì a qualche anno avrebbe imperversato anche in Europa, fu l'Editore stesso, reduce da un viaggio negli

⁴⁵ 24 marzo 1965 (AE cart. 5, fasc. 327, f. 3; presenti: Giulio Einaudi, Elio Vittorini, Norberto Bobbio, Franco Venturi, Corrado Vivanti, Enrico Castelnuovo, Giulio Bollati, Delia Frigessi, Vittorio Strada, Bruno Fonzi, Sergio Caprioglio, Luca Baranelli, Cesare Cases, Daniele Ponchiroli, Guido Davico Bonino, Massimo Mila, Ernesto Ferrero): si stava discutendo se pubblicare o meno *Autobiografia della giovane America. La storiografia americana dai Padri Pellegrini all'Indipendenza* di Giorgio Spini, che vedrà la luce solo nel 1968 nella “Biblioteca di Cultura Storica” (*Le edizioni Einaudi 1933-2018 cit.*, p. 941).

⁴⁶ AE, cart. 5, fasc. 319, f. 6; presenti: Giulio Einaudi, Giulio Bollati, Italo Calvino, Elio Vittorini, Antonio Giolitti, Corrado Vivanti, Enrico Castelnuovo, Delia Frigessi, Sergio Caprioglio, Paolo Spriano, Bruno Fonzi, Luca Baranelli, Cesare Cases, Guido Davico Bonino, Norberto Bobbio, Daniele Ponchiroli, Massimo Mila, Ernesto Ferrero. Sulla diffidenza da parte del consiglio editoriale Einaudi verso quanto afferisse al dominio spirituale e dell'irrazionalismo in generale è paradigmatica la proposta da parte di Norberto Bobbio di pubblicare una antologia di scritti del Mahatma Gandhi, sull'onda dei movimenti pacifisti e non violenti, nella riunione del 24 novembre 1965 (AE, cart. 5 fasc. 348, f. 3; presenti: Giulio Einaudi, Italo Calvino, Guido Neri, Franco Venturi, Corrado Vivanti, Enrico Castelnuovo, Delia Frigessi, Giulio Bollati, Vittorio Strada, Bruno Fonzi, Luca Baranelli, Daniele Ponchiroli, Massimo Mila, Norberto Bobbio, Guido Davico Bonino, Mario G. Losano), poiché in Italia mancava un volume simile del defunto leader indiano, proponendo la curatela di Giuliano Pontara: Franco Venturi si dichiara d'accordo a pubblicarla nella Nuova Universale Einaudi (a dire il vero, col numero d'ordine di collana 150, uscirà solo nel 1973, col titolo *Teoria e pratica della non violenza*, a cura di G. Pontara, trad. it. di F. Grillenzoni e S. Calamandrei; cfr. *Le edizioni Einaudi 1933-2018 cit.*, p. 415), purché «non confessionale»; ma l'estensore del verbale è costretto a riportare tra parentesi tonde quanto ne seguì: «Violenta discussione sulla non-violenza».

Stati Uniti nella primavera del 1964; nella riunione editoriale del 22 aprile 1964, infatti, Giulio Einaudi ne dà un resoconto:

Non mi ero preparato a parlare. Il mio viaggio in America: lo scopo era quello della conferenza pro e contro il libro di massa e come farlo. Ha avuto successo pare tanto che il "N.Y.T." ha fatto un lungo resoconto. Pubblico di editori, intellettuali e purtroppo anche molti italiani di là. Francis Frené [*sic: si tratta in realtà di Frances Frenaye, traduttrice in inglese di Natalia Ginzburg, Carlo Levi, Dacia Maraini, et alii*] ha tradotto in inglese la conferenza e mi ha corretto i promemoria ecc. Alla fine c'è stata una specie di dibattito molto pittoresco, (un po' come lascia o raddoppia [*sic*]). Poi metà è andata via, di italiani, perché s'è scoperto poi che avevano un pranzo. Le cose terrificanti sono invece i Pen Club: discussioni sul perché gli scrittori nuovi non sono amati dagli editori. Là le donne sono potenti. Veramente l'unica ancora di salvezza lì sono le University press, con dei concetti editoriali simili ai nostri. I professori universitari danno il loro giudizio su libri che sono loro sottoposti, il loro giudizio è vincolante. Raramente sono loro a proporre i libri (per es. Harvard). Le altre case editrici producono un po' così a caso. Il loro difetto: appena hanno poi un autore che si vende bene, allora viene strappato dai grandi editori commerciali. A volte si tende a burocratizzare.⁴⁷

Pur confortato dalle somiglianze (anche là è l'accademia a governare l'editoria culturale), tiene a far rilevare come elemento di diversità la 'potenza' delle donne americane, qualcosa di ancora impensabile in ambito italiano – senza suscitare alcuna reazione dai presenti, quanto meno non riportata a verbale.

Eppure, ad apertura del decennio proprio nella capitale sabauda si era tenuto dal 27 al 29 ottobre 1961, in occasione dei festeggiamenti di Italia '61, il convegno "L'emancipazione femminile in Italia: un secolo di discussioni 1861-1961",⁴⁸ organizzato dal Comitato di associazioni femminili per la parità di retribuzione, e aperto dalla relazione di Eugenio Garin [*La questione femminile * (Cento anni di discussioni)*], che bene coglieva un congenito fastidio – se non avversione – per la vera equità di genere:

⁴⁷ AE, cart. 4 fasc. 297, f. 2; presenti: Sergio Steve, Gian Carlo Roscioni, Italo Calvino, Giulio Bollati, Giulio Einaudi, Corrado Vivanti, Franco Venturi, Luca Baranelli.

⁴⁸ *L'emancipazione femminile in Italia: un secolo di discussioni 1861-1961*. Atti del convegno organizzato dal Comitato di Associazioni femminili per la parità di retribuzione in occasione delle Celebrazioni del primo centenario dell'Unità d'Italia: Torino, 27-28-29 ottobre 1961, Firenze, La Nuova Italia, 1963.

Un'altra guerra, una guerra dove «i morti, se li contiamo, sono più di bambini che di soldati». Tutti ricordano l'apertura accorata del *Politecnico* di Vittorini, nel settembre del '45. Le donne come gli uomini erano state colpevoli, sofferenti, eroiche. Nell'età delle grandi speranze, la carta costituzionale della repubblica fondata sul lavoro di tutti, riconobbe a pieno la loro uguaglianza. Nel dolore era maturata, e questo importa di più, la consapevolezza che ogni servitù si risolve in servitù di tutti. E pareva che la scissione della famiglia umana, di cui diceva Mazzini, stesse ricomponendosi. Oggi vediamo che troppe cose ancora restano da compiere; e il moto sembra sempre più lento. Quello che pareva conquista pacifica, è revocato in dubbio, conteso. Uomini non privi d'intelligenza e di cultura si lasciano andare di nuovo alla retorica della madre di famiglia. Un'immagine arcaica, irrealista, dell'istituto familiare ostacola i rapporti fra i due sessi; ideologie arretrate, miti consunti, superstizioni remote riemergono; tornano operanti costumi e comportamenti che nel '45 parevano spenti per sempre. Taluni uffici sono ancora preclusi alle donne; sono rimasti insoluti problemi essenziali per le lavoratrici; e ogni donna oggi dovrebbe lavorare, almeno per rispetto a se stessa, perché «ciascun individuo, uomo o donna, ha diritto di vivere, e vivere vuol dire lavorare».⁴⁹

A quanto risulta dai verbali editoriali della casa editrice torinese, la questione rimaneva ancora tale non certo dal punto di vista retributivo, ma nella non semplice digestione di un “gusto” – per adoperare un lessema caro all'Editore – femminile, paritariamente incluso nella sua peculiarità e non solo benevolmente eluso nel suo storico confinamento.

Nella riunione del 18 marzo 1964,⁵⁰ Italo Calvino, rispondendo alla richiesta di Giulio Einaudi se ci fossero altri manoscritti da esaminare, presenta *La penombra che abbiamo attraversato* di Lalla Romano:

È un libro così, di memorie di infanzia in un paese del Piemonte. Non ha elementi di novità. È sul livello di *Maria* [sottolineato nel dattiloscritto] ma meno bello: interessa meno. Non è che ci sia una particolare angolazione. [parentesi quadre a matita: Per me l'ho letto con piacere perché il paese della sua infanzia è un paese che conosco bene, è Demonte]./ [...] [parentesi quadre a matita: Si è tenuta a una letteratura molto privata, sottovoce, e

⁴⁹ «Belfagor», 31 gennaio 1962, vol. 17, n° 1 (31 gennaio 1962), pp. 40-41.

⁵⁰ AE, cart. 4, fasc. 294, f. 2; presenti: Paolo Serini, Elio Vittorini, Guido Davico Bonino, Giulio Bollati, Giulio Einaudi, Italo Calvino, Delia Frigessi, Luca Baranelli, Bruno Fonzi, Corrado Vivanti, Sergio Caprioglio, Daniele Ponchiroli.

questo torna tutto a suo onore. Attualmente con questa atmosfera da riflettori, è come un filo d'erba. Cosa si può dire? Mica possiamo sgridarla per quello!].

Per quanto Giulio Einaudi, in seguito, definisca Lalla Romano «il simbolo di una lunga fedeltà» insieme a Natalia Ginzburg e Primo Levi,⁵¹ al parere del suo consulente di maggior peso, l'editore non può che affermare: «Se è tutto qui, io voto contro Lalla Romano...».⁵²

Già il 18 gennaio 1963 la scrittrice piemontese annunciava a Calvino con lettera manoscritta di star lavorando ad un nuovo libro, che però non avrebbe terminato prima di tre mesi; il 22 febbraio successivo – quindi a giro di posta – Calvino la stimola ad inviare il tutto prima possibile in modo da pubblicarlo in primavera, e il 9 marzo le scrive «mi pare che il titolo sia molto bello. Un po' lungo ma bello. L'aspetto».⁵³

Con biglietto manoscritto del 10 ottobre 1963, Lalla Romano annuncia di poter inviare il manoscritto a fine mese «o non molto tempo dopo», consapevole che – però – una pubblicazione imminente confliggerebbe con quella dei racconti di Elsa Morante (*Lo scialle andaluso*) «e per febbraio Bassani» (allude a *Dietro la porta*, pubblicato nel 1964),⁵⁴ «tutta gente per cui vi darete da fare!». ⁵⁵ Il 21 ottobre Calvino replica «Mandami questo libro, finalmente! E ti dirò il mio parere, letterario, da scrittore a scrittore./ Sulle questioni editoriali, è l'editore che decide, naturalmente; e tu sai che ti vogliamo sempre molto bene»,⁵⁶ ma nel fascicolo d'archivio della scrittrice non risulta il parere sul romanzo.

Elio Vittorini, a cui ne era stata affidata la rilettura, ne riferisce nella riunione editoriale immediatamente successiva a quella della sua presentazione, vale a dire il 25 marzo 1964:⁵⁷ «Ho letto *La penombra che abbiamo attraversato* [sottolineato nell'originale dattiloscritto]: a me sembra antipatico, è una regina Margherita della piccola borghesia che racconta la sua infanzia, e neppure ci sono personaggi storici. Tuttavia c'è un certo ritmo poetico, può piacere a certi lettori». Se Calvino oppone un compassionevole apprezzamento parziale

⁵¹ Cfr. S. CESARI, *Colloquio con Giulio Einaudi* cit., p. 164.

⁵² Cfr. nota 50.

⁵³ AE, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, cartella 177, fasc. 2608/I, f. 116.

⁵⁴ Nella riunione editoriale del 18 settembre 1963 Calvino annuncia l'imminente consegna dei racconti della Morante e quella invece già avvenuta del romanzo di Bassani (*I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*, p. 795).

⁵⁵ AE, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, cartella 177, fasc. 2608/I, f. 118.

⁵⁶ Ivi, f. 119.

⁵⁷ AE, cart. 4, fasc. 295, f. 1; presenti: Massimo Mila, Corrado Vivanti, Italo Calvino, Elio Vittorini, Giulio Einaudi, Franco Venturi, Enrico Castelnuovo, Vittorio Strada, Sergio Caprioglio, Giorgio Migliardi, Cesare Cases, Guido Davico Bonino.

(«Non so trovar ragioni per dirlo nuovo e interessante: però lei è seria, scrive quello che sente, è fine e tenue. Questa piccola borghesia rozza è gentile è poetica. Il padre fotografo, artista paesano, è molto cuneese. Certe piccole cose si sentono bene»), sminuente verso la sostanza della scrittura femminile è l'epigrafe vittoriniana:

Una leggera vena di poesia c'è, ma le manca l'ironia che fa la scrittrice vera. Non ha coscienza di quello che è.⁵⁸

Contrariamente alle perplessità della precedente riunione, Einaudi difende la Romano – più che l'opera –: «E' un autore nostro, fedele a sé stesso: perché non farlo?», facendo capitolare Vittorini, che ne accetta la pubblicazione «nei Coralli, e attenti a non pubblicarne troppi», così che Calvino con telegramma del 26 marzo 1964 può annunciare alla scrittrice la decisione positiva sul romanzo da parte dell'Editore, il cui contratto le è inviato il 2 aprile seguente.⁵⁹

La scrittrice di Demonte, col precedente testo einaudiano (*Tetto murato*, 1957), aveva posto una questione specifica di cui, però, non c'è traccia nei verbali: la specificità del pubblico femminile come destinatario primo della scrittura femminile. Il 15 gennaio 1957 Calvino scrive a Lalla Romano di aver appena terminato la lettura di *Tetto murato* (di cui Vittorini le aveva proposto la pubblicazione nei “Coralli”):

È un racconto fino, intrigante, sempre lì lì. La tua misura stavolta si cimenta con un nodo di rapporti umani molto complesso e difficile, e ci passa attraverso con una sensibilità moltiplicata ma sempre senza una grinza. Anzi si finisce per aver voglia che si guasti il gioco, si intorbidino le acque, che si gridi, che si butti all'aria questa perfezione nell'insoddisfazione e questa insoddisfazione nella perfezione. Ed è qui che puoi dire d'essere riuscita. [...] // È un buon libro, e vorremmo pubblicarlo. Ma dove? Questi "Coralli" sono diventati una collana che ha il solo criterio della vendibilità e sono le istanze commerciali che decidono l'ammissione o meno di una firma italiana. [...] Con te ho provato già a perorare la causa, presentando il libro nel modo più allettante, ma i venditori non hanno nessuna tenerezza per le atmosfere intimistiche. Oltre al fatto che il programma narrativo è già pieno e il piano '57 tutte le volte che si discute subisce nuove amputazioni.//

⁵⁸ Da signora qual era, *a posteriori* Lalla Romano lo ripagherà con acre *noblesse*: «Fu invece nota e spesso citata la risposta di Vittorini a uno che gli osservava di aver trascurato di leggere un suo manoscritto: “Ma, leggere *Le metamorfosi* è come mangiare noccioline!”. Com'era poeta Vittorini, quando non posava» (*Minima personalia: Né rimorsi né rimpianti*, «Belfagor» 30 novembre 1994, Vol. 49, No. 6, p. 708).

⁵⁹ AE, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, cartella 177, fasc. 2608/I, f. 118, ff. 121 e 123.

Quindi i "Gettoni" restano l'unica soluzione. Non di ripiego, mi sembra: hanno ora una nuova veste più attraente. Ne parleremo con Vittorini, tra breve.// (Trova un titolo più bello).⁶⁰

Con lettera dattiloscritta del 18 gennaio 1957, Lalla Romano cerca di aggirare i dubbi commerciali dei due consulenti più ascoltati per la narrativa italiana, scrivendo direttamente a Giulio Einaudi:

Ora presento un vero [sic] romanzo (e superiore alle duecento pagine). Vittorini lo propone per i Coralli. Calvino mi offre i Gettoni perché, dice, i Coralli devono presentare una convenienza commerciale. Bene, se si è venduto *Maria*, questo si venderà molto di più. Intanto viene dopo *Maria* [sottolineato nell'originale], e non dopo le *Metamorfosi* [sottolineato nell'originale]; ma soprattutto, non è solo un libro buono, anzi, notevole, ma è anche tale da poter interessare il lettore (certo assai più della semplice *Maria*). Chi lo ha letto, dice di averlo letto "tutto d'un fiato". Montale, ogni volta che mi vede, mi chiede le bozze per fare subito [sic] l'articolo sul Corriere.

Un'idea. Lo faccia leggere alla Signora Renata [*Aldrovandi, la seconda moglie di Giulio Einaudi*]. So che è una buona lettrice. Le tre donne che l'hanno letto finora, la Ginetta, un'amica di Torino e la dattilografa che lo ha copiato, ne sono entusiaste. Si sa quanto contano in questo le donne: in fondo sono loro che comprano i romanzi./ A parte queste considerazioni, il libro merita i Coralli nel senso che metterlo in fila con i Gettoni sarebbe ormai un po' ridicolo e offensivo (ancora "sotto tutela"!). Lo merita per lo meno quanto i Tobino e i Cassola, no?/ del resto non si tratta di usarmi riguardo, ma nemmeno di rendermi giustizia [sic]. Si tratta, come dicevo, di evitare un errore [sic].⁶¹

Moglie di Innocenzo Monti, nella sua sicura quotidianità borghese Lalla Romano non poteva certo essere tacciata di empiti giacobini: il circuito di consumo culturale da donna autrice a donna scrittrice, nella sua proprietà non stereotipica, non veniva considerato più di tanto in un consiglio di esperti, composto in modo pressoché esclusivo da uomini.

⁶⁰ Ivi, ff. 60-61.

⁶¹ Ivi, f. 62. In calce aggiunge a mano per Calvino: «Caro Italo,/ grazie della lettera amichevole. però mi rincresce che tu abbia apprezzato solo la bravura [sottolineato nell'originale] del libro e non una visione della vita, che è la sua forza, nonostante quella che tu chiami perfezione, che mi sembra ti sia riuscita un po' irritante. Forse l'avresti difeso meglio. L'accusa di intimismo (anche se voleva essere una lode) mi riesce incomprensibile e ingiusta. Grazie comunque per quello che hai fatto e per quello che vorrai ancora fare».

Come anticipato, al corrente studio rimane da indagare come sul finire degli anni '60, a contestazione ormai incipiente, quando «Il marxismo sta prendendo una brutta piega, quella dell'ecllettismo» a detta di Norberto Bobbio,⁶² e nel decennio successivo, quando l'inconciliabile radicalizzazione ideologica si impose con la tentata sovversione armata, potesse riservarsi nella casa editrice anche alle donne – e non solo – quella “felicità”, indicata da Giulio Einaudi come fondamentale nel lavoro editoriale, vale a dire l'armonia di un gruppo coeso e calato nel ruolo di efficiente – ed efficace – operatore estetico, prima ancora che soltanto culturale:

Ultimo tra i compiti dell'editoria di cultura per i prossimi vent'anni mi pare il recupero della felicità. Forse il difetto maggiore di una casa editrice di cultura, dove necessariamente l'atmosfera dev'essere operosa sì, ma non burocratica, è la mancanza di felicità. È una mia impressione, sarà un'impressione sbagliata, ma perché allora tanta inquietudine e scontento?

Dove si è rifugiata quella felicità di fare? Nelle case editrici piccole, allora, dove si stramazza dalla fatica? Forse c'è il rischio, nelle case editrici di una certa dimensione, di burocratizzare il lavoro.⁶³

⁶² Riunione editoriale del 25 gennaio 1967 (AE, cart. 6, fasc. 389, f. 2; presenti: Giulio Einaudi, Norberto Bobbio, Giulio Bollati, Enrico Castelnuovo, Edoardo Sanguineti, Delia Frigessi, Corrado Vivanti, Luca Baranelli, Sergio Caprioglio, Ernesto Ferrero, Guido Davico Bonino, Daniele Ponchiroli, Paolo Fossati, Franco Venturi, Bruno Fonzi).

⁶³ S. CESARI, *Colloquio con Giulio Einaudi* cit., p. 218.

A Study in Sketches:
Gunta Stölzl's Early Years in Munich (1914-1919)

MIRJAM DECKERS
University of Groningen

An artist in the making

In 2019, the 100th anniversary of the Bauhaus, the legendary German design school founded in 1919 by architect Walter Gropius, was celebrated worldwide. For one thing, the discourse has been concerned with the position of female artists at the school.¹ Gunta Stölzl (1897-1983) was one of the most important ones of them, as she was appointed *Jungmeister* of the weaving workshop in Dessau in 1927, an exceptionally high position for a woman at that time. An intriguing story that certainly deserves attention. However, in the past three years that I have been working with the archives of Gunta Stölzl, I have come to question why so little attention has been paid to Stölzl's artistic development as a whole.² As I will demonstrate here, almost exclusively all of the research that has been conducted is occupied with Stölzl's years at the Bauhaus (1919-1931). This is understandable, as the Bauhaus is an established and recognizable name, and a fixed position within the history of art and design. Furthermore, Stölzl's intriguing position as a female *Meister* has received increased attention within the current and pressing discussion on reinstalling female artists

¹ See for example U. Müller, *Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*, second revised edition, Elisabeth Sandmann Verlag, Munich, 2019 (first published 2009); E. Otto, *Haunted Bauhaus. Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities and Radical Politics*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)/London, 2019, and in particular the third chapter 'Bauhaus Femininities in Transformation'; E. Otto and P. Rössler (eds.), *Bauhaus Bodies*, Bloomsbury Visual Arts, New York, 2019; E. Otto and P. Rössler, *Bauhaus Women. A Global Perspective*, Bloomsbury Publishing, London, 2019; P. Rössler, *Bauhausmädels*, Taschen, Cologne, 2019; the biography by I. Radewaldt, *Gunta Stölzl. Pionierin der Bauhausweberei*, Weimarer Verlagsgesellschaft, Weimar, 2019. A selection of exhibitions: the large retrospective of Anni Albers at Tate Modern in London (11 October 2018 – 27 January 2019), the small exhibition on Gunta Stölzl at Wall House #2 in Groningen, the Netherlands (30 March – 1 September 2019), and the exhibition on Bauhaus weavers Kitty van der Mijll Dekker, Gunta Stölzl, Lisbeth Östreicher and Otti Berger at Textielmuseum Tilburg, the Netherlands (25 May – 3 November 2019).

² The largest part of Gunta Stölzl's archive is in possession of her family, who provided me with unlimited access during my research. In particular, I thank Stölzl's daughters Yael Aloni and Monika Stadler for the enormous work they have been putting into the preservation of their mother's legacy, and for their invaluable help.

within the art historical canon. However, Stölzl's years at the Bauhaus make up only a relatively small part of her whole artistic career: this spanned from roughly 1914, when she enrolled the Kunstgewerbeschule in Munich, until her death in Zurich in 1983, at the age of 86, after she had had a career as a professional handweaver in Switzerland for over 30 years. Stölzl has thus not yet been regarded as an artist in her own right, outside of the discourse on the Bauhaus.

This article is a first step in that direction, proposing to expand the research that has been done thus far with regard to Stölzl. In order to do so, we will go back to the very start of Stölzl's career, that is, her early years in Munich, when she studied at the local Kunstgewerbeschule, and created numerous works on paper, including drawings and paintings. No less than around 250 of these works still survive in her estate, but none of them have been studied until now. They are largely unknown, do not belong to public art collections, and are rarely exhibited. In the context of this article, I can show only a small selection of these virtually unknown works on paper, but I am hoping to provide a new point of entry for paying more attention to the full career of this artist, adding a new time frame (1914-1919) and a new medium (work on paper) to the discourse on Stölzl.³ Adding to that, this article also introduces Stölzl's own writings from the years 1914 to 1919 – diaries, lecture notes and letters – that illustrate her early artistic interests and aspirations. These writings have not yet been published in the context of a research project examining Stölzl's artistic career outside of the Bauhaus. The writings and works on paper from Stölzl's archives together contribute to a more complete image of Stölzl's artistic trajectory and help in updating her biography. Furthermore, they may also shine a new light on Stölzl's Bauhaus years, informing us about the artistic baggage the student brought with her when she entered the school in 1919.

Status quo of Stölzl research: Stölzl as Bauhaus weaver

Before turning to the archive, I will briefly discuss the current status quo of research on Gunta Stölzl. What is the picture of her artistic career that we are we adding to in this

³ Stölzl herself did not always give a title to these works on paper. In cases where she did not explicitly sign her work, I have used the titles as they currently appear in Stölzl's online work catalogue. In January 2021, I launched a first version of this online catalogue, which contains all of Stölzl's known works, spanning the years 1914-1983. The catalogue was made in close collaboration with Stölzl's family members and is available via the Swiss platform Kleio. At the moment of writing, access to this catalogue can be requested via www.guntastolzl.org/About/Catalogue/ or via archiveguntastolzl@gmail.com.

article? Adelgunde ('Gunta') Stölzl was born in 1897 in Munich.⁴ She entered the local Kunstgewerbeschule in 1914, where she studied glass painting, decorative painting, ceramics, and art history.⁵ In the early months of 1917, in the midst of the First World War, Stölzl decided to volunteer as a Red Cross nurse. From the summer of 1917 onwards, she traveled throughout Germany and Europe, witnessing the horrors of the Great War first-hand. After the end of the war, Stölzl returned to Munich, disillusioned by the massive devastation, and longing for something new and constructive. She picked up her studies again in January 1919. She participated in the Munich reform movement that was led by the Kunstgewerbeschule director Richard Riemerschmid. However, after reading the Bauhaus manifesto, written by Gropius in April 1919, she left the Kunstgewerbeschule for good, one year before her graduation, to enter the newly opened school in Weimar in September as one of its first students.⁶ The Bauhaus proposed a new unity between 'Kunst' (art) and 'Handwerk' (craft), and the manifesto proclaimed that all artists should return to craftsmanship and to workshops ('Werkstätten').⁷ After the mandatory preliminary course, Stölzl enrolled the textile workshop, which she helped to establish, in 1920. This workshop became the 'women's class', for Gropius tried to reduce the amount of women to be admitted to the workshops, despite the Bauhaus explicitly being open for both men and women. In the textile workshop, the Bauhaus weaving students wanted to turn weaving into an acknowledged form modern craft, equal to all of the other (male-dominated) Bauhaus workshops. They thus increasingly focused on functional fabrics for the interior,

⁴ Her father was a progressive school principle, and a friend and supporter of Georg Kerschensteiner, a Munich-based educational theorist who advocated a pragmatic approach to education, including more hands-on learning and manual labor. See also I. Radewaldt, *Gunta Stölzl*, p. 12.

⁵ Sometimes, it is stated that Stölzl entered the school in 1913. Stölzl's family cannot confirm the exact year. I follow the most recent biography by Ingrid Radewaldt (2019) here.

⁶ For a full discussion of Stölzl's life, I refer to I. Radewaldt, *Gunta Stölzl* (2019).

⁷ W. Gropius, *Programm des staatlichen Bauhauses in Weimar*, inhouse-publication, Weimar, 1919. It is important to realize that this idea of returning to craft and to the workshops was not entirely new, but rather part of a discussion concerning the position of the craftsperson that had been going on since the Industrial Revolution and which also seeped into arts education. For a discussion of the situation in Munich, see J. Maciuka, *Before the Bauhaus: Architecture, Politics, and the German State, 1890-1920*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005. For an analysis of how this discussion influenced German art schools in the early twentieth century, including the Bauhaus, see H.M. Wingler (ed.), *Kunstschulreform 1900-1933: Bauhaus Weimar Dessau Berlin Kunstschule Debschitz, München, Frankfurter Kunstschule, Akademie für Kunst und Kunstgewerbe Breslau, Reimann-Schule Berlin*, Gebrüder Mann Verlag, Berlin, 1977.

deploying revolutionary materials such as cellophane, and created textiles that were meant to integrate within the interior as a whole, true to the Bauhaus philosophy.⁸ After the Bauhaus had to move to Dessau due to the changing political climate in Weimar during the course of 1925, Stölzl was first made *Werkmeister*, and eventually *Jungmeister* in 1927, the highest position a woman until then had held at the Bauhaus.⁹ She would keep this position until she resigned from the school in October 1931, after an accumulation of both personal and political controversies.¹⁰ She left Germany for good and moved to Zurich, where she established her own handweaving workshop, which she managed until her retirement in 1967 at the age of 70. Until her death in 1983, she remained an avid weaver of wall hangings and tapestries, while also creating numerous drawings and sketches.

Stölzl's life and work were discovered remarkably late, as is the fate of most Bauhaus women. Whereas the Bauhaus itself was rediscovered from the mid-1950s onward, causing Stölzl to partake in exhibitions on the school and to sell her work to numerous museums worldwide, scholars have ignored her during her lifetime.¹¹ After Stölzl's death, it was her family, in particular her two daughters Yael Aloni and Monika Stadler, that put effort into monographic exhibitions and literature, resulting in the traveling exhibition *Gunta Stölzl: Weberei am Bauhaus und aus eigener Werkstatt* and a catalogue by the Bauhaus-Archiv Berlin in 1987.¹² Ten years later, in 1997, the seminal retrospective *Gunta Stölzl. Meisterin*

⁸ For a concise history of the Bauhaus weaving workshop, see M. Droste, 'Anpassung und Eigensinn. Die Webereiwerkstatt des Bauhauses', exh. cat. *Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus*, G+H Verlag, Berlin, 1998, pp. 11-20.

⁹ In Weimar, there had been a somewhat hierarchical distinction between a *Werkmeister*, responsible for the practical and technical management of the workshop, and a *Formmeister*, who had the overall artistic responsibility. Shortly after the Bauhaus opened in Dessau, the structure of *Werkmeister* and *Formmeister* was replaced. Former Bauhaus graduates from Weimar took over the leadership of the workshops as *Jungmeister*, while the position of *Werkmeister* was replaced by apprenticeships. See M. Siebenbrodt and L. Schöbe, *Bauhaus: 1919-1933, Weimar-Dessau-Berlin*, Parkstone Press, New York, 2009, pp. 40-41.

¹⁰ For a recent and elaborate account of these controversies, see I. Radewaldt, *Gunta Stölzl*, pp. 144-156.

¹¹ The most notable early exhibitions are *Arbeiten aus der Weberei des Bauhauses* at the Bauhaus-Archiv, Darmstadt (12 May – 14 June 1964), *50 Jahre Bauhaus* at the Württembergischer Kunstverein, Stuttgart (5 May – 28 July 1968), and the small solo exhibition *Gunta Stadler-Stölzl: Wandteppiche und Entwürfe 1921-1976* at the Bauhaus-Archiv, Berlin (20 November 1976 – 30 January 1977). Early museums to acquire Stölzl's work were the Busch-Reisinger Museum in Cambridge, Massachusetts, that bought a wall hanging (1923) in 1949, followed by the Museum of Modern Art in New York, that purchased a wall hanging (1924) in 1958.

¹² Bauhaus Archiv Berlin, exh. cat. *Gunta Stölzl: Weberei am Bauhaus und aus eigener Werkstatt*, Kupfergraben Verlag, Berlin, 1987.

am Bauhaus Dessau was organized by Stiftung Bauhaus Dessau, accompanied by the most extensive publication on Stölzl's oeuvre until today. The catalogue contains a comprehensive biography, describing Stölzl's life in great detail.¹³ Although a large part of the biography is devoted to her Bauhaus years, it is still one of the few biographies that actually discusses Stölzl's full career as a weaver.¹⁴ Nevertheless, the focus of both of these two monographic exhibitions was on Stölzl's Bauhaus textiles.

Apart from publications prompted or written by family members, Stölzl started to emerge in art historical literature from the 1990s onwards, but only slowly. What stands out is that these publications appear *exclusively* within the context of the Bauhaus and more specifically in the context of Bauhaus women. With the rise of feminist art history in the 1990s, the Bauhaus weaving workshop was rediscovered as the place where female Bauhaus artists renewed modern textile design.¹⁵ It has also been researched as the place of gender inequalities: women were forced into their own workshop to practice the 'feminine' craft of weaving.¹⁶ Within these discussions, Gunta Stölzl often acts as a *pars pro toto* not only for the weaving workshop, but also for the unequal position of women at the Bauhaus. Through her leading role and her rather exceptional position as *Jungmeister*, Gunta Stölzl is regarded as a metonymy – standing in for the workshop and the interests and practices of the weaver – and at the same time as an exception – being the workshop's first female master.¹⁷

¹³ I. Radewaldt and M. Stadler, 'Gunta Stölzl. Biographie', exh. cat. *Gunta Stölzl. Meisterin am Bauhaus Dessau*, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern, 1997, pp. 10-86.

¹⁴ This is perhaps not a surprise when one takes into account that it was written mainly by art historian Ingrid Radewaldt, who knew Stölzl personally.

¹⁵ Cfr. S. Wortmann Weltge, *Bauhaus Textiles. Women Artists and the Weaving Workshop*, Thames & Hudson, London, 1993; M. Droste and M. Ludewig (eds.), exh. cat. *Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus*, G+H Verlag, Berlin, 1998; U. Müller, *Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*, Elisabeth Sandmann Verlag, Munich, 2009, with a second, revised edition in 2019; T. Smith, *Bauhaus Weaving Theory. From Feminine Craft to Mode of Design*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2014.

¹⁶ Cfr. A. Baumhoff, 'Die Alibi-Meisterin', *Bauhaus*, edited by Jeannine Fiedler and Peter Feierabend, Könemann, Cologne, 2000, pp. 354-357; A. Baumhoff, *The Gendered World of the Bauhaus. The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919-1932*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2001.

¹⁷ The term 'metonymy' is also used by T'ai Smith, see T. Smith, 'A Collective and its Individuals: The Bauhaus and its Women', exh. cat. *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York, 2010, pp. 158-173.

There are only very few sources that move beyond this Bauhaus-oriented perspective on Stölzl, discussing some of the work that she did before or after the period 1919-1931. Besides the extensive biography in the catalogue from 1997, daughters Stadler and Aloni published *Gunta Stölzl. Bauhausmeisterin* (2009), followed by an English edition issued by the Museum of Modern Art in New York. The book takes a biographical perspective, focusing on the period 1917 to 1931, that is, mostly on the Bauhaus. Despite its narrow scope, it is an important publication as Aloni and Stadler included letters and diary entries from Stölzl's archive that had not been published before. Nevertheless, similar to the catalogue in 1997, the book was published within the context of the Bauhaus – 2009 marking its 90th anniversary – and still concentrated on Stölzl's Bauhaus years. In 2019, Ingrid Radewaldt published a full biography, *Gunta Stölzl. Pionierin der Bauhausweberei*, on the occasion of the 100th anniversary of the Bauhaus. As the title already suggests, despite covering Stölzl's entire life, the largest part of the biography was devoted to Stölzl at the Bauhaus.

To summarize, the Bauhaus women, including Gunta Stölzl, have received increasing and much-needed attention, reaching a peak in 2019. Undoubtedly, Stölzl was indeed one of the most important female Bauhaus artists, and her story of rising from a student to the position of *Meister* is certainly worth telling. However, now that she and other Bauhaus women are rediscovered, it is time to move beyond this rather limited perspective on her life and work. I will now turn to Stölzl's archive in order to do just that. For rather than Stölzl appearing at the Bauhaus out of the blue and moving into obscurity after leaving the school, her archive tells us a different and much more colorful story. By looking at what she did and what she created before she knocked on the door of the Bauhaus, we might make a start with giving her the full attention as an artist on her own that she deserves. A case that probably could be made for other Bauhaus women as well.

An artist-in-bud in a flourishing art center

Before discussing Stölzl's artistic work on paper from the years 1914 to 1919, I turn to some of her writings from this same period, to illustrate Stölzl's familiarity with the Munich art scene.¹⁸ The picture that appears from these writings is that of a cultural omnivore in her early adult years, devouring the many artistic flavors in her hometown, visiting

¹⁸ Some of Stölzl's writings are also in the possession of the (currently closed) Bauhaus-Archiv Berlin, but the family archive holds copies, of which I gratefully made use now that the Bauhaus-Archiv is inaccessible.

influential venues such as Galerie Caspari for modern art, and the Neue Pinakothek, which housed artworks created after 1800 exclusively, including many Impressionist paintings.¹⁹ She would also read up on a broad range of modern artistic expressions and artists. Munich proved fruitful ground for artists in the early twentieth century. The city housed numerous influential galleries and museums, but was also home to the members of Der Blaue Reiter, founded in 1911 by Wassily Kandinsky, who would become a teacher at the Bauhaus in 1922, and Franz Marc. Moreover, in 1907 the Deutscher Werkbund, often mentioned as an important predecessor to the Bauhaus, was founded in the city by, among others, Richard Riemerschmid.²⁰ Stölzl's writings demonstrates that she was familiar with these developments in Munich and was inspired by them.

To her elder brother Erwin Stölzl, who served as a soldier throughout the war, she wrote in the autumn of 1916:

“Wegen dem Fliegerbesuch sind jetzt beide Pinakotheken geschlossen, das ist scheußlich besonders um die modernen Franzosen tut mir leid, die ich doch noch immer am meisten schätze, um C'zanne [sic], Monnet [sic], Manet, Van Gogh und Hodler,”²¹

As can be read here, Stölzl held a particular interest in French (Post-)Impressionism and Expressionism, and especially Vincent van Gogh during these years. An advice that she gave already earlier in a letter to her friend Ingeborg further illustrates this:

“Wenn du einmal ein bisschen Zeit hast und da ich vermute, daß du dich noch ebenso für Kunst interessierst so schau, daß du etwas von den Bahnbrechern der Modernen Kunst von den französischen Impressionisten Manet Monnet Degard

¹⁹ On the somewhat surprising success of French Impressionism in Germany, see P. Hook, *The Ultimate Trophy. How The Impressionist Painting Conquered the World*, Prestel, Munich/London, 2009, pp. 92-119.

²⁰ S. West, *The Visual Arts in Germany 1890-1937: Utopia and Despair*, Manchester University Press, Manchester, 2000, pp. 143-144.

²¹ Gunta Stölzl in a letter to her brother Erwin Stölzl, dated autumn 1916, emphasis by Gunta Stölzl. As one will see, Stölzl's attitude to punctuation was rather casual, especially in diaries and letters to friends and family. I have not altered the original.

[sic] Delacroix Daumier Millet Gaugain [sic], van Gogh Cézanne zu sehen bekommst.”²²

In the same letter, she mentions that she followed lectures in modern art by professor Josef Popp, who also discussed artists such as Manet, Monet, Picasso, and Cézanne.²³ There are also diary entries that testify specifically to her knowledge of the German and Munich artworld. For example, her diary from March 1918 reads the following:

“Die Ausstellung bei Caspari [Georg Caspari’s gallery for modern and contemporary art, M.D.] der Neuen Secession hat mich sehr ergriffen, hat mir sehr viel gegeben. Kubin, Dora Polster und andere, alles ganz starke Expressionisten, es waren leider nur kleine Dinge, keine große dekorative Malerei, [Albert] Weisgerber, [Franz] Marc, diese Leute fehlen eben doch ganz, so wirklich hervorragend starke Persönlichkeiten. Das Werk von Fr[itz]. Burger hat mich auch stark interessiert, obwohl ich viel nicht verstehe und wohl nie verstehen werde.”²⁴

Here, we learn that Stölzl not only visited local galleries that showed contemporary artists, but also read up on the latest art historical publications in Germany, such as the work of Munich-based art historian Fritz Burger, who published, among other things, on Cézanne and Hodler²⁵, two painters whose work Stölzl loved to see in the Neue Pinakothek, as she wrote in the letter to her brother quoted earlier.

²² Gunta Stölzl in a letter to her friend Ingeborg (surname unknown), dated Munich, 26 December 1915.

²³ Ibid., these lectures were given at the Polytechnische Schule in Munich, next to the Kunstgewerbeschule. On her testimony from 1919, signed by director Riemerschmid, Popp’s course in art history is mentioned again. This testimony is in the Gunta Stölzl Archive.

²⁴ Gunta Stölzl in her diary, dated 28 March 1918. At the time of this writing, both Albert Weisgerber and Franz Marc had been killed in the War. Who also participated in this exhibition with no less than 30 works, but to whom Stölzl does not refer, is Paul Klee, who lived in Munich at the time, and had been involved with *Der Blaue Reiter*. Klee would also become Stölzl’s teacher and later colleague at the Bauhaus in Weimar and in Dessau. See also the exhibition catalogue: *Galerie Caspari, Muenchener Neue Secession. Grapische Ausstellung*, exh. cat, C. Wolf & Sohn, Munich, 1918.

²⁵ F. Burger, *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, 2 volumes, Delphin-Verlag, Munich, 1913. Another work that Stölzl could have read was Burger’s highly popular *Einführung in die moderne Kunst* (1917), published posthumously after Burger was killed during the Battle of Verdun.

One of the names that recurs in Stölzl's writings is Vincent van Gogh. Many of the Munich-based modern artists, not in the least the members of Der Blaue Reiter, were inspired by Van Gogh, whose fame rose remarkably fast in the early years of the twentieth century, and in Germany in particular.²⁶ The early translation of Van Gogh's letters to his brother Theo into German contributed to this: a first anthology compiled by Margarete Mauthner was published in 1906, followed by a two-volume edition by Paul Cassirer in 1914. These letters were widely read in Germany and promoted the image of the artist as the misunderstood and poor genius. This image was voiced by the German art historian Julius Meier-Graefe in his popular biography of the Dutch painter published by Reinhard Piper in Munich in 1910, which was reprinted multiple times. In one of her notebooks, dated 23 April 1916, Stölzl devoted a longer entry to this artist, titled 'Briefe v. van Gogh'. She had obtained an edition of his letters as a Christmas present in 1915, and described in her letter to her friend Ingeborg: "...die Briefe van Gogh's. Ich weiß nicht ob Du diesen großen Maler den Überwinder d. Impressionismus und Vater des Expressionismus kennst, ich schätze ihn ungeheuer, er ist ein Fanatiker ein Schaffender ein nietzschischer Geist."²⁷ She explains in her notebook why Van Gogh is her artistic ideal, how his life exemplifies the "unbridgeable gap between art and life" and how the true artist "can never be at the center of life", how she admires his hard and passionate work despite all of his discomforts and ailments.²⁸ Other writings testify to her admiration for his work, especially his use of color and his preference for contemporary working people – depicting them *while* they are

²⁶ The Städel Museum in Frankfurt am Main organized the exhibition *Making Van Gogh. Geschichte einer deutschen Liebe* (23 October 2019 – 16 February 2020) which addressed this intriguing early reception of Van Gogh in Germany. For the catalogue, see A. Eiling and F. Krämer, *Making Van Gogh. Geschichte einer deutschen Liebe*, exh. cat., Hirmer Verlag, Munich, 2019. After the tragic death of both Vincent and Theo van Gogh, Theo's wife, Johanna van Gogh-Bonger, devoted herself to the promotion of her late brother-in-law, including single-handedly documenting and selling his work, as well as editing and publishing the correspondence between the two brothers. She was a crucial actor in the rise of Van Gogh's popularity. Recently, a Dutch biography was published: H. Luijten, *Alles voor Vincent*, Prometheus, Amsterdam, 2019. For the specific role that the Thannhauser Gallery, which opened in Munich in 1909, played in the early reception of Van Gogh, see S. Koldehoff and C. Stolwijk, *The Thannhauser Gallery. Marketing Van Gogh*, Mercatorfonds, Brussels/Van Gogh Museum, Amsterdam, 2017. For the role of Paul Cassirer in Berlin, see W. Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh & Paul Cassirer, Berlin: The Reception of Van Gogh in Germany from 1901 to 1914*, Waanders, Zwolle, 1988.

²⁷ Gunta Stölzl in a letter to her friend Ingeborg (surname unknown), dated Munich, 26 December 1915.

²⁸ Notebook no. 8 (October 1915-June 1916) in the Gunta Stölzl Archive, pp. 73-77.

working, rather than letting them pose for him.²⁹ As she writes in 1916: “Arbeiter, Menschen unsrer Zeit, die Tätigkeit um ihres Ausdrucks willen. Den Menschen in seinen einfachsten Bewegungen in seiner Umgebung, aber das Herausbringen, so daß es den Menschen einfach aufaßt – ergreift.”³⁰ A similar interest in everyday people being at work, as we will see, evidently recurs in Stölzl’s early drawings.

As far as I am aware, Stölzl wrote nothing specifically on her decision to enter the Bauhaus in 1919. However, she did describe her increasing doubts towards her studies at the Kunstgewerbeschule. Already in January 1917, before leaving for the Red Cross, she wrote to her brother that certain aspects of her education were “too *kunstgewerblich*” for her, and that she instead hoped to go to the more modern Reimann Schule in Berlin after the summer: “Er sind dort sehr feine Professoren und es soll vielmehr Zug drinnen sein – viel moderner gut modern, impressionistisch – expressionistisch.”³¹ The Reimann Schule in Berlin, founded in 1902, was a private school that strove for a unification of art and applied arts in contemporary design through practice-based teaching, an approach resembling the Deutscher Werkbund as well as the later Bauhaus.³² Hence, already in 1917 Stölzl seriously considered leaving the path of ‘*Kunstgewerbe*’, which was unsatisfactory and not modern enough to her, two years before moving to the Bauhaus. Although we do not know why Stölzl eventually preferred the Bauhaus over Berlin, her letters demonstrate that she had already been aiming for an education that was oriented more towards modern design. Moreover, whereas the diaries and letters quoted earlier testified to her interest in (neo-)impressionist and expressionist art practices, in this letter Stölzl seems to express the wish to also incorporate some of these interests in her own work. At the same time, one must not forget that art academies in Germany became slowly more accessible for women only from 1919 onwards, after the Weimar Constitution. Before that, they were restricted to schools of applied arts, such as the Kunstgewerbeschule in Munich, and generally not

²⁹ In her diary dated 10 June 1919, she describes a Bavarian landscape as a “Farbenpracht”, because it looks like a “Van Gogh’s Kleeacker”.

³⁰ Notebook no. 8 (October 1915-June 1916) in the Gunta Stölzl Archive, p. 75.

³¹ Gunta Stölzl in a letter to her brother Erwin, dated 26 January 1917, emphasis by Gunta Stölzl.

³² In that same year, a similar school, the Debschitz-Schule was founded in Munich, with, among others, Dora Polster as one of its students, whose work Stölzl referred to in the aforementioned description of the exhibition at Caspari’s in 1918. Due to financial circumstances, the Debschitz-Schule was closed already in 1914, which might explain why Stölzl did not attend this school in her hometown. Cfr. H.M. Wingler (ed.), *Kunstschulreform 1900-1933* (1977) for more information on this school, the Reimann Schule, and similar initiatives in Germany.

allowed into the education of ‘autonomous’ art.³³ Moreover, the image of the artist as a genius outside of society – the insurmountable division between art and life that Stölzl herself described in her notebook with regard to Van Gogh, where she also relates ‘life’ to her wish of starting a family– made the domain of art even less accessible for women with artistic aspirations, given what society expected from them.³⁴ Stölzl’s own early vision on these gender roles and what she envisioned for herself, a vision involving complex and personal factors, deserves to be discussed in more detail in the future. For now, it can be concluded that she wanted to learn something that was more in line with the developments in modern art while also being accessible for her as a woman. A school such as the Reimann Schule or the Bauhaus, both of which proclaimed a modern unification of art and craft, closing Van Gogh’s gap between art and life, must have been music to Stölzl’s ears: a place where she could follow her artistic aspirations.

Working class heroes

In what remains, I aim to further demonstrate the modern tendencies Stölzl aspired to by turning to the early works on paper that she created in her spare time, around 250 watercolors and pencil sketches. It is remarkable that Stölzl herself preserved so many of them, especially since she threw away almost all of her assignments for the Kunstgewerbeschule – an indication of how much she distanced herself from it. The works on paper that she kept, on the other hand, must have been of value to her.³⁵ These were

³³ A unification between the Kunstgewerbeschule and the Akademie der Bildenden Künste in Munich was discussed under Riemerschmid, but it would take until 1946 before the Kunstgewerbeschule was incorporated into the art academy. Cfr. A.K. Herber, *Frauen an deutschen Kunstakademien im 20. Jahrhundert: Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen ab 1919 unter besonderer Berücksichtigung der süddeutschen Kunstakademien*, dissertation, Universität Heidelberg, Heidelberg, 2009. The Alte Nationalgalerie in Berlin recently devoted their exhibition *Kampf um Sichtbarkeit* to woman artists from before 1919. For the catalogue, see Y. Deseyve and R. Gleis (eds.), *Kampf um Sichtbarkeit: Künstlerinnen der Nationalgalerie vor 1919*, exh. cat., Reimer Verlag, Berlin, 2019.

³⁴ “Er fühlt deutlich die große unüberbrückbare Kluft zwischen Kunst und Leben, daß der Künstler nicht mitten im Leben stehen kann, sonst müßte er Kinder schaffen nicht Bilder. (...) Ich denke anders, denn ich bin nicht so Künstler, ich will schon leben und gebären, ich bin vom andern Geschlecht und wünsche es voll und ganz zu sein – so Gott will. – Die Kunst füllt mich jetzt aus, aber ich weiß, daß mich die Mutter noch viel mehr ausfüllen wird – so daß nichts mehr außer ihr da ist.” Notebook no. 8 (October 1915-June 1916) in the Gunta Stölzl Archive, pp. 76-77.

³⁵ For example, in the letter from 1915 to her friend Ingeborg quoted earlier she describes the perfect holiday as: “Skizzieren wandern rodeln raufen singen lesen einfach die ganze Herrlichkeit das geht mir

created outside an educational context, and mostly represent places and people that Stölzl encountered on her numerous travels in Bavaria and, during her work for the Red Cross, abroad. Rather than ‘finished’ works meant for selling or exhibiting, these are personal experiments, practices in representation, composition, use of color, different materials and techniques. They provide us with some vital information on Stölzl’s very early artistic development and interests. The following selection of these works represents some of the recurring themes in this part of Stölzl’s oeuvre.

One of the first themes that stands out in these works is Stölzl’s interest in working people, usually farmers that she encountered on the Bavarian countryside. The emphasis often lies on their act of collaboration, their working *together*, rather than on their individual characters, the human figures almost remaining anonymous. This is for example the case in *Threshing Women* (fig. 1), the date of which is estimated around 1915, and in *Peasant Family Cutting Wood* (fig. 2), made somewhere between 1914 and 1919. In both works, despite their difference in technique and materials, a large piece of equipment is centrally depicted, with figures grouped around it. In both works, the working people remain rather anonymous. In *Threshing Women* (fig. 1), the female figures appear exceptionally large, reminding us of the unusual figures of German Expressionism. The three women are all dressed in similar outfits and their faces are turned away from us. All the attention is directed towards the center of the composition, where the central action of threshing takes place. A predominantly primary color palette in this part of the painting contrasts with the secondary and tertiary colors in the architectural parts, where Stölzl used realistic hues of brown with black shadings. The different colors of a gouache paint mainly appear in planes, neatly put next to each other, recalling the technique of stained glass painting. During her studies at the Kunstgewerbeschule, Stölzl was skilled in this technique, but it was also present in the work of the Munich-based artists of der Blaue Reiter, who created reverse glass paintings (*‘Hinterglasmalerei’*) and also developed a style in their paintings that was evocative of this technique.³⁶ Similar to these paintings, Stölzl used black outlines that subdivide the scene into separate areas of vibrant colors, emulating the spatial compression of reverse glass painting (fig. 1). Indeed, her writings show that she was aware of contemporary artistic developments in Munich, and admired artists who participated in

nicht mehr aus dem Kopf.” Later she adds: “Ich skizziere jetzt viel im Freien zeichne viel aus der Erinnerung und hab’ halt immer eine gute Bildwirkung im Auge. Ich geh auch jetzt auf der Straße mit offenen Augen und schau mir die Menschen an, das ist furchtbar fein.”

³⁶ B. Herbert, *German Expressionism. Die Brücke and der Blaue Reiter*, Jupiter Books, London, 1983, p. 128; M. Moeller, *Der Blaue Reiter*, DuMont Buchverlag, Cologne, 1987, pp. 62-67.

Der Blaue Reiter, such as Franz Marc and Alfred Kubin. The famous almanac of Der Blaue Reiter, in which many works of its artists were reproduced, was published in 1913 through Piper in Munich. Although it is unknown when exactly she obtained it, Stölzl had this almanac on her bookshelves. Pointing towards one-to-one influences between her work and a particular artists in retrospect would be precarious, but it is certain that Stölzl was aware of what these artists in her hometown were doing.

In the drawing *Peasant Family Cutting Wood* (fig. 2), we find the same theme of a group of anonymized people occupied in a rural activity, centered around a large piece of equipment. Given the pile of tree trunks on the left, the figures are most likely occupied with woodworking; a traditional German craft. It is the action that is centralized, rather than the people performing it. The activity of working is further emphasized by the diagonal lines in the center of the drawing that make up the woodcutting tool. What is interesting here is that Stölzl depicts a collaboration of man and woman, both occupied with the same action. As in *Threshing Women* (fig. 1), the central activity is surrounded by architectural elements. Again, all the elements are only suggested by a few lines and strokes, while Stölzl experiments with different types of fillings. For example, the structure of the wall that makes up the house seems to be composed of nothing but a few smudges, and so are the strokes that suggest the leaves of the trees. Only half of the trunks on the pile on the left are filled in, in different manners, to suggest the texture of wood with only minimal means. The branches, the lantern and the windows are merely indicated by a few lines. Still, Stölzl manages to add contrast to the drawing, as a lighter gray alternates with darker patches of almost black. The result is a clever, minimal composition, that is nevertheless dynamic.

In Stölzl's writings we read that she greatly admired the attention that Van Gogh paid to the theme of the hard-working (wo)man, particularly the way in which he managed to capture "Arbeiter, Menschen unsrer Zeit".³⁷ In both German publications of Van Gogh's letters that were available at that time, black-and-white drawings are reprinted, which Van Gogh himself had included in some of his letters. These are sketches in a style that resembles Stölzl's drawings of everyday and almost anonymously working people. Given her oft-repeated enthusiasm regarding Van Gogh's letters, his oeuvre and his life, it is not unlikely that Stölzl was inspired to use a similar theme in a similar style. However, in both *Threshing Women* (fig. 1) and *Peasant Family* (fig. 2) Stölzl emphasizes the aspect of working *together*, and in *Peasant Family* specifically the collaboration of men and women.

³⁷ Notebook no. 8 (October 1915-June 1916) in the Gunta Stölzl Archive, p. 75.

One could argue that she applied her own personal touch to Van Gogh's idiom, by stressing this action of collaboration. Furthermore, although Stölzl explicitly expressed her admiration for Van Gogh, one should, again, remain careful in placing Stölzl back into an art historical context retrospectively, claiming a one-to-one influence of Van Gogh on her drawings. Stölzl's appreciation of the artist has to be situated within the context of the 'hype' in Germany: Van Gogh's remarkable reception as the father of modern art and as the artist as an emotionally disturbed, manically working, misunderstood genius, an image that his letters promoted and that Stölzl also voiced in her notebook. By this time, the 1910s in Germany, Van Gogh as the ideal artistic genius was firmly established in the artistic idiom of both art historians and visual artists. When discussing something as complex as 'influence' in this case, Stölzl's appreciation should at least be placed into this broader perspective, and the comparison made here is meant to illustrate some of her early sources of inspiration for her own work.

The horrors of the Great War

When discussing the start of the Bauhaus in Weimar, one cannot escape the enormous effect the First World War had had on the world, and on Germany in particular. It not only shaped the motivation and ideals of the school and its founders, but also the individual motives of its early students. The same can be said of Gunta Stölzl. In the spring of 1917, when many of the Munich-based avantgarde artists had been killed, such as August Macke, Franz Marc, and Albert Weisgerber, and while her only brother served at the front as a soldier, Stölzl decided to volunteer for the Red Cross, only returning to Munich after the war had ended.³⁸ Her diary from these months testifies to the horrors she witnessed, the suffering and death, the improvisation in makeshift field hospitals, the hopelessness, but also to the beauty of the different countries and landscapes, which she enjoyed immensely. Both sides are captured in her early sketches from this period. *Fontaine* (fig. 3), created, as the signature shows, in May 1918 in Fontaine-Notre-Dame, a French village close to Cambrai, evinces the horror of war. From Stölzl's diary, we learn that she arrived in the area in April 1918 and stayed there until her return home in September. The small village of Fontaine was the scene of horrible and intense fighting from November 1917 onwards during the Battle of Cambrai.³⁹ The church of Fontaine, the *Église de Saint-Martin*, was

³⁸ For more on the history of the German Red Cross, see S. Schomann, *Im Zeichen der Menschlichkeit. Geschichte und Gegenwart des Deutschen Roten Kreuzes*, Deutsche Verlagsanstalt, Munich, 2013. Stölzl's diary is quoted on pp. 166-167 and on p. 177.

³⁹ Cfr. B. Cooper, *The Ironclads of Cambrai*, Pen and Sword, Barnsley, 2010.

completely destroyed – as Stölzl has hauntingly illustrated here – and rebuilt in the 1920s, making the drawing an important artistic document of the First World War as well as a moving eyewitness account.

What stands out in this drawing, as in *Threshing Women* (fig. 1) and *Peasant Family* (fig. 2), is the different ways in which Stölzl suggests different textures with only minimal means, for example the expression of debris on the foreground, or the horizontal lines that constitute the remaining walls of the church on the far left versus the more densely colored parts of what once must have been the bell tower of the building to the right of it. In this drawing, Stölzl combines these textures with a dramatic contrast between white, gray and black parts. Whereas in the previous two works human beings were surrounded by architectural elements, here the architecture fills up a composition that is completely devoid of human presence. All these aspects together turn *Fontaine* (fig. 3) in a dramatically haunting yet silent testimony of the war that destroyed Europe. Her diary of the same date perfectly resonates with this drawing: “Alles was Menschenhände in langen Jahrzehnten geschaffen hatten, das lag mit grausam verstörtem Blick einsam da, ein Nichts mit toten, starren Augen.”⁴⁰

There are a dozen other drawings and watercolors from Stölzl’s hand that explicitly depict the horrors of the war, or that can be related directly to her diary from her months as a nurse for the Red Cross. Besides being of interest because of their artistic qualities, this group of unknown works on paper in particular could be regarded as interesting historical documents and might also be researched, published or exhibited as such – something that has not been done before. The same could be said of her diary, which is not only of a high literary quality, but also the historical account of an eyewitness. Both are largely unknown, but as a combined document, in which the writings and sketches accompany each other, Stölzl’s work from the war can illustrate the state of disillusion on the one hand, and the hope for a new, modern and constructive future on the other. The Bauhaus, established in the aftermath of the war, promised such a new future, and this may have been an important reason for Stölzl to leave Munich for Weimar. In this respect, I hope that opening up this specific part of Stölzl’s archive will not only help in shining a new light on her early artistic and literary talents and her interesting biography, but equally on the influence the Great War had on the early students of the Bauhaus.

⁴⁰ Gunta Stölzl in her diary, dated Cambrai, 11 May 1918.

Color experiments

Another important recurring aspect in Stölzl's early watercolors is her experimental use of colors. As with the similarities between Stölzl and Van Gogh, one should be careful in making one-to-one comparisons between Stölzl's work and artists whose work she looked at and appreciated: this would require expertized and more in-depth research. What I would like to do here, is to bring some of those color experiments out of the archives, to single out some of their intriguing aspects, and only suggest some possible sources of inspiration on the basis of Stölzl's writings quoted earlier. My main aim is to demonstrate that Stölzl was interested in developing her own modern color palette, an interest she would bring with her to the Bauhaus.

Stölzl's color experiments can often be found in her depictions of everyday architectural settings: views on villages, streets, and houses, mostly recognizable as Bavarian. Her painting *Giesing* (fig. 4), most likely created in 1915, contains one of the few buildings that can be identified, the Heilig-Kreuz-Kirche in the district of Giesing in Munich. The nineteenth-century church tower is painted in pink, purple, orange and yellow hues, rather than in its actual russet color. Also in the rest of the painting, Stölzl's palette is expressionist, consisting of complementary colors such as pink and orange versus blue in the block of houses depicted on the left, or purple and red versus green on the right side of the painting. This creates a warm and vivid atmosphere of the city on a sunny day. Many tones and hues are alternated and used close to each other in an almost analytical manner, an effect that is enhanced by the opaqueness of the paint (probably a gouache). This way of contrasting and experimenting with the effect colors could have on each other, rather than realistically using them, was already hinted at in *Threshing Women* (fig. 1) and is further expanded here. It was a central device in the work of many neo-impressionist painters as well as members of Der Blaue Reiter. As the forms that make up the picture are not particularly detailed – the shapes of the houses, for example, are reduced to a minimum – the detail and liveliness of this painting is the result of the contrasting color planes. Although the painting may appear somewhat rigid in terms of composition, it gives a good impression of Stölzl's very early color experiments.

A different palette is used in *View on a Courtyard* (fig. 5), in which Stölzl further explores the possibilities of colors and the medium. Compared to *Giesing* (fig. 4), the composition is freer, less rigid. The thick black outlines that often appear in her earlier watercolors, such as *Threshing Women* (fig. 1), have disappeared. Instead, Stölzl acts on the possibilities of her medium, as the colors naturally flow into each other. Again, shapes are largely reduced to a single and minimal color plane. Our attention is drawn to the parts depicted in the

primary colors of red, blue and yellow, which especially dominate the foreground, where a view on a courtyard is depicted. Here, especially visible on the left, where the painting is cut off by the side of a house, Stölzl experiments with the representation of natural light and shadows, much more than in *Giesing* (fig. 4) or *Treshing Women* (fig. 1) for example. The center of the composition is marked by a horizontal band of Prussian blue. It marks the transition from a palette consisting almost exclusively of primary colors on the foreground to a horizontal band of other color shades, such as purple, green and brown. From the empty space of the courtyard on the foreground, where part of the paper is left blank, Stölzl moves to packed rectangles in different colors, depicting a dense part of architecture, mainly consisting of roofs. This line of architecture is interrupted by the brown silhouette of a tree and by a thick, white horizontal shape, indicating fog, probably of a chimney or a factory. Here, Stölzl again makes use of the transparency that is characteristic of the watercolor paint used here, as one can still see the paint underneath it shine through. On the far background plane, something interesting happens. A yellow horizontal band indicates the horizon, representing stylized apartment buildings. On top of this band, Stölzl uses only a few lines in red to indicate architectural forms, merely suggesting them, a technique that does not recur in any of her earlier paintings. Compared to an earlier work such as *Giesing* (fig. 4), Stölzl here demonstrates that she not only starts to master the medium, but also further experiments with combining different non-realistic color palettes.

This mastering of her medium is even more visible in *Landscape at Sunset* (fig. 6), in which the many different colors of an impressive setting sun in the evening seem to tumble over each other. In the intense sky, the palette of contrasting colors appears again, but in a much more subtle and natural manner. In the lower part of the sky, a broad stroke of lemon yellow is set off by a cool blue, tending towards turquoise, while above it a darker blue appears, contrasting with a typically evening red and warm yellow. Skillfully subtle, red, yellow and blue again appear in other parts of the composition. Take for example the yellow house with its red roof on the left side of the painting with a blue shadow appearing next to it, or the blue shadows on the farm in the lower part. In a free and flowing composition, Stölzl uses numerous and whirling colors to bring us the experience of a summer sunset.

What is especially important in this demonstration of Stölzl's early color experiments is that she must have shown these or similar watercolors to Walter Gropius as part of her

portfolio in 1919, upon which she was admitted to the Bauhaus immediately.⁴¹ He also must have kept her on his radar, as he asked Stölzl in the spring of 1920 to partake in the foundation of the women's class. This could not have been on the basis of Stölzl's textile skills or knowledge of weaving, in which she had not received extensive training at the Kunstgewerbeschule. Color theory was one of the core elements of Bauhaus education, as taught by Johannes Itten, Josef Albers, Paul Klee, and Wassily Kandinsky, among others, in the preliminary course as well as outside of it.⁴² The influence of these teachers on Gunta Stölzl and the other weaving students at the Bauhaus has been discussed by others⁴³, but always in terms of a one-way relationship of a teacher teaching a student. What is overlooked is that Stölzl did not come to the Bauhaus a tabula rasa: she had clearly already been researching new experimental uses of colors, as her watercolors from the years 1914 to 1919 confirm, and as her early writings tentatively allude to, given the preference she showed there for certain artists. For Gropius, this was probably an important aspect that appealed to him in Stölzl's early work, and it may have contributed to him admitting her to the Bauhaus and to assigning her a leading position with responsibilities early on in Weimar.⁴⁴ The lesson that Stölzl's archives thus teach us, is that the Bauhaus was not merely shaped top-down, by its leaders, teachers, or constitutions, but also bottom-up, by its students and the artistic baggage each one of them brought with them to the school.⁴⁵ Whereas the pre-Bauhaus history of the early masters has received attention, this is not the

⁴¹ I. Radewaldt, *Gunta Stölzl*, p. 23. Unfortunately, Radewaldt does not discuss these works and their artistic qualities in great depth.

⁴² Cfr. H. Düchting, *Farbe am Bauhaus: Synthese und Synästhesie*, Gebr. Mann, Berlin, 1996.

⁴³ Cfr. I. Radewaldt, *Gunta Stölzl*, pp. 39-45 on Johannes Itten, pp. 52-57 on Paul Klee, and pp. 58-61 on Wassily Kandinsky; Radewaldt, 'Unterricht am Bauhaus', exh. cat. *Gunta Stölzl. Meisterin am Bauhaus Dessau*, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern, 1997, pp. 104-111, where Itten, Klee, and Kandinsky are discussed in relation to Stölzl. For a more general discussion of Klee's influence on the weaving workshop, see J. Anger, 'Klees Unterricht in der Webereiwerkstatt des Bauhauses', exh. cat. *Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus*, G+H Verlag, Berlin, 1998, pp. 33-41.

⁴⁴ Cfr. I. Radewaldt, *Gunta Stölzl*, pp. 49-50.

⁴⁵ Stölzl was certainly not the only one who had already followed some artistic education before going to the Bauhaus. In Germany, there were more students whose studies had been disrupted by the war, and who switched to something else, and especially something completely new, after the war had ended. Stölzl herself refers to this in her article on the development of the Bauhaus weaving workshop, see G. Stölzl, 'die entwicklung der bauhausweberei', *bauhaus zeitschrift für gestaltung* no. 2, July 1931, p. 2.

case for the early students in Weimar, who must have contributed in no small manner to shaping the school.⁴⁶

The power of the archive

Stölzl's early work and writings discussed here form only the top of the iceberg of an oeuvre that spans a large part of the twentieth century. Although far from complete, my findings mark the start of uncovering the full image of Gunta Stölzl's artistic trajectory, by exploring both writings and works on paper from a new time frame (1914-1919). Her archives, which are extensive and well-preserved, prove a fruitful ground for reaping this more complete picture of Stölzl's career, but there is still much work to be done. 2019 was the year in which female *Bauhäusler* were finally given their place into the historiography of the school. Now, two years later, I propose to take this further: it is time to expand the research output on female *Bauhäusler* beyond the walls of the school. As a side effect, by looking at the work Bauhaus students, and especially female students, created before entering the school, that is, unpacking their artistic luggage, an even more complete historiography of the school and its student body may unfold as well. Archival research can make vital contributions to this process of uncovering. Now that the dust of the 100th anniversary of the Bauhaus has settled down, we may start bringing up wonderful findings testifying to these women's individual careers.

⁴⁶ P. Rössler and A. Blümm, 'Soft Skills and Hard Facts: A Systematic Assessment of the Inclusion of Women at the Bauhaus', *Bauhaus Bodies*, edited by E. Otto and P. Rössler, Bloomsbury Visual Arts, New York, 2019, p. 5.

APPENDIX

Credits: Gunta Stölzl, © VG Bild-Kunst, Bonn

Photo credits: Estate Gunta Stölzl, 2021

These and other works by Gunta Stölzl can be found in her work catalogue, please visit <https://www.guntastolzl.org/About/Catalogue/>



FIG. 1, Gunta Stölzl, Threshing Women, ca. 1915, watercolor



FIG. 2, Gunta Stözl, Peasant Family Cutting Wood, 1914-1919, pencil sketch

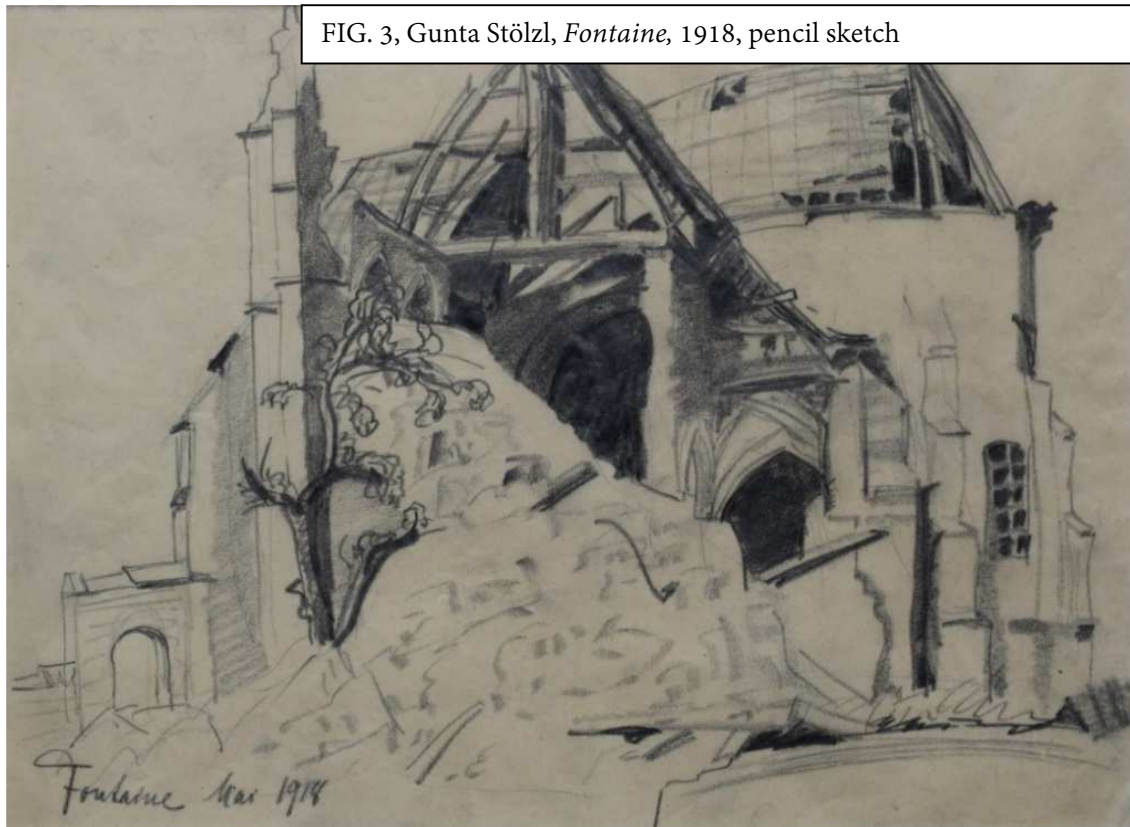


FIG. 3, Gunta Stözl, *Fontaine*, 1918, pencil sketch



FIG. 4, Gunta Stölzl, Giesing, ca. 1915, watercolor



FIG. 5, Gunta Stölzl, View on a Courtyard, 1917-1919, watercolor



FIG. 6, Gunta Stölzl, *Landscape at Sunset*, 1917-1919,

Typeset RECEPTIO Academic Press
Printed in Kensington, London
October 2021

