

ARTYPE

aperture sul contemporaneo



Francesco Mancinelli

«Vorsicht, ich bin kein Mann!»

Il tipo sociale della Neue Frau nella
cultura visuale della Repubblica di Weimar



ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

volume quindici

ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

Comitato scientifico

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge), Elisa Baldini (Università di Bologna), Renato Barilli (Università di Bologna), Guido Bartorelli (Università degli Studi di Padova), Lucia Corrain (Università di Bologna), Sandra Costa (Università di Bologna), Pasquale Fameli (Università di Bologna), Paolo Granata (University of Toronto), Silvia Grandi (Università di Bologna), Claudio Marra (Università di Bologna), Anna Rosellini (Università di Bologna), Gian Luca Tusini (Università di Bologna), Giuseppe Virelli (Università di Bologna)

Politiche editoriali

Referaggio double blind



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/2022>

ARTYPE | Aperture sul contemporaneo
collana AMS Acta Alma DL diretta da Silvia Grandi
volume quindici
2022
ISBN 9788854970885
ISSN 2465-2369

«Vorsicht, ich bin kein Mann!»: il tipo sociale della Neue Frau nella cultura visuale della Repubblica di Weimar

Francesco Mancinelli

Dipartimento delle Arti - visive, performative, mediali
Via Barberia, 4, 40121 Bologna

Il presente volume è stato realizzato a scopo didattico. L'editore si dichiara disponibile ad assolvere eventuali obblighi nei confronti degli aventi diritto per l'utilizzo delle immagini riportate nel volume.

In copertina: Dodo, *Matrimonio sul giardino pensile* (dettaglio), 1929.

Indice

Nascita e sviluppo dell'immagine della Neue Frau	5
Dalla vita reale alle riviste	13
La Neue Frau come "Sportdame"	23
Differenziazioni visivo-culturali della Neue Frau	39
La prostituta come l'altro sessualizzato	43
L'iconografia maschilista del Lustmord	57
Il "terzo sesso"	68
La Neue Frau come artista	89
Dodo e l'immagine della diva	89
Jeanne Mammen e le donne cospiratrici	97
Bibliografia	105
Sitografia	115

Nascita e sviluppo dell'immagine della *Neue Frau*

«Forse in nessun altro campo come in quello dei rapporti fra i sessi si è verificata una trasformazione così radicale nel corso di un'unica generazione: l'emancipazione della donna, la psicoanalisi freudiana, il culto del corpo promosso dallo sport, la nuova indipendenza dei giovani»¹.

Nel contesto del grande fermento culturale che attraversò l'intera Europa tra le due Guerre Mondiali del secolo scorso, uno degli aspetti caratterizzanti della modernizzazione del fare artistico e culturale, generato dalla vita quotidiana, fu la nascita, viva quanto reale, di alcuni 'tipi umani' del tutto nuovi. La Germania, e in particolare la sua capitale, Berlino, rappresentarono al meglio cause ed effetti di questo inarrestabile processo di modernizzazione a più livelli. Tra gli aspetti più noti, frequentemente rielaborati nei decenni successivi, vi è sicuramente la nascita di un nuovo tipo di figura femminile, la cosiddetta *Neue Frau*. Capace di scardinare tradizioni e preconcetti legati all'immaginario femminile e di fissare i germi di quella che sarà, successivamente, la lotta per l'emancipazione delle donne, l'immagine della Nuova Donna viene recepita da noi cittadini del nuovo millennio come una delle figure emblematiche e meglio rappresentative di un'epoca complessa qual era quella dei cosiddetti Anni Ruggenti.

L'immagine della Nuova Donna non fu il frutto di una costruzione intellettuale, bensì un prodotto nato dalla socialità quotidiana che il mondo artistico colse e rielaborò, nel corso degli anni Venti, sotto forma di opere, attraverso soprattutto quelli che furono gli stilemi della *Neue Sachlichkeit*. A livello sociale, l'emergere della figura di una donna forte, determinata e in-

dipendente, si dovette anche al fatto che tra la fine degli anni Dieci ed i primissimi anni Venti, nel contesto storico della formazione della Repubblica di Weimar, si registrò un grave calo demografico nella popolazione maschile tedesca: oltre ai milioni di deceduti nel corso della Prima Guerra Mondiale, i pochi reduci sopravvissuti erano per lo più afflitti da gravi malattie, di origine sia psichica che fisica. Il genere maschile era letteralmente a brandelli e l'impossibilità per gli uomini di poter sostenere gli oneri tradizionali loro attribuiti, insieme ad altri fattori, permise alle donne di poter ottenere dei posti chiave nella società tedesca².

Cause e conseguenze profonde di questo mutamento socio-culturale ebbero, come già accennato, la loro origine sul finire degli anni Dieci del Novecento. La Germania, impegnata nella Prima Guerra Mondiale e scossa da gravi conflitti interni, si apprestava a detronizzare definitivamente il Kaiser Guglielmo II e a proclamare una neonata repubblica parlamentare, fondata sui concetti del pluralismo politico e della democrazia. In questo contesto, per la prima volta nella storia della Germania, alle donne fu riconosciuto il diritto al voto con la Costituzione della Repubblica di Weimar, approvata nell'agosto del 1919. Costituendo la maggioranza della popolazione tedesca totale, le donne furono oggetto delle campagne elettorali di tutti i partiti politici, dai conservatori ai progressisti³. Nel frattempo, nell'orizzonte quotidiano, le donne cominciarono ad occupare un ruolo fondamentale all'interno della società tedesca. Bisognose di forza-lavoro, fabbriche ed aziende dovettero sostituire velocemente il gran numero di uomini partiti al fronte e, rivolgendosi alle donne, permisero loro di uscire una volta per tutte dalle mura domestiche e dalle loro occupazioni tradizionali. Una volta terminato il conflitto i numeri dell'occupazione femminile erano sensibilmente aumentati e, negli anni a seguire, continuarono a crescere⁴. Anche se esse

venivano impiegate con retribuzioni più basse rispetto a quelle garantite agli uomini, le donne lavoratrici erano divenute ormai, allo scoccare del nuovo decennio, un segno tangibile della 'tendenza modernizzante' dei tempi⁵. In ogni caso, ciò che scatenò una risposta da parte della cultura e dell'arte non fu l'aumento dell'occupazione femminile, bensì la percezione della donna lavoratrice che si spostava liberamente in città, quale unica e diretta fautrice del proprio destino. Accanto alla promessa e al dovere di un lavoro che la rendeva finalmente più indipendente rispetto al passato, la donna cominciava a frequentare quegli ambienti della città che, fino a poco tempo prima, le erano preclusi poiché giudicati come appannaggio di un pubblico esclusivamente maschile. Locali notturni e caffè erano le destinazioni preferite di queste nuove lavoratrici, inquadrare soprattutto come segretarie presso uffici istituzionali e aziende. Ciò, al tempo, costituì un traguardo molto importante, visto che solo a partire dal 1908 la legge tedesca permise alle donne di poter girare da sole in strada e quindi frequentare qualsiasi locale pubblico⁶.

Le donne lavoratrici furono oggetto, in forza di quanto appena detto, dell'attenzione di molte riviste dell'epoca indirizzate al mondo del proletariato. Tra le più famose vi fu l'«Arbeiter Illustrirte Zeitung» che lungo tutto il decennio si interessò all'immagine della lavoratrice e che, alla stregua di altre riviste specializzate nella moda femminile, si occupava spesso anche di questa tematica. In un articolo apparso nel 1931, dal titolo *Die arbeitende Frau trägt...*⁷ (fig. 1) si può notare come le illustrazioni attingano ad un complesso di modelli e stereotipi per indicare la *Neue Frau*. Tuttavia, in esse sono ben visibili degli elementi discordanti dal *topos* canonico di quest'ultima, che verranno successivamente analizzati in questa sede. Vengono a mancare infatti tutti quegli elementi che suggeriscono una sessualità autonoma ed indipendente, mentre è accentuato il

carattere teso a minimizzare e nascondere qualsiasi forma femminile. La «Arbeiter Illustrierte Zeitung» non era evidentemente interessata alla figura della *Neue Frau* alla moda, bensì alla donna in quanto lavoratrice, capace di riflettere attraverso la propria fisicità l'attitudine al lavoro.

Spesso l'immagine della *Neue Frau* lavoratrice, sprovvista di una preponderante componente erotica, è stata elaborata negli stessi anni anche in ambito pittorico. L'emblematico caso di *Sonja*, dipinto realizzato nel 1928 da Christian Schad, ne costituisce un perfetto esempio, così come la celebre fotografia della segretaria radiofonica realizzata da August Sander (figg. 2-3), spesso messe a paragone per il notevole livello di somiglianza dei soggetti raffigurati. Nel dipinto realizzato dell'artista bavarese, il soggetto protagonista è una segretaria berlinese di ventotto anni, identificata con Albertine Herda, amica dell'artista⁸. Presumibilmente ritratta all'interno del Romantisches Café, famoso punto d'incontro di letterati ed artisti, è stata erroneamente vista per diverso tempo dalla critica come prototipo della donna emancipata e, per questo, sola. In realtà, se confrontata con gli altri ritratti realizzati da Schad nello stesso periodo, si nota come il senso di solitudine e quel vuoto che riempie gli occhi di Albertine-Sonja sia comune all'intera società tedesca ritratta da Schad, senza distinzioni di genere. Inoltre, la visione cristallina ed algida, risultato del peculiare stile dell'artista, restituisce una visione realistica congelata e *congelante*, attraverso la quale striscia in superficie l'enigma, consapevolmente generato da Schad attraverso l'eccesso di evidenza oggettiva⁹. Così, i tratti mascholini e spigolosi sembrano cozzare con gli oggetti propriamente legati alla femminilità, come il fiore appuntato sulla spalla dell'abito ed il lungo bocchino sul quale è inserita una sigaretta accesa. L'aspetto sessuale ed erotico nelle opere di Schad con soggetto femminile sembra qui scomparire per lasciare il posto alla realtà a grado

zero, così forte nella sua visualizzazione da creare un turbamento emotivo inspiegabile negli occhi dell'osservatore.

Sfruttando l'immagine che Schad ci restituisce della *Neue Frau* attraverso *Sonja* si possono inoltre prendere in esame dei *topos* visivi che, nel corso degli anni Venti, divennero tratti caratterizzanti per la costruzione del modello femminile poi oggetto di stereotipi. Essi furono desunti, da parte del mondo artistico, dalla vita di tutti i giorni, facilmente osservabile nelle strade della capitale. Infatti, a un cambiamento di usi e consuetudini nella vita quotidiana della donna si accompagnò una rivoluzione estetica della sua immagine, derivata dalla sentita esigenza di una praticità che proprio il mondo femminile reclamava con forza da diverso tempo. Come sottolineato da Silvia Bignami, la rivendicazione visiva di una nuova ed autonoma identità della donna partì proprio dalle profonde trasformazioni che interessarono la moda dell'epoca¹⁰. Fu quindi l'ambito dell'abbigliamento e della moda quello che subì, in pochi anni, i maggiori cambiamenti: spostarsi in città, lavorare e prender parte alla vita mondana della metropoli non era possibile se s'indossavano inutili crinoline e soffocanti corsetti che impedivano anche i movimenti più semplici. La nuova posizione conquistata dalla donna, tanto in ambito lavorativo che sociale, mise prepotentemente in luce quei punti chiave che divennero in breve tempo i capisaldi della moda dell'epoca: semplicità, funzionalità e versatilità, quest'ultima intesa per i capi d'abbigliamento indossabili sia di giorno che di sera. Queste novità affondavano le proprie radici in alcune proposte radicali già presenti, nella società tedesca, sul finire dell'Ottocento. È infatti nel corso degli anni Novanta dell'Ottocento che ebbe inizio il cosiddetto processo di *Reformkleidung* (abbigliamento riformato) attraverso cui si proponeva un vestiario femminile libero e morbido, rinunciando per la prima volta all'uso del corsetto¹¹. Tale tendenza trovò un

diffuso riscontro soltanto durante la Prima Guerra Mondiale quando, a causa della scarsità di tessuti, le donne si videro costrette a creare per lo più da sole nuovi abiti, sfruttando stoffe già in loro possesso¹².

Accanto all'esigenza di un maggiore comfort nel vestire quotidiano, l'altra caratteristica saliente della trasformazione rivoluzionaria nell'immagine femminile fu rappresentata dall'uso di abiti e accessori che erano appartenuti, fino ad allora, alla moda maschile, in particolare quello bohémien e dandy dei decenni precedenti. In questa prospettiva la cultura lesbica berlinese diffuse, tra la fine degli anni Dieci ed i primi anni Venti, una versione riadattata dello smoking tipicamente maschile¹³, sfruttando quelli lasciati dagli uomini partiti per il fronte allo scoppio della Prima Guerra Mondiale. Se in un primo momento tale azione poté sembrare dettata dalla sola esigenza di poter indossare qualcosa di comodo, contenendo i costi per la realizzazione di un nuovo abito, negli anni successivi lo smoking – e le sue molteplici declinazioni – arrivò ad occupare gli armadi di molte donne tedesche, provenienti da vari ceti sociali, divenendo così uno dei *topos* visivi della *Neue Frau*, anche grazie alla sua diffusione tra le dive del cinema, come Marlene Dietrich¹⁴. Lo smoking alla metà del decennio divenne quindi un *must* del nuovo vestiario femminile, indossabile sia di giorno che di sera. Accanto ad esso si diffuse tra le donne anche il monocolo, già simbolo indiscusso della moda dandy maschile. Lanciato anch'esso dalla cultura lesbica della capitale, al monocolo furono dedicate anche feste a tema e addirittura insegne di locali¹⁵, tanto da promuovere, assieme allo smoking, l'utilizzo di capi e accessori della moda maschile all'interno di quella femminile, costituendo uno dei primissimi esempi della contemporaneità di moda *genderless* nata dal basso.

Un altro *topos* della *Neue Frau* riguardò un cambiamento radicale nella moda delle acconciature che, a partire dai primi

anni Venti, iniziarono a essere sempre più corte. In Germania, il nuovo taglio fu chiamato *Bubikopf* – letteralmente, ‘testa di ragazzo’ – essendo un caschetto molto corto, fino ad allora portato, per l’appunto, dai giovani. Il successo di questo taglio di capelli si deve anche al fatto che, rispetto alle complicate acconciature dei decenni precedenti, il taglio ‘alla maschietta’ era decisamente più pratico e facile da gestire¹⁶. Adottato anche dalle celebrità tedesche dell’epoca, esso divenne ben presto oggetto di dibattiti nella società tedesca. Tra i conservatori, questa tendenza femminile ad accorciare i capelli veniva vista come uno dei minacciosi segnali del declino inarrestabile della società, mentre in ambito progressista esso veniva lodato proprio per la sua moderna praticità. Il dibattito fu talmente acceso che alcuni tra i letterati tedeschi più famosi dell’epoca ne espressero la loro opinione in proposito. Tra questi, spicca l’intervento di Heinrich Mann, che in un articolo ne dimostrò la portata rivoluzionaria, riuscendo, proprio per la sua larga diffusione, a far rassomigliare la lavoratrice di ceto medio a quella dell’alta società¹⁷. Il *Bubikopf* divenne ben presto un simbolo non di una tendenza passeggera, ma di una già matura consapevolezza nel voler essere equiparate all’uomo. La convergenza di queste nuove forme espressive nella moda femminile berlinese contribuì a creare l’immagine di una donna esteticamente affine all’uomo dal quale mutuava, rielaborandole e rendendole proprie, le forme visive del genere maschile. Tutto ciò si riscontra, in ambito pittorico, in alcune celebri opere di Otto Dix il quale, negli anni del periodo berlinese, seppe immortalare con la sua particolare cifra stilistica alcune delle donne-simbolo della Berlino degli anni Venti. In una sorta di costante incontro/scontro con l’etichetta della *Neue Sachlichkeit*, affibbiatagli da Gustav Friedrich Hartlaub con l’omonima mostra del 1925, sembra quasi che Dix si adoperò incessantemente nel corso degli anni successivi per esaurire

dall'interno una corrente artistica che poteva vantare tutto fuorché una compattezza di forme ed espressioni tra gli artisti che ne facevano parte. Dix, attraverso le opere realizzate dalla metà del decennio in poi, riuscì a portare alla definitiva maturazione il suo riconoscibile stile, che affondava le proprie radici in tante direzioni artistiche diverse: dalla tradizione pittorica tedesca, in particolare quella medievale e rinascimentale, passando per l'intermezzo espressionista e l'esperienza Dada. Dix fu profondamente influenzato anche dal suo vissuto personale e dal suo stesso occhio critico, attento ai cosiddetti nuovi 'tipi umani' che iniziarono a popolare la Germania a partire dalla Prima Guerra Mondiale. Attraverso un'acuta osservazione dei quartieri più malfamati delle grandi città tedesche, come Berlino ed Amburgo, Dix seppe maturare uno stile connotato dalla deformazione grottesca dei soggetti, di matrice postespressionista, cristallizzata all'interno di un'oggettività impassibile ed impietosa¹⁸.

Emblematico in tal senso è il celebre *Ritratto della giornalista Sylvia von Harden*, realizzato nel 1926 (fig. 4). L'opera, secondo una testimonianza della giornalista, fu fortemente voluta da Dix, che la considerava l'icona perfetta della loro epoca¹⁹. Effettivamente, a distanza di quasi un secolo da quell'episodio, il celebre dipinto viene citato come uno dei migliori esempi per raccontare la Germania della Repubblica di Weimar. In esso, l'artista realizza, attingendo al modello della *Neue Frau*, un ritratto così crudamente oggettivo da divenire il ritratto perfetto della sua epoca. Von Harden, scomoda e famosa giornalista lesbica dell'epoca, è ritratta mentre siede presso il tavolo di un locale, fumando nervosamente una sigaretta e bevendo un Martini. Fasciata da un abito alla moda, mostra con deliberata sciattezza le calze smagliate, mentre l'implacabile occhio indagatore, sottolineato dal monocolo, osserva lo spazio circo-

stante. La sua postura, che suggerisce la conquistata sicurezza di sé, è studiata da Dix per mettere in risalto la pelle livida, le mani enormi e scheletriche, simili a ragni, il volto scavato. Il risultato finale genera messaggi ambivalenti ed in apparenza contraddittori: da un lato, la figura della *Neue Frau* come specchio dell'inquietudine intellettuale dell'epoca, indipendente e rivoluzionaria; dall'altro, essa è grottesca, frutto della visualizzazione di ansie e paure che tanto affliggevano i ceti più alti della società tedesca riguardo la diffusione di questo nuovo tipo di donna, così lontano dai canoni conservatori. Dix, però, realizzando questo ritratto con uno spietato realismo e con la sua sottile cifra deformante, sospende il giudizio sulla giornalista berlinese, consegnando alla storia un ritratto che si fa simbolo di un'intera epoca, in una interessante unione tra la figura della *Neue Frau*, il nuovo status dell'intellettuale germanico e le profonde paure della società tedesca del tempo.

Dalla vita reale alle riviste

Il primo tra i settori della cultura tedesca dell'epoca che si accorse dei cambiamenti che interessavano l'immagine della donna fu quello dell'editoria, nel quale iniziarono a circolare i primi *topos* visivi poi variamente rielaborati lungo tutti gli anni Venti, confluendo anche nell'ambito prettamente artistico. In particolare, le prime testate che ne presero nota furono quelle d'ambito satirico, le più attente ai mutamenti della vita sociale e quotidiana. Ne conseguì un'analisi precoce della fenomenologia del mondo femminile dell'epoca, a partire dalle novità estetiche che andava sviluppando. Ciò, oltre che da saggi, dibattiti ed articoli, veniva spiegato anche attraverso un massiccio uso delle immagini, soprattutto illustrazioni, disegni auto-riali, fotografie. Tra le riviste satiriche che meglio spiegano co-

me queste nuove soluzioni estetiche venissero recepite dalla società tedesca vi è sicuramente «Simplicissimus», rivista fondata nel 1896 a Monaco dall'editore Albert Langen e dal giornalista Theodor Heine, che nel corso degli anni Venti raggiunse una tiratura e una popolarità sorprendenti, ospitando nei suoi numeri grafiche di artisti come George Grosz e molteplici contributi letterari dei migliori intellettuali dell'epoca, come Thomas Mann e Rainer Maria Rilke. Nel numero del 18 maggio 1925 la copertina è realizzata da Eduard Thöny (fig. 5), artista sudtirolese che collaborò a lungo con la rivista²⁰. La sua illustrazione mostra come i tempi siano ormai cambiati rispetto ad un decennio prima: in un contesto balneare, in primo piano, una donna, evidentemente di ceto alto-borghese, accudisce suo figlio mentre si protegge con un parasole. Subito dietro di lei passeggiano due giovani donne, dall'aspetto provocatoriamente mascolino: indossano costumi interi e aderenti che mettono in risalto il loro corpo snello e slanciato, dai fianchi stretti e con un seno pressoché assente. Una di loro indossa un monocolo, mentre entrambe hanno un taglio di capelli alla 'Eton', una variante più corta del *Bubikopf*. L'intera scena acquista un tono satirico grazie soprattutto alla didascalia, che recita: «Wie bürgerlich! Das Weib trägt Bufen!»²¹.

Una delle caratteristiche principali dell'immagine femminile cosiddetta 'tradizionale' che per prima era iniziata a scomparire era infatti il seno: nell'immaginario della *Neue Frau* si esaltava l'assenza di qualsiasi forma corporea lontanamente riconducibile alla sfera sessuale femminile, pertanto seno e fianchi, così come i capelli lunghi e le elaborate acconciature, furono letteralmente messi al bando dalla moda dell'epoca. Un interessante esempio visivo del rapporto, tutto giocato su una caustica ironia, tra i dettami della moda e l'immagine femminile ci è offerto dall'illustratore Olaf Gulbransson²², anch'egli attivo presso «Simplicissimus». In *Busenflucht – Die*

*Modekrankheit*²³ (*La fuga del seno – La malattia della moda*, fig. 6), illustrazione apparsa nel numero 23 del 1925 della rivista, assistiamo alla visita medica di una giovane donna. Magrissima, essa viene visitata dal suo medico. Questi le controlla dapprima il polso, per poi passare ad auscultarne il respiro dalla schiena; si accorge così di trovare, all'altezza delle scapole, due strane protuberanze, simili a piccoli seni femminili. La scena si conclude col dottore che, rialzatosi, sembra incerto e, in buona misura, profondamente turbato dalla visione di questi seni posteriori²⁴. L'approccio ironico delle illustrazioni esaminate pone in risalto il rapporto dicotomico tra due poli socio-culturali della Berlino e della Germania dell'epoca: da un lato, quello dell'alta borghesia e della classe dirigente, al quale appartengono la donna seduta della prima illustrazione e il medico della seconda, entrambi saldamente ancorati alle tradizioni teutoniche e ai canoni della rispettabilità e della decenza pubblica²⁵, retaggi di un'impostazione sociale di sapore ottocentesco; dall'altro lato, la medio-piccola borghesia e il mondo del proletariato, dai quali provenivano soluzioni e proposte socio-culturali progressiste, affini alle ideologie politiche del socialismo e del comunismo. Peraltro, un discreto numero dei sostenitori di questi partiti era composto dalle donne emancipate che puntavano al riconoscimento di altri diritti fondamentali²⁶. Lo scontro culturale tra queste due polarità politiche è reso ancor più evidente in un'altra copertina illustrata dell'epoca, questa volta per la rivista satirica «*Berliner Illustrierte Zeitung*»²⁷ (fig. 7). In essa troviamo un uomo ed una donna intenti a camminare fianco a fianco, entrambi indossando uno smoking e l'immane monocolo, e fumando. Non sarebbe possibile distinguere il primo dalla seconda se non fosse che quest'ultima indossa una gonna e un paio di calzature provviste di tacco. Per il resto, dal taglio dei capelli alla figura slanciata, la donna sembra essere del tutto simile –

o assimilabile – all'uomo. Quest'illustrazione fu usata dalla rivista per indire un concorso con relativo premio in denaro, iniziato proprio col numero in questione²⁸: *Was sagen Sie bloß zu Fräulein Mia?*²⁹ – recita la didascalia. A suggerire il palese disgusto borghese per questa fantomatica, eccessiva mascolinizzazione della donna e una conseguente perdita di qualsiasi *sex appeal* femminile sono le figure ritratte appena dietro la coppia: un uomo anziano, una donna e un uomo di mezza età, tutti di evidente estrazione altoborghese. Essi guardano i due e reagiscono chi con sconcerto, chi con un ghigno maligno. Tali figure, poste in maniera tale da sembrare dei giudici morali, rimandano ad una tematica scottante presso i salotti conservatori dell'epoca: la prorompente e apparentemente inarrestabile mascolinizzazione della donna, secondo la mentalità borghese dell'epoca, costituiva per la società tradizionale una reale minaccia sociale, in quanto inficiava il numero delle nascite: le donne in carriera, si pensava, non si sarebbero mai sposate, quindi non avrebbero generato figli. In casi addirittura più estremi l'uso di indumenti e capi d'abbigliamento di fattura maschile veniva spiegata, in forza di alcune teorie psicanalitiche volutamente distorte, come una sorta di regressione della sessualità, una devianza ed un ritorno all'adolescenza³⁰.

A partire dai numerosi locali notturni nei quali si tenevano serate *en masque* – come il celebre Eldorado – e anche grazie al diffondersi del travestitismo per entrambi i sessi, la *confusione di genere* dalla rappresentazione quotidiana approda anche nella stampa dell'epoca secondo varie direttrici: se in «Berliner Illustrierte Zeitung» l'immagine di *Fräulein Mia* viene sfruttata per creare un acceso dibattito, con critiche feroci da parte dei lettori più conservatori, in altre testate la situazione è ben diversa: è il caso di «Lustigen Blättern», settimanale satirico e irriverente con sede a Berlino che nel corso degli anni Venti ha spesso

indugiato sul tema del travestitismo e del *crossdressing*, prendendo di mira sia i locali notturni a tema, sia intellettuali e scienziati che si occupavano dell'argomento³¹. In un numero del 1932 viene proposta un'illustrazione (fig. 8) corredata da un dialogo, dove un personaggio dalle apparenze maschili dice all'altro dalle fattezze femminili: "Vorsicht! Ich bin kein Mann!" – *Attenzione, non sono un uomo!* – e l'altro gli risponde: "Macht nichts, ich bin auch keine Frau – *Non fa niente, anch'io non sono una donna!* –. In questo modo, sfruttando il fantomatico affanno borghese della decadenza dei costumi, la rivista pone l'attenzione su un tema ancora oggi di sconcertante attualità: la relatività del genere *percepito* da parte di chi osserva un altro soggetto³².

Accanto ai già citati Thöny e Gulbransson, un altro degli illustratori satirici più famosi degli anni Venti in Germania fu il bavarese Karl Arnold³³. Già dal 1907 lavorava attivamente presso la redazione di «Simplicissimus» come illustratore ma la popolarità arrivò per lui nel corso degli anni Venti, quando contribuì, insieme ad altri illustratori ed artisti, a rendere la rivista una delle più vendute, famose e criticate del decennio. Acuto osservatore delle strade della capitale e dei personaggi che le affollavano, seppe creare illustrazioni e disegni che, con la loro peculiare spontaneità ed immediatezza, tentavano di spiegare, sotto una veste satirica, il mondo e l'umanità tedeschi. Uno dei soggetti ricorrenti nell'opera di Arnold fu proprio la *Neue Frau*. Messa spesso in relazione con la sua controparte maschile, dai connotati decisamente femminilizzati, la *Frau* di Arnold divenne il presupposto per una riflessione che, partendo dall'opera visiva, contribuì ad alimentare il dibattito sociale. L'artista forgia l'immagine-tipo della Nuova Donna attraverso l'unione di *cliché* ed accessori presi 'in prestito' dalla moda maschile, dal monocolo al taglio corto di capelli, dallo smoking alla sigaretta

sempre accesa in mano e così via. Arnold trasformò tutto ciò in altrettanti simboli che, confluendo in un'unica rappresentazione, posero le basi per la caratterizzazione – e la successiva standardizzazione – dell'immagine della *Neue Frau*. Tale processo di ricezione dei cambiamenti socioculturali riguardanti il mondo femminile è nato attraverso la stampa, in particolare dalle opere grafiche contenute nelle riviste. A stretto giro certi *topos* figurativi furono recepiti anche nel mondo della creazione pittorica. Karl Arnold si attesta come una delle figure decisive per il dispiegarsi di questo fenomeno: sfruttando abilmente i canoni rappresentativi delle illustrazioni grafiche, destinate alle riviste cosiddette di massa, propose uno dei primi prototipi visivi dell'immagine della *Neue Frau*, incanalando in esso concetti astratti e paure inconscie che poi verranno riformulate – e, in alcuni casi, deformate – dai suoi colleghi pittori. Già nel 1922, infatti, realizzò per la copertina di un numero di «Simplicissimus» (fig. 9) un significativo esempio a tal proposito³⁴. Qui viene attuato un vero e proprio *bouleversement* di genere: la figura agile e slanciata, colei che 'gestisce' la situazione, è quella femminile, mentre quella maschile è delicata e fragile. La didascalia dell'illustrazione recita “*Wenn der Bräutigam mit der Braut durch die Felder geht*”³⁵. Una scena bucolica si trasforma, sotto la penna di Arnold, in una visione che suscita molteplici interrogativi. Innanzitutto, l'uomo non accompagna la donna attraverso i campi, ma è la donna che tiene le redini della passeggiata. Decisa, lascia di qualche passo indietro lo sposo claudicante, ben più anziano di lei. La contraffazione dei generi viene esaltata, oltre che da tutto ciò, anche dal vestiario, quasi del tutto simile in entrambi i soggetti. Lo stile di Arnold, qui prodigo nel raffigurare i dettagli della scena, contiene già i germi di quella stilizzazione tipicamente grafica che, negli anni successivi, l'artista bavarese maturerà fino a caratterizzarne in modo inconfondibile la sua migliore produzione. Tale riduzione

all'essenziale si confronta in certo qual modo con la vasta produzione grafica di artisti come George Grosz, evitandone però le caricature grottesche, di matrice Dada ed espressionista. Eppure, la cura per il particolare – si vedano ad esempio i fiori e gli alberi del campo – rimane qui molto forte, sostenuta anche dall'uso del colore, grande protagonista della raffigurazione, sfidando la linea grafica. Successivamente, l'opera grafica di Arnold si spostò progressivamente verso una sempre maggiore stilizzazione delle forme: la linea divenne quindi lo strumento prediletto dell'artista, mentre il colore perse di terreno, adattandosi a un ruolo secondario.

In un'opera successiva, *Lotte am Scheidewege*³⁶, contenuta in un numero di «Simplicissimus» del 1925 (fig. 10) mostra quanto lo stile di Arnold sia maturato. L'opera prende in esame la figura delle *Neue Frau* per ridicolizzare le critiche dei salotti alto-borghesi, sfruttandone i luoghi comuni. Ancora una volta l'ambiguità regna sovrana nelle illustrazioni di Arnold. Possiamo dire, infatti, che il soggetto protagonista è una donna solo grazie alla didascalia che ce ne svela il nome, *Lotte*, appunto. Snella e dai capelli molto corti, vestita con uno smoking, sta fumando davanti alle porte dei bagni di servizio, presumibilmente presso un locale pubblico, evidenziate dalle scritte *Für Damen* e *Für Herren*. Partendo dalla didascalia che accompagna l'immagine, l'umorismo di Arnold è distribuito su più livelli: va precisato infatti che il termine 'Scheidewege' (bivio) contiene in sé due nomi di cui il primo, 'Scheide', significa in tedesco 'vagina'. Il bivio citato sfrutta inoltre la convinzione, tutta borghese, che una donna così mascolina non poteva nemmeno decidere in quale bagno entrare per espletare i propri bisogni fisiologici. Una paura profonda, quella dell'alta società tedesca, che venne sfruttata abilmente da Arnold per realizzare opere che più che mettere in ridicolo la figura della donna misero in risalto l'insensatezza di certe preoccupazioni³⁷.

Come già accennato, la linea in *Lotte am Scheidewege* si fa più essenziale e riassuntiva rispetto ai lavori precedenti, maturando una predilezione per le forme pure e geometrizzanti. I dettagli, ancora presenti, sono tuttavia ridotti al minimo. L'approdo ad uno stile votato a tali canoni, scevro da qualsiasi elemento decorativo superfluo, fu raggiunto da Arnold durante la seconda metà degli anni Venti.

Un'opera esemplificativa in tal senso è *Die Mondänen*, illustrazione in copertina del n. 31 di *Simplicissimus* del 1927³⁸ (fig. 11). Nell'illustrazione, l'uomo e la donna sono raffigurati come un tutt'uno e a malapena sono distinguibili, come nel caso della copertina del «Berliner Illustrierte Zeitung» esaminata in precedenza: molti elementi, come il taglio degli occhi e i capelli ne mettono in risalto la somiglianza, creando quasi due figure gemelle. Gli unici elementi che distinguono un genere dall'altro sono il *collier* di perle ed il *papillon*, la bocca dipinta di rossetto della donna ed i baffi dell'uomo, ed infine l'orecchino indossato soltanto dalla donna. Un'opera essenziale, risultato dell'abile uso della linea di contorno, ormai votata al sintetismo formale. Il colore, seppur importante, è steso in maniera piatta ed uniforme ed aggiunto solo in un secondo momento da Arnold. La forza dell'impatto visivo dell'opera sta proprio nella sua semplicità geometrica, che conferisce immediatezza all'insieme, creato appositamente per catturare l'attenzione di chi si trovava davanti ad un chiosco di giornali nella Berlino dell'epoca³⁹. Qui, ed in altre opere grafiche dello stesso periodo, Arnold raggiunse i massimi risultati in termini di maturazione stilistica, avvicinandosi a quel particolare tipo di stilizzazione figurativa cara alle illustrazioni tipiche dell'Art Déco.

Un caso a parte, nel contesto della stampa divulgativa tedesca di quegli anni, è costituito da «Die Dame», rivista indirizzata ad un pubblico femminile perlopiù d'estrazione borghese. In

quest'ultima, l'immagine della *Neue Frau*, così come tutto ciò che ad essa era collegato – moda, atteggiamenti, ecc. – veniva vista in un modo che oggi noi potremmo definire piuttosto ambivalente⁴⁰. Da un lato, in essa era tangibile una sorta di glorificazione del nuovo vestiario femminile, votato alla praticità e alla sensualità; dall'altro, i saggi e contributi di svariati ambiti contenuti nella rivista dimostrano quanto quest'ultima ed il pubblico al quale si riferiva nutrivano ansie e paure profonde nei confronti dell'eccessiva emancipazione della donna e della prorompente mascolinizzazione della moda femminile. Un caso emblematico in tal senso, che racchiude questa dicotomia di pensiero o, se vogliamo, questa contraddizione interna alla rivista, si ha attraverso l'articolo *Die männliche Maskerade*⁴¹, firmato da Anita, già famosa redattrice di moda presso «Die Dame», apparso nel numero del 31 agosto 1924 della «Berliner Illustrirte Zeitung». Qui l'autrice spiega come la mascolinità della donna sia una maschera che essa indossa per poter deridere l'uomo, divenuto troppo femminile e sentimentale dopo la guerra⁴². Sotto questa maschera, continua Anita, si nasconde ancora la donna fragile e bisognosa della cura dell'uomo ma, per un primordiale istinto derivato dalla progenitrice Eva, essa sente il bisogno di vestire gli abiti dell'uomo per poter prendere, anche solo momentaneamente, il controllo della situazione, sostituendosi ad esso⁴³. Secondo questa interpretazione, l'esaltazione della moda mascolinizzata portata avanti da «Die Dame» finisce così per ridursi a un vuoto atteggiamento estetico, svuotandone tutta la portata rivoluzionaria. Tale banalizzazione venne rinforzata dalla rivista stessa attraverso numerose copertine che strizzavano l'occhio ai canoni tradizionali della femminilità. Esaltando *qualità* come la maternità, la compassione e la fragilità della donna ormai appartenenti al passato, «Die Dame» cercava di esorcizzare lo spettro della *Neue Frau* presentando nuovi abiti ed accessori

all'insegna di una moda che, si sperava, sarebbe stata solo passeggera. Con il rafforzarsi in Germania del nazionalsocialismo tra gli ultimi anni Venti ed i primissimi anni Trenta tale tendenza divenne sempre più palese, fino a far scomparire del tutto qualsiasi immagine dedicata alla *Neue Frau* e al suo vestiario⁴⁴. I *topos* visivi ormai entrati nell'immaginario comune vennero riassorbiti nella nuova figura della donna nazista, all'insegna di una nuova rispettabilità sociale dettata dal gusto nazionalsocialista che indugiava e s'ispirava all'idea passatista della donna come angelo del focolare.

Per comprendere tutto ciò è utile osservare ancora una volta «Die Dame» e il cambio redazionale che l'ha interessata nel giro di pochi anni: se confrontiamo due presentazioni di una collezione di moda di primavera, lanciate nelle sue pagine a distanza di pochi anni, ci accorgiamo quanto il gusto abbia subito repentini cambiamenti. Nella prima (fig. 12), del 1926⁴⁵, le donne indossano degli smoking, hanno i capelli in stile *Bubikopf*, fumano e sono alte tanto quanto gli uomini. Nella seconda (fig. 13), del 1932⁴⁶, le donne sono accostate ad un uomo ormai decisamente rientrato nei parametri tradizionali della virilità e della mascolinità: alto e massiccio, con un volto quasi spazientito, accompagna due donne decisamente più basse, che indossano delle semplici bluse e delle lunghe gonne che arrivano sotto il ginocchio. Non c'è più posto per la *Neue Frau* tra le pagine di «Die Dame» e, di lì a poco, qualsiasi donna che indossi uno smoking o un monocolo verrà vista con sospetto e, ancora una volta, accusata di atteggiamenti devianti.

La Neue Frau come “Sportdame”

Un altro aspetto fondamentale nella costruzione socioculturale dell'immagine della *Neue Frau* fu l'ingresso dello sport nella vita quotidiana delle donne. Oltre alla rivoluzione estetica portata avanti dalla moda, la donna cominciò durante l'epoca della Repubblica di Weimar a prendere, per la prima volta, piena coscienza del proprio corpo, della propria fisicità e delle possibilità che le attività sportive le potevano offrire, mettendosi ancora una volta in relazione con la sua controparte maschile. I germi rivoluzionari di questo cambiamento sono da rintracciare negli ultimi anni dell'Ottocento quando, grazie alla diffusione di una particolare controcultura tedesca, guidata dal movimento della *Lebensreform* (Riforma della vita), cominciò a diffondersi all'interno della società l'idea di dover contrastare il decadimento fisico, associato perlopiù al ceto borghese, attraverso la pratica di attività sportive all'aperto e l'adesione uno stile di vita sano⁴⁷. A queste novità erano interessate anche le donne, soprattutto per quanto riguarda tutte quelle pratiche sportive utili ad ostacolare il sorgere di malattie di vario genere, legate perlopiù alla sfera della maternità e della sedentarietà domestica, attraverso esercizi fisici leggeri ma efficaci⁴⁸.

Come per l'abbigliamento, il cambiamento anche in questo caso si registrò a partire dalla fine della Prima Guerra Mondiale, evento storico che permise l'emergere e la diffusione su larga scala di certe tendenze, fino ad allora relegate agli ambiti più avanzati delle avanguardie culturali e artistiche. Come evidenziato da Katie Sutton⁴⁹ lo sport, soprattutto lungo gli anni Venti, fu rivestito di forti connotati di natura politica quanto sociale. Per ciò che concerne le donne, il loro essere sportive fu spesso associato dai contemporanei all'acquisizione del diritto di voto, sancito con la Costituzione di Weimar nell'agosto 1919

e, soprattutto, dalle elezioni dell'anno precedente, che segnarono l'ingresso delle donne nei seggi elettorali. Tale uguaglianza si rifletté anche in un ampliamento degli sport che la donna poteva praticare: se prima poteva compiere soltanto esercizi fisici riconducibili all'atletica leggera e alla semplice ginnastica, seppur con qualche critica da parte della società, allo scoccare degli anni Venti essa poteva finalmente scegliere tra una vasta gamma di attività sportive, fino ad allora legate all'immaginario competitivo maschile, sia in singolo che in squadra.

A livello sociale non bisogna inoltre dimenticare che lo sport *tout court* divenne uno dei simboli tangibili della volontà di riscatto del popolo tedesco a seguito della sconfitta della Prima Guerra Mondiale, un sentimento forte che verrà poi ripreso ed enfatizzato dal regime nazista nel corso degli anni Trenta. In quest'ottica il fare sport passò in pochi anni, a partire dalla fine dell'Ottocento, dall'essere un'attività appannaggio dei soli ceti più ricchi ad una diffusa pratica sociale, divenendo un perfetto strumento di coesione sociale e di riscatto dagli orrori bellici degli anni precedenti⁵⁰: basti pensare che alla fine degli anni Venti quasi nove milioni di tedeschi facevano parte di associazioni sportive di vario genere, e più di un milione di questi erano donne⁵¹. Una delle maggiori associazioni in tal senso fu il *Wandervögel* (letteralmente, 'uccelli migratori', comunemente chiamato anche *Movimento giovanile tedesco*)⁵² che, seppur con qualche reticenza, a partire dalla fine del primo conflitto mondiale aprì le proprie porte anche al mondo femminile. La pratica sportiva in pochi anni divenne uno degli aspetti cruciali nel processo di modernizzazione dell'intera società tedesca, tanto da promuovere la nascita di prodotti culturali di matrice popolare a larga diffusione, come il film-documentario *Wege zu Kraft und Schönheit* del 1925, diretto da Nicholas Kaufmann e Wilhelm Prager, nel quale venne esaltato per la prima

volta nella storia della Germania il culto del corpo atletico e, a pari merito, il nudismo quale presupposto essenziale alla buona pratica sportiva all'aperto. Per la promozione della pellicola furono diffuse numerose cartoline, alcune delle quali proponevano delle giovani donne completamente nude mentre si allenavano in *Gymnastikschulen* immerse nella natura (figg. 14-15). Lo scandalo che avrebbe potuto suscitare la visione del nudo era mitigato dal fatto che esso, come spiega George L. Mosse, se opportunamente inserito all'interno di un contesto naturale quanto sportivo, non veniva percepito come elemento minatorio nei confronti della rispettabilità sociale⁵³. Come enunciato all'interno del film stesso, le donne non presentavano nessuna menomazione fisica che poteva impedire loro la pratica sportiva, una tesi fino ad allora portata avanti dagli specialisti di stampo conservatore: per la prima volta nella storia, dottori e scienziati consigliarono caldamente al mondo femminile di uscire dalle proprie abitazioni e dedicarsi ad attività sportive di vario genere⁵⁴. Il lungometraggio di Kaufmann e Prager costituì una sorta di spartiacque anche in relazione al binomio sport-rispettabilità sociale. Nella seconda metà degli anni Venti, infatti, la pratica sportiva femminile venne sempre più accettata dalla società, anche se non scomparvero mai del tutto episodi di feroce critica, provenienti soprattutto dagli ambienti conservatori⁵⁵.

A partire dalla seconda metà del decennio, anche il crescente interesse che le donne maturarono nei confronti della guida di mezzi di trasporto tradizionalmente associati al mondo maschile divenne un altro tema scottante sul quale la società tedesca discusse a lungo: soprattutto nelle città più grandi come Berlino, Amburgo o Dresda era diventata consuetudine vedere delle donne guidare automobili e motociclette, alcune persino aerei, sdoganando così per la prima volta nella storia con-

temporanea l'utilizzo di certi mezzi di trasporto da parte delle donne. Riviste e giornali non mancarono di scrivere a riguardo (fig. 16), mentre le stesse case automobilistiche tedesche iniziarono a rivolgere la loro attenzione e le loro pubblicità al nuovo *target* femminile per la vendita dei loro prodotti⁵⁶, puntando soprattutto sulla sicurezza ormai pienamente raggiunta grazie alle nuove tecnologie, che permisero la creazione di mezzi semplici e facili da guidare, adatti per questo a qualsiasi esigenza⁵⁷.

Nello scenario appena descritto la *Neue Frau* sportiva divenne una figura piuttosto controversa e complessa, contemporaneamente elogiata e diffamata dalla società a causa della presa di coscienza del proprio corpo. I critici dell'epoca tracciarono quindi una sorta di linea di confine tra gli sport socialmente accettati e quelli che minacciavano la divisione dei generi⁵⁸: le donne che volevano curare il proprio corpo e la propria salute potevano tranquillamente praticare attività sportive 'a basso sforzo', come ad esempio la ginnastica, seguendo le indicazioni fornite dal Movimento popolare della cultura del corpo (*Körperkultur*), impegnato a contrastare la degenerazione fisica della società tedesca associata all'industrializzazione⁵⁹. Per contro, la pratica femminile di tutti quegli sport tradizionalmente associati al genere maschile, connotati da sforzo fisico e finalizzati alla competizione, veniva vista con sospetto dalla società almeno fino alla metà del decennio. La stampa ed i *media* dell'epoca non mancarono di agitare ancor più il dibattito sociale a riguardo, come dimostrato dall'illustrazione *Frauensport* di Willi Steinert, apparsa in un numero⁶⁰ del 1921 della rivista satirica «Ulk» (fig. 17). In essa vengono indagate le tappe di sviluppo del moderno e ideale fisico femminile sfruttando l'immagine della *Venere dei Medici* che, una volta scesa dal suo piedistallo, comincia a praticare vari sport, tra cui il ciclismo, la boxe e il wrestling, per poi torna-

re pacificamente al suo posto, ormai deformata da un'eccessiva muscolatura. La didascalia di quest'ultima vignetta recita maliziosamente "Das ideal moderner Frauenschönheit ist erreicht"⁶¹. Così come per l'abbigliamento ed il nuovo taglio di capelli a caschetto, anche lo sport al femminile finì quindi nel mirino delle caricature delle riviste dell'epoca. In altri casi, le preoccupazioni circa la mascolinizzazione della donna sportiva venivano minimizzate dalle riviste stesse, nel tentativo di far rientrare la donna entro i canoni tradizionali e socialmente accettati del suo genere. Anche in tale ambito, come già osservato per quello della moda⁶², la rivista «Die Dame» rispose al dibattito operando un'abile strategia di controllo dell'immagine della *Neue Frau* sportiva, spogliandola ancora una volta della sua 'maschera' mascolina per svelarne la profonda femminilità. Tale atteggiamento della rivista pubblicata dall'editore Ullstein è esemplificato dall'articolo *Die moderne Sportdame*⁶³, apparso nel primo numero dell'aprile del 1926 (fig. 18), nel quale vengono messe a paragone due foto della stessa donna, la giovane motociclista Hanni Köhler, colta in due momenti differenti di un'unica giornata. Nella prima la vediamo a cavallo della sua motocicletta, vestita con un completo adatto all'occasione; nell'altra Hanni Köhler indossa un elegante abito da sera, decisamente più femminile. Su tutto ciò balza all'attenzione la didascalia della seconda immagine, che recita: "Fräulein Hanni Köhler in ‚Zivil‘"⁶⁴. Tale enunciazione, evocando un contesto militare, ripropone ancora una volta il tema della 'maschera mascolina' che la donna poteva indossare di giorno per poi toglierla di sera, tornando a far splendere la propria femminilità.

Questa interscambiabilità visiva, attribuita dalla rivista alla donna, denota una situazione di ambivalenza del tutto particolare: in tal modo, da un lato la donna rimaneva al sicuro all'interno dei suoi tradizionali attributi di genere, mentre

dall'altro veniva esaltata la sua mascolinità sportiva che, al pari di un abito, poteva essere indossata all'occorrenza e che, come si legge nell'articolo in questione, veniva percepita come un accessorio che accentuava l'attrattività sessuale della donna stessa⁶⁵. Anche in situazioni come queste, connotate da una certa ambivalenza e contraddittorietà tipiche degli ambienti conservatori, sembra comunque emergere la portata modernizzante della figura della *Neue Frau* che, finalmente libera dalle costrizioni ottocentesche, poteva decidere in autonomia sull'immagine che ella voleva dare di sé in società.

Tra le riviste dell'epoca, la tendenza a sfruttare fotografie ed opere grafiche dedicate alla *Neue Frau* sportiva e atletica divenne in breve tempo la tendenza dominante. Non solo esse venivano impiegate come corredo visivo agli scritti, ma furono sfruttate in maniera massiccia anche in ambito pubblicitario. Infatti, soprattutto negli ultimi anni del decennio, era piuttosto frequente trovare in riviste divulgative, dedicate soprattutto a un pubblico femminile, diverse *réclame* di prodotti cosmetici che chiamavano in causa proprio la *Frau* sportiva⁶⁶.

Proprio sul finire degli anni Venti, dopo l'imperversare di critiche più o meno feroci circa quest'ulteriore mascolinizzazione della donna e la conseguente confusioni dei generi, la pratica sportiva femminile venne riassorbita all'interno della tendenza generale che interessava la moda dell'epoca, che aveva nelle vesti della *Neue Frau* la sua massima espressione. Ciò fu possibile anche grazie alla lungimiranza di alcune aziende che, sfruttando la nuova immagine femminile per le loro campagne pubblicitarie, riuscirono a rispondere alle esigenze delle giovani donne dell'epoca, viste come potenziali nuovi consumatori, ruolo prezioso dopo la grande inflazione del 1923, che mise in ginocchio l'intero Paese.

Oltre all'utilizzo di fotografie ed opere grafiche create *ad hoc* alcune riviste sfruttarono le riproduzioni di veri e propri dipinti per diffondere ulteriormente l'immagine della *Neue Frau* sportiva: è il caso del sodalizio tra la rivista «Die Dame» e l'artista polacca Tamara de Lempicka, della quale furono pubblicate numerose opere in copertina lungo la seconda metà degli anni Venti, come la famosa *Il mio autoritratto al volante*, apparsa in un numero⁶⁷ del luglio 1929 (fig. 19)⁶⁸.

Anche tra gli artisti lontani dal mondo delle riviste e comunque interessati al cambiamento percettivo quanto sociale della donna, l'immagine della *Neue Frau* sportiva costituì un motivo di interesse non secondario. Esemplificativa in tal senso è l'opera di Lotte Laserstein (1898-1993), artista attiva nella Berlino degli anni Venti, ingiustamente trascurata per diversi anni dalla critica⁶⁹. Approdata nella capitale ed iscrittasi nell'Accademia d'Arte – eccezionale traguardo per una donna all'epoca – ottenne in breve tempo diversi riconoscimenti anche da parte degli ambienti più conservatori. Tuttavia, l'ispirazione per la sua opera venne dal confronto diretto con gli ambienti sociali ed artistici più progressisti, fattore che le consentì l'elaborazione di una personalissima visione della *Neue Frau*, plasmandola innanzitutto sulla propria immagine di donna artista, lesbica ed ebrea⁷⁰. Durante gli anni berlinesi Laserstein, come ebbe modo di argomentare in prima persona, rese il suo lavoro artistico del tutto indipendente dalle norme sociali che relegavano le donne entro i loro doveri di genere tradizionali⁷¹. Come molti altri artisti attivi all'epoca, l'influsso del Ritorno all'Ordine è evidente nella sua produzione artistica, nella quale emerge l'uso consapevole e dichiarato dei mezzi pittorici tradizionali, mutuati dagli studi accademici, e affiancato dalla reinterpretazione in chiave moderna di soggetti artistici classici come gli studi di nudo. La sua prolifica attività pittorica negli anni di Weimar è contrassegnata da un interesse

crescente per il soggetto umano, in particolare per quello della *Neue Frau*. La sua opera, seppur vicina agli ambienti della *Neue Sachlichkeit*, tende a rendersi indipendente dalla produzione di altri artisti attivi nella Berlino dell'epoca, soprattutto per quanto riguarda il contenuto ed il messaggio da diffondere. Molte sue opere infatti, pur conservando l'impronta *sachlich*, si attestano quali manifesti profemministini di un'arte che si stava imponendo con forza all'interno di una struttura artistico-culturale fino ad allora profondamente maschilista. Accanto ad opere di matrice accademica, la Laserstein ebbe modo di indagare la figura della *Neue Frau* in maniera efficace e del tutto moderna, servendosi della figura di Traute Rose, modella, nonché sua intima amica e amante⁷², che compare ripetutamente nei suoi lavori della seconda metà del decennio. Attraverso la sua raffigurazione l'artista riuscì a maturare una personale visione del corpo femminile e ad indagare e rappresentare la percezione che di esso aveva gran parte della società dell'epoca, talvolta restando entro i confini della tradizione (fig. 20) o, più spesso, mostrando la modella come emblema di una nuova e maturata coscienza di sé acquisita dalla *Neue Frau*. Quest'ultimo aspetto è rappresentato da opere come *Die Tennisspielerin* e *Am Motorrad* (entrambe del 1929-30, figg. 21-22). Nel primo caso Traute Rose è rappresentata seduta in primo piano, mentre sfoggia un completo da tennis ed il tipico *Herrenschnitt* (taglio maschile, o *Bubikopf*). Tale raffigurazione potrebbe sembrare un altro omaggio alla moda dell'epoca, tuttavia, osservando meglio il dipinto, si noterà la presenza sullo sfondo di sole figure femminili: una rappresentazione non comune per l'epoca che pone in risalto la consapevolezza del ruolo sociale raggiunta dalle donne. Scostandosi dall'utilizzo della figura della *Neue Frau* come mero manichino di moda o come pretesto figurativo per inserirsi nel dibattito sociale portato avanti dalle riviste satiriche, la Laserstein con il suo lavoro

fece della *Neue Frau* sportiva quasi uno slogan figurativo dei tempi moderni, capace di andar oltre la tradizionale distinzione dei generi e di competere alla pari con gli uomini in qualsiasi ambito della vita. La struttura visuale di *Die Tennisspielerin* invita quindi alla scena lo spettatore stesso che, partendo dalla figura in primo piano di Traute Rose, continua a guardare oltre, verso il campo e la recinzione, per trovarvi un mondo in cui le donne non sono viste come oggetti sessualmente appetibili ma come individui ed esseri umani forti, in grado di poter scegliere autonomamente della propria esistenza, al pari della loro controparte maschile.

In *Am Motorrad* ancora una volta è la stessa Traute Rose a fungere da modella per la creazione artistica di Lotte Laserstein. Abbandonati gli abiti da tennis dell'opera precedente, qui indossa un completo da motociclista in pelle, provvisto di casco ed occhiali paravento, provocatoriamente sfoggiato in posa frontale, a gambe divaricate, davanti ad una motocicletta pronta per partire. La posa statuaria, sfoggiata con sicurezza, sembra suggerire un invito all'intero mondo femminile a riconsiderare le proprie possibilità, fisiche quanto mentali, mettendo in discussione i canoni tradizionalmente attribuiti al proprio genere.

Lotte Laserstein, attraverso il *medium* della pittura, rese, se possibile, più tangibile ed oggettivo il fenomeno sociale rivoluzionario della *Neue Frau*, capace di stravolgere definitivamente i concetti di donna e femminilità, in nome di un'emancipazione che, a dispetto dei crescenti nazionalismi e del conservatorismo retrogrado che interessarono di lì a poco la Germania ed il resto del mondo, è proseguita inarrestabile lungo il corso della contemporaneità.

Note

- ¹ S. ZWEIG, *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*, Milano, Garzanti, 2017, p. 80
- ² Sulla crisi del genere maschile in relazione all'emergere della *Neue Frau* si veda R.W. MCCORMICK, *Gender and Sexuality in Weimar Modernity: Film, Literature and 'New Objectivity'*, Palgrave, New York, 2001, pp. 59-98.
- ³ Sugli effetti del suffragio femminile nella società tedesca si veda T. RUSCA «Mädchen und Frauen, Raus aus dem Finsternis!» *Donne tedesche e partiti politici tra propaganda e pubblicità negli anni della Repubblica di Weimar*, in «Percorsi Storici», 2016, n. 4, pp. 2-4 e U. FREVERT, *Women in German History: From Bourgeois Emancipation to Sexual Liberation*, trad. ing. di S. McKinnon-Evans, T. Bond, B. Norden, Berg, Oxford, 1989, pp. 169-171.
- ⁴ U. FREVERT, *Women in German History*, cit., p. 156.
- ⁵ Ivi, pp. 154-155.
- ⁶ Cfr B. GÖTZ, *Die Frau im Café. Zu einem Topos der Neuen Sachlichkeit*, in C. FUHRMEISTER, (a cura di), *Der stärkste Ausdruck unserer Tage. Neue Sachlichkeit in Hannover*, Georg Ulms Verlag, Hildesheim, 2001, pp. 57-61 e J. HOFFMAN-GÖTTIG, *Emanzipation mit dem Stimmzettel. 70 Jahre Frauenwahlrecht in Deutschland*, Verlag Neue Gesellschaft, Bonn, 1986, pp. 22-23.
- ⁷ *La donna lavoratrice indossa...*, «Arbeiter Illustrierte Zeitung», 1931, in P. PETRO, *Joyless Streets: Women and melodramatic representation in Weimar Germany*, Princeton University Press, Princeton, 1989, p. 131.
- ⁸ Cfr. E. PONTIGGIA, *Christian Schad*, *Abscondita*, Milano, 2015, p. 78.
- ⁹ Ivi, p. 80.
- ¹⁰ S. BIGNAMI, *Neue Frauen, Nuove Donne*, in A. NEGRI (a cura di), *Carne e ferro: la pittura tedesca intorno al 1925*, Scalpendi, Milano, 2007, p. 147.
- ¹¹ M. MAKELA, *Nuove donne, Nuovi Uomini, Nuova Oggettività*, in S. BARRON, S. ECKMANN, (a cura di), *Nuova oggettività: Arte in Germania al tempo della Repubblica di Weimar, 1919-1933*, catalogo della mostra, 24 Ore Cultura - Gruppo 24 Ore, Milano, 2015, p. 53.
- ¹² Cfr. M. MAKELA, *Mistaken Identity in Fritz Lang's Metropolis*, in E. OTTO, V. ROCCO (a cura di), *The New Woman International Repre-*

sentation in Photography and Film from the 1870s through the 1960s, University of Michigan Press, 2011, p. 175-176.

- ¹³ Cfr. K. SUTTON, *The Masculine Woman in Weimar Germany*, Berghahn, Oxford, 2011, pp. 40-41.
- ¹⁴ Si ricordino le celebri scene di Marlene Dietrich che indossava il famoso smoking in film cult dell'epoca, come *Der Blaue Engel* di Stenberg e *Morocco*, diretti da Josef von Stenberg, entrambi del 1930.
- ¹⁵ Il *Monokel-Diele*, celebre locale per sole donne lesbiche, attraverso il quale si pensa si sia diffusa la moda che coinvolse l'accessorio omonimo. Cfr. M. MAKELA, *Nuove donne, Nuovi Uomini, Nuova Oggettività*, cit., p. 53 e K. SUTTON, cit., cit., p. 48.
- ¹⁶ V. BAUM, *Neue Frisüren*, in C. FERBER, (a cura di), *Die Dame. Ein deutsches Journal für den verwöhnten Geschmack 1912 bis 1943*, Ullstein Verlag, Berlino, 1980.
- ¹⁷ Cfr. H. MANN, *Der Bubikopf*, in H. MANN, *Essays, Aufbau*, Berlin, 1956, pp. 145-148.
- ¹⁸ Cfr. E. PONTIGGIA, (a cura di), *La Nuova Oggettività tedesca*, Ab-scondita, Milano, 2002, p. 89.
- ¹⁹ S. VON HARDEN, *Erinnerung an Otto Dix*, «Frankfurter Rundschau», XXV, Marzo 1925, in S. REWALD, (a cura di), *Glitter and Doom. German Portraits from the 1920s*, Yale University Press, New York, 2006, p. 3.
- ²⁰ Per indicazioni biografiche su Eduard Thöny (1866-1950) si veda il sito ufficiale ad esso dedicato: <http://www.eduard--thoeny.com/>. Sul suo rapporto lavorativo con la rivista «Simplicissimus» si rimanda a L. BARBIERI, *Eduard Thöny e il Simplicissimus: la satira non ha età*, 15 marzo 2016, <http://www.anordestdiche.com/eduard-thony-e-il-simplicissimus-la-satira-non-ha-eta/>
- ²¹ 'Che cosa borghese! Quella donna ha le tette!', trad. mia della didascalia in calce alla illustrazione di E. THÖNY, *Wie bürgerlich! Das Weib trägt Bufen!*, copertina per «Simplicissimus», XXX, n. 7, 18 maggio 1925.
- ²² Olaf Leonhard Gulbransson (1873-1958), artista norvegese che nel corso degli anni Dieci e Venti del Novecento lavorò presso la redazione di «Simplicissimus», a stretto contatto con altri illustratori e con Klaus Mann (1906-1949), figlio dello scrittore Thomas Mann. Per altre informazioni biografiche sul suo conto si veda il sito web ufficiale ad esso dedicato, <http://olaf-gulbransson.de/site/>, e il sito web del mu-

seo dedicatogli a Tegernsee, <http://www.olaf-gulbransson-museum.de/>

- ²³ O. GULBRANSSON, *Busenflucht – Die Modekrankheit*, La fuga del seno – La moda malata, 1925, «Simplicissimus», XXX, 23, 1925, p. 335.
- ²⁴ Cfr. J. NENTWIG, *Bordsteinschwalbe und Bubikopf. Zwei Frauentypen in Karikatur und Kunst der Weimarer Republik*, in T. MATUSZAK, F. MÜLHAUPT, (a cura di), *Karl Arnold: "Hoppla, wir leben!": Berliner Bilder aus den 1920er-Jahren*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2010, p. 109.
- ²⁵ Il rapporto tra nazionalismo, stato, sessualità e rispettabilità pubblica è stato ampiamente affrontato, nel contesto tedesco così come in quello europeo, in G. L. MOSSE, *Sessualità e Nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Laterza, Bari, 2011.
- ²⁶ Molte delle associazioni profemministe dell'epoca erano affiliate ai partiti di sinistra. Per un'analisi approfondita si veda U. FREVERT, cit., pp. 151-153.
- ²⁷ Copertina di «Berliner Illustrierte Zeitung», XXXVI, 46, 13 novembre 1927, già in C. FERBER, (a cura di), *Berliner Illustrierte Zeitung: Zeitbild, Chronik, Moritat für jedermann, 1892-1945*, Ullstein Verlag, Berlino, 1982,
- ²⁸ P. PETRO, *Joyless Streets*, cit., p. 107.
- ²⁹ 'Cosa ne pensate della signorina Mia?', Trad. mia della didascalia in calce all'illustrazione in copertina di «Berliner Illustrierte Zeitung», XXXVI, 46, 13 novembre 1927, già in C. FERBER, (a cura di), *Berliner Illustrierte Zeitung*, cit., p. 257.
- ³⁰ Numerosi furono i tentativi di psicanalizzare la figura della *Neue Frau*, con l'obiettivo di giudicarla immorale e "deviante" rispetto ai canoni tradizionali imposti dalla società. Per ulteriori informazioni si veda K. SUTTON, cit., p. 37 e P. PETRO, cit., pp. 103-105.
- ³¹ Celebre è riguardo è *Die Transvestiten*, il primo studio scientifico di Magnus Hirschfeld su travestitismo e crossdressing pubblicato nel 1910. Per la figura di Hirschfeld, si veda a p. 72
- ³² Per un approfondimento circa questo tema si veda M. GORDON, *Sündiges Berlin. Die zwanziger Jahre: Sex, Rausch, Untergang*, Index Verlag, Wittlich, 2015, p. 111 e segg.
- ³³ Karl Maximilian Arnold (1883-1953), disegnatore, caricaturista e pittore bavarese, collaborò per diversi decenni con «Simplicissimus». Per indicazioni biografiche a riguardo si veda T. MATUSZAK, »Ich sag's, wie's ist.« *Der satirische Zeichner Karl Arnold*, in T. MATUSZAK, F.

- MÜLHAUPT, (a cura di), *Karl Arnold: "Hoppla, wir leben!"*, cit., pp. 11-20.
- ³⁴ K. ARNOLD, *Frühling*, in «Simplicissimus», XXVII, 6, 1922.
- ³⁵ 'Quando lo sposo attraversa i campi con la sposa', trad. mia della didascalia in calce all'illustrazione di copertina di «Simplicissimus», XXVII, 6, 1922, ora in T. MATUSZAK, F. MÜLHAUPT, (a cura di), *Karl Arnold: "Hoppla, wir leben!"*, cit., p. 109.
- ³⁶ 'Lotte al bivio', trad. mia della didascalia relativa all'illustrazione di Karl Arnold, apparsa in «Simplicissimus», XXX, 5, 1925, p. 79.
- ³⁷ Cfr. K. SUTTON, *The Masculine Woman in Weimar Germany*, cit., pp. 2-3
- ³⁸ K. ARNOLD, *Die Mondänen*, 1927, illustrazione di copertina di «Simplicissimus», XXXI, 47, 1927.
- ³⁹ Cfr. T. MATUSZAK, «Ich sag's, wie's ist» *Der satirische Zeichner Karl Arnold*, in T. MATUSZAK, F. MÜLHAUPT, (a cura di), *Karl Arnold: "Hoppla, wir leben!"*, cit., p. 16
- ⁴⁰ P. PETRO, *Joyless Streets*, cit., p. 110.
- ⁴¹ ANITA, *Der Vermännlichung der Frau*, in «Berliner Illustrierte Zeitung», XXXV, 31 agosto 1924, già in C. FERBER, (a cura di), *Berliner Illustrierte Zeitung*, cit., p. 246.
- ⁴² Ibidem.
- ⁴³ P. PETRO, *Joyless Streets*, cit., p. 118.
- ⁴⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 121-126.
- ⁴⁵ *Variationen über den Smoking. Die Wirkung einer Zeitungsnachricht*, presentazione della stagione primavera in «Die Dame», 1926, già in P. PETRO, *Joyless Streets*, cit. p. 112.
- ⁴⁶ *Rings um den Hals*, presentazione della stagione primavera in «Die Dame», 1932, già in P. PETRO, *Joyless Streets*, p. 126.
- ⁴⁷ Cfr. R. BEACHY, *Gay Berlin: l'invenzione tedesca dell'omosessualità*, trad. it., Bompiani, Milano, 2016, p. 176 e G. L. MOSSE, cit., p. 55.
- ⁴⁸ I. HARTMANN-TEWS, S. A. LUETKENS, *The Inclusion of Women into the German Sport System*, in I. HARTMANN-TEWS, G. PFISTER, (a cura di), *Sports and Women: Social Issues in International Perspective*, Routledge, Londra, 2003, p. 53.
- ⁴⁹ Cfr. K. SUTTON, *The Masculine Woman in Weimar Germany*, cit., p. 68.
- ⁵⁰ Cfr. G. L. MOSSE, cit., p. 67.

- ⁵¹ G. WESP, *Frisch, fromm, fröhlich, Frau: Frauen und Sport zur Zeit der Weimarer Republik*, Ulrike Helmer Verlag, Königstein im Taunus, 1998, pp. 26-27.
- ⁵² Dalla sua costituzione sul finire dell'Ottocento il movimento giovanile tedesco fu ripetutamente accusato di occultare le pratiche omosessuali che si praticavano tra i ragazzi associati, vista la netta esclusione di qualsiasi esponente dell'altro sesso. Per altre informazioni a riguardo si veda G. L. MOSSE, cit., pp. 62-63.
- ⁵³ Tra la fine dell'Ottocento e gli anni Venti del Novecento il nudismo legato alla pratica sportiva all'aperto venne sdoganato e sostanzialmente accettato dalla società tedesca. Un caso simile avvenne già, all'inizio del XIX secolo, per la percezione del nudo in arte, liberato dalle costrizioni della rispettabilità sociale grazie all'opera critica di Johann Johachim Winckelmann, che ne promosse la diffusione soprattutto nei contesti di ceto borghese. Cfr. G. L. MOSSE, cit., p. 55.
- ⁵⁴ Ivi, p. 56.
- ⁵⁵ Cfr. M. MESKIMMON, *We weren't modern enough: Women Artists and the Limits of German Modernism*, University of California Press, Berkeley, 1999, p. 165.
- ⁵⁶ Si veda un interessante articolo sul rapporto tra la donna e l'automobile in G. GRÜTTEFIN, *Hundert nützliche Dinge für den Damenwagen*, in C. FERBER, (a cura di), *Die Dame*, cit., pp. 228-232.
- ⁵⁷ Ivi, p. 229.
- ⁵⁸ Cfr. K. SUTTON, cit., p. 68.
- ⁵⁹ Sullo sviluppo di tale movimento ed il suo influsso sulla pratica sportiva delle donne tedesche del tempo si veda G. WESP, *Frisch, fromm, fröhlich, Frau*, cit., pp. 179-188.
- ⁶⁰ W. STEINERT, *Frauensport*, «UlK», 19 agosto 1921, 131.
- ⁶¹ 'L'ideale moderno della bellezza femminile è stato raggiunto', trad. mia della didascalia in calce all'ultima vignetta dell'illustrazione *Frauensport* di W. STEINERT, già in «UlK», 19 agosto 1921, 131.
- ⁶² Si veda in questa sede a pp. 19-20.
- ⁶³ *La moderna signora sportiva*, «Die Dame», aprile 1926, 8.
- ⁶⁴ 'Fräulein Hanni Köhler in abiti civili', trad. mia della didascalia in calce alla seconda fotografia apparsa nell'articolo *Die moderne Sportdame*, «Die Dame», aprile 1926, 8.

⁶⁵ *Die moderne Sportdame*, «Die Dame», XIV, n. 8, 1926 in C. FERBER, (a cura di), *Die Dame. Ein deutsches Journal für den verwöhnten Geschmack 1912 bis 1943*, Ullstein Verlag, Berlino, 1980.

⁶⁶ Cfr. M. MESKIMMON, *We weren't modern enough*, cit., p. 164.

⁶⁷ T. DE LEMPICKA, *Il mio autoritratto al volante*, 1929 nella copertina di «Die Dame», XXI, luglio 1929.

⁶⁸ Le opere di Lempicka inserite nella rivista *Die Dame* sono ora osservabili in G. MORI, *Tamara de Lempicka*, 24 Ore Cultura, Milano, pp. 290-297.

⁶⁹ L'opera di Lotte Laserstein è stata riscoperta soltanto di recente, grazie ad alcune pubblicazioni mirate e ad alcune interessanti mostre retrospettive, tra le quale si ricordano quella del Verbogene Museum di Berlino (2003) e della Agnews Gallery di Londra (2017). Altre esposizioni ad essa dedicate sono tuttora in corso presso lo Städel Museum di Francoforte e la Berlinische Galerie di Berlino. Per informazioni biografiche sul suo conto si veda M. SITTE, *Artists' Biographies*, in I. PFEIFFER, (a cura di), *Splendor and Misery in the Weimar Republic*, catalogo della mostra, trad. ing., Hirmer Verlag, Monaco, 2017, p. 282.

⁷⁰ *Lotte Laserstein: German-Swedish painter and portraitist (1898-1993)*, 22 marzo 2016, <http://www.thecallalilydialogues.com/the-dialogues/2016/3/21/onugf1rt6abk5jbsyzdboo9wx3jcoi>

⁷¹ Cfr. M. MESKIMMON, *Domesticity and Dissent: The Role of Women Artists in Germany 1918-1938*, Leicestershire Museums Publications, Harborough, 1992, p. 84.

⁷² M. MESKIMMON, *We weren't modern enough*, cit., p. 163.

1. AUFLAGE
DER NEUEN ZEITSCHRIFT
„DER WEG DER FRAU“
IN 3 TAGEN
VERGRIFFEN!

2. AUFLAGE
ROEBEN ERSCHEINEN
VORLAGE: DIE DAMEN
SIND KOSTENLOSE PRO-
DUKTIONEN IM HINDE
KUNSTWERK

Die arbeitende Frau trägt:

Nicht das, was ihr die Propagandisten der Modenindustrie aufzwingen wollen, sondern nur was für sie praktisch und zweckentsprechend, also wirklich schön ist. Die Mäcke können ruhig so lang sein, daß beim Sitzen das angelegte Zapfen und Zehen wegfallen. Wechseln aber die Zipfel- und Schloßplättler ab, was wir nicht zu tun haben als die Geschäfte der stilvollen Straßenmode zu besorgen und was die wertvolle Frau den gleichen Anpruch auf vornehmliche Kleider hat wie die Männer, die es sind. Jahrelang hat man...

34612 Einreihiges, dunkelbraunes, knielanges Kleid mit breitem Kragen, schmalen Ärmeln und einem schmalen Gürtel. Länge bis unter die Knie. Brustweite 100 cm, Hüftweite 110 cm, Gesamtlänge 130 cm. Preis 12,00 Mark.

34617 Einreihiges, dunkelbraunes, knielanges Kleid mit breitem Kragen, schmalen Ärmeln und einem schmalen Gürtel. Länge bis unter die Knie. Brustweite 100 cm, Hüftweite 110 cm, Gesamtlänge 130 cm. Preis 12,00 Mark.

34610 Einreihiges, dunkelbraunes, knielanges Kleid mit breitem Kragen, schmalen Ärmeln und einem schmalen Gürtel. Länge bis unter die Knie. Brustweite 100 cm, Hüftweite 110 cm, Gesamtlänge 130 cm. Preis 12,00 Mark.

34611 Einreihiges, dunkelbraunes, knielanges Kleid mit breitem Kragen, schmalen Ärmeln und einem schmalen Gürtel. Länge bis unter die Knie. Brustweite 100 cm, Hüftweite 110 cm, Gesamtlänge 130 cm. Preis 12,00 Mark.

Fig. 1. "Die arbeitende Frau trägt...", «Arbeiter Illustrierte Zeitung», 1931



Fig. 2. C. SCHACH, *Sonja*, 1928



Fig. 3. A. SANDER, *Segretaria dell'emittente Westdeutschen Rundfunk di Colonia*, 1931

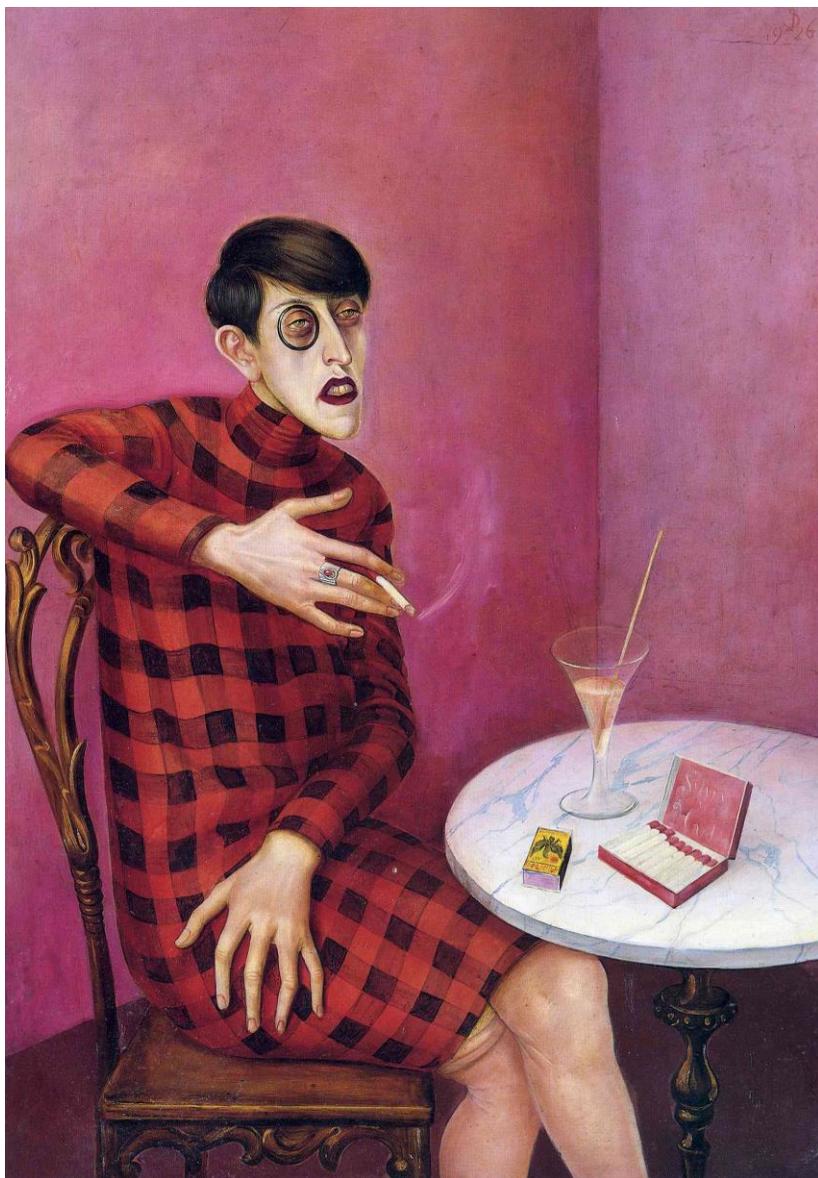


Fig. 4. O. DIX, *Ritratto della giornalista Sylvia von Harden*, 1926

Stuttgart, 18. Mai 1925

Preis 50 Pfennig

Reise und Bäder

30. Jahrgang Nr. 7

SIMPLICISSIMUS

Verleger: E. Thony
Verlag: Stuttgart

Begründet von Albert Langen und Th. Th. Heine

Verantwortlich: E. Thony
Druck: E. Thony, Stuttgart

Was es alles gibt!

(Zeichnung von E. Thony)



„Wie bürgerlich — das Weiß trägt Bufen!“

Fig. 5. E. THONY, *Wie bürgerlich - das Weiß trägt Bufen!*,
«Simplicissimus», 30, n. 7 18 maggio 1925

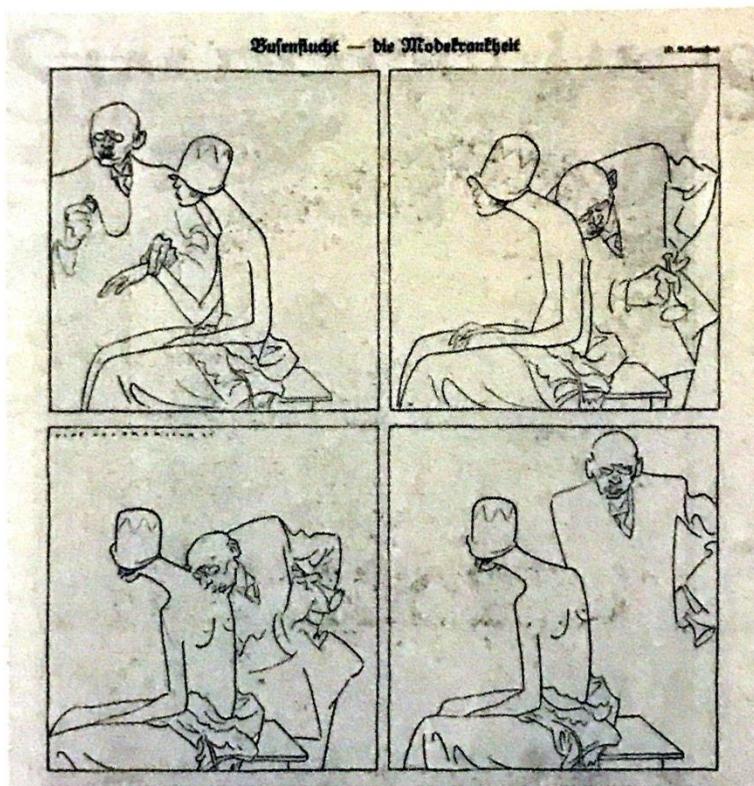


Fig. 6. O. GULBRANSSON, *Busenflucht/Die Modekrankheit* – *La fuga del seno/La malattia della moda*, «Simplicissimus», 30, 23, 1925

Illustrierte Zeitung

Verlag Ullstein Berlin SW 68



Fig. 7. "Was sagen Sie bloß zu Fräulein Mia?", «Berliner Illustrierte Zeitung», 13 novembre 1927



Fig. 8. Illustrazione da «Lustiges Blätten», 1932



Fig. 9. K. ARNOLD, *Frühling*, «Simplicissimus», 1922

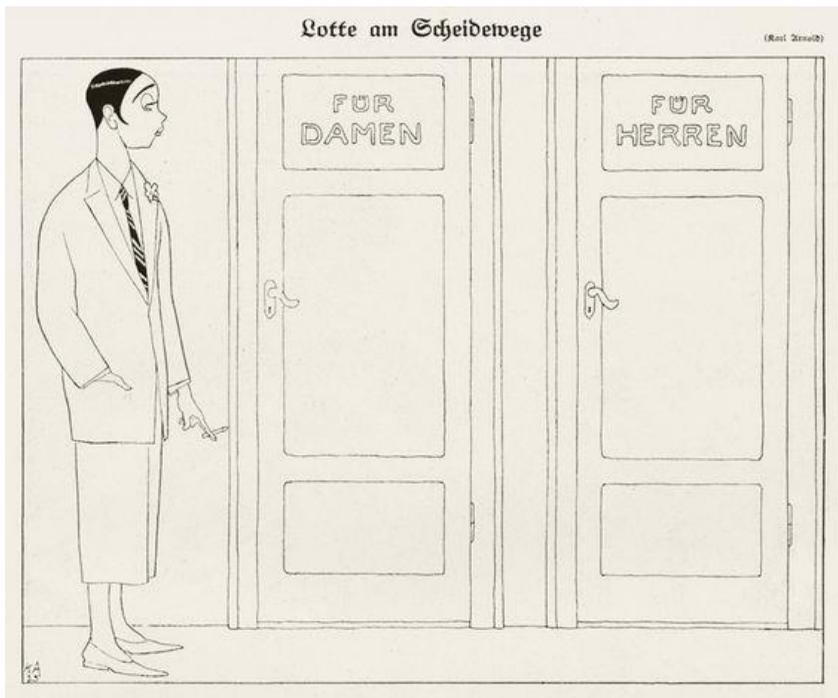


Figura 10. K. ARNOLD, *Lotte am Scheidewege – Lotte al bivio*,
«Simplicissimus», 4 maggio 1925

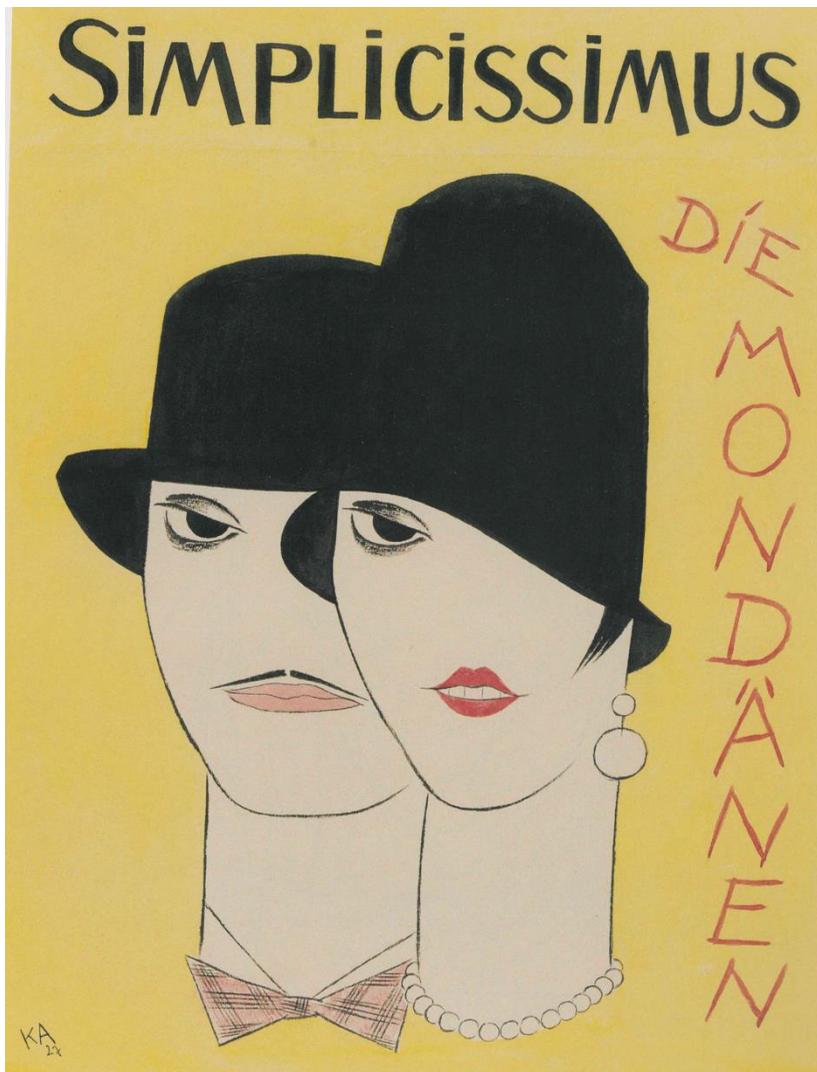


Fig. 11. K. ARNOLD, *Die Mondänen*, «Simplicissimus», 21 febbraio 1927

VARIATIONEN über den SMOKING

Die Wirkung einer Zeitungsnachricht

Zeitungsnachricht: Paris, 10. Januar. In den Kreisen der Pariser Modeswelt befindet man lebhaft den Plan einer großen Pariser Modeschau, für Damen als überblich den *Smoking* einzuführen. Es wurden bereits mehrere *Smollings* für Damen in farbigen Stoffen getaucht. Die Abendblätter zweifeln, ob die Mode mit dieser überhöhen Neuerung durchbringen wird.

Nur Jahr um Tag herzu wir immer wieder: Die Frau will sich vermannlichen! Hat sie sich nicht ihres kostbarsten natürlichen Schmucks beraubt, als sie ihr Haar kurz schneit und ist sie nicht schon daran gegangen, ihre reizvolle Lockenwimmel und regelumt, das noch den Pagenkopf imitierende, nicht zu bürsten - ganz wie ein Mann: Will nicht auch die Frauenwelt jetzt männlichen Kleiderschnitt annehmen? Wie unweiblich!

Schauer! Mütter! Jede Zeit habet sich ihre eigene Vorstellung von männlichen und weiblichen Aendern und neigt dazu, diese Vorstellung mit Männlichkeit und Weiblichkeit zu verwechseln. Aber wenn man zurückblickt ... Die Streitfrage ist nicht zu entscheiden, ob ein strammer Zopf



Der Smoking, die neue Abendkleidung der Dame.

des Königs von England, dem einzigen Ort, an dem das moderne Ideal englischer Männlichkeit nicht anerkannt wird?

Man mag sich beraten: Die Frau von heute will nichts von ihrer Weiblichkeit opfern, weil sie ein Aeußeres annimmt, das dem Zeit, alter des Sports entspricht. Sie will bloß schlank sein und ihre Schlauheit betonen, die will sich frei bewegen können nicht im moralischen, sondern im wörtlichen Sinn und demgemäß angezogen sein. Und an Ende will sie sich gar zur Ueberzeugung bekennen, daß das Zweckmäßige — in der Frisur und Körperhaltung ebenso wie in der Kleidung — schon sei! Das heißt freilich vielerlei Herkömmliches verlegen, aber gegen die weibliche Natur würde es gewiß nicht verstoßen.



Dryden

wirklich das Sinnbild männlicher Kraft ist, wie die Leute des Schatzkronen Friedrich Wilhelm I. glaubten, oder ob er unvermeidlich zum amüsigen Bild der verschämten Jungfrau gehört, wie sie in der Marlitz-Zeit ange-schwärmt wurde. Im neunzehnten Jahrhundert hat sich allmählich ein Ideal von Männlichkeit herausgebildet, das in allen Ländern gleich ist: Es sieht von Angesicht, Wuchs und Kleidung aus wie ein allseitig sportlich trainierter, ebnelmer junger Engländer im Abendanzug. Aber glaubt man, daß Frankreichs Rokoko-Kavaliere sich auf dem Feld der Ehre oder den Damen gegenüber weniger männlich erwiesen haben, weil sie Lockenperücken und Spitzenhübs an gestickten Röcken und Schwallenschuhe und seidene Kniehosen trugen, die heute nirgends mehr von Herren getragen werden als an Hoi



Zeichnungen von Dryden.

Fig. 12. "Variationen über den Smoking. Die Wirkung einer Zeitungsnachricht", «Die Dame», 1926



Rings um den Hals

Wichtigste ist das Material dieser Bluse, starkes Wolllinse das des Rockes, der so fern, eines Nidderlichts sich oben anlegt. Amant in die exangine Halblektionen. Der Rock ist aus kunstem Wolllinse, das Jachben aus dem am einatigen Jersey.

Reber wach Knöpfe werden mit zerweden. Interessant die babare Linie im den Hals, die durch kunst, alle Drapierung erreicht wird. — Auch bis in die Halsumgebung charakteristisch. Sie hat den Charakter eines drapieren und geübigen Schals.



Bluse und Rock sind dem Kleide gleichwertig geworden. Das wird im Frühjahr noch deutlicher hervortreten. In vielen Fällen ist die Bluse mit dem Rock sogar schicker als das Kleid im ganzen, besonders am Vormittag zum einfachen Mantel. Durch den hohen, niedrigeren Ansatz des Rockes bekommt der Anzug sogar etwas Kleidartiges, doch gewinnt er nicht immer an Kleidbarkeit. Der Miederrock ist eine gefällige Mode. Nur bei sehr zarten Körperformen ist er vorteilhaft, sonst wirkt er gedrungen, und macht plump. Sehr leichte Stoffe werden zu diesen Rücken verwendet, und Knöpfe aus glänzendem Metall oben am Gürtel oder am „Mieder“ sind ein typischer Aufputz.

Jersey ist jetzt das modische Schlagwort. Was man oft zur Frottee, für Serge oder irgendeinem Krepp hält, läuft unter dem Namen Jersey, denn es wird mit dem Rundstuhl

Fig. 13. Presentazione della stagione primavera, «Die Dame», 1932



Fig. 14. Cartolina promozionale di *Wege zu Kraft und Schönheit* di Wilhelm Prager, 1925



Fig. 15. Cartolina promozionale di *Wege zu Kraft und Schönheit* di Wilhelm Prager, 1925

Revue

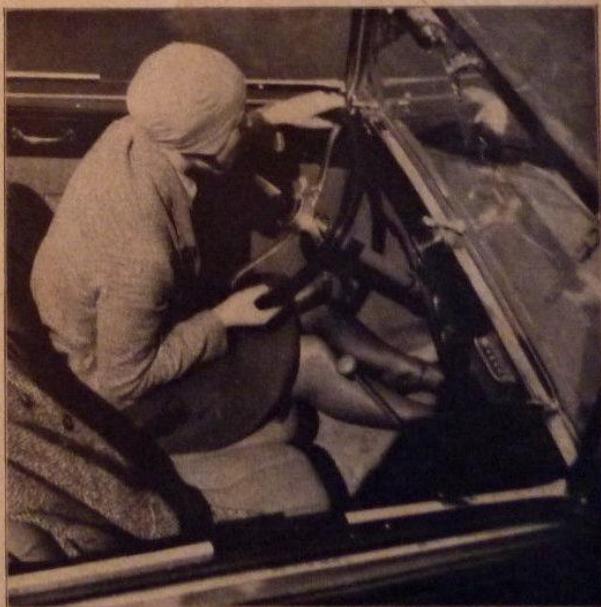
♦ DES MONATS ♦

VERLAGSGESELLSCHAFT DIE REVUE DES MONATS M.B.H. · LEIPZIG-
BERLIN SW 11, DESSAUER STRASSE 6-7 · TELEPHON: FÜR REDAKTION
LÜTZOW 963 / FÜR VERTRIEB 6 · ANZEIGENNAHME KURFÜRST 4238
HERAUSGEBER: HUBERT MIKETTA

März 1931

5. Jahrgang

Nummer 5



Lissy hat ihren Führerschein bekommen . . .

Phot. Dr. Peter Waller

Fig. 16. «Revue des Monats», marzo 1931

Frauensport

Fortsetzung von Nr. 12

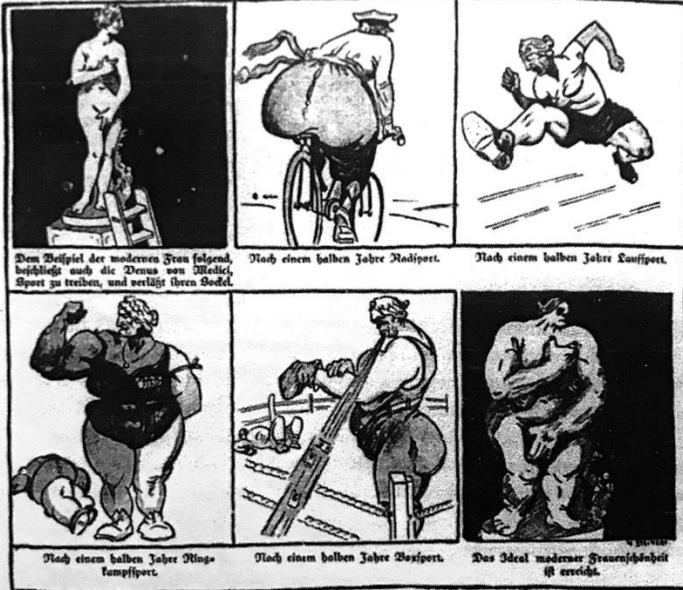


Fig. 17. W. STEINERT, *Frauensport*, «ULK», agosto 1921



Die moderne Sportdame.

Das neubestehende Fräulein Hans Kübler, Berlin, Siegerin in der Kabinenwettfahrt 1920 des „Berliner Morgenblatts“. Fräulein Kübler bewies als erste Dame die herrliche Zehn- und als einzige Dame und einzig weiblicher Konkurrentin des höchsten Mannes die herrliche Leipzig-Einzelst. v. H. Fräulein Kübler war ferner Siegerin in der Schiffsbau-Wettfahrt der Jugendabteilung des „B. S. C. Leipzig“, Zweite in der Fernwettfahrt der Jugendabteilung und Siegerin im Pommernrennen 1920 in Hagenowen.

Die moderne Sportdame

Vor sechzig Jahren, als Großmutter geboren wurde, und Heyne, die Marlin und Spielbagen ihre Romane schrieben, schien als und zu die Ordnung des Gesellschaftslebens durch gewisse heurige weibliche Erscheinungen bedroht. Im Roman hieß eine solche Erscheinung allenfalls „die tolle Kontroll“. Der verwitwete Graf, ihr Vater, hatte, verblüht von der Welt zurückgezogen, das einzige Tochterchen ganz in der Natur aufwachsen lassen, mit Pferden und Hunden, als wilde Jägerin und Reiterin, häßlichlich in Wesen und Kleidung, — denn alles Weibliche war, ein unerträglicher Anblick, aus des Grafen Umgang verbannt, so wuchs die Kontroll zum Mannmädchen heran... Aber eines Tages erschien ein junger, schöner, sehr edler Mann, und dann verwandelte sich die tolle Kontroll.

von dem Symptom des ersten Erstickens an bis zu dem Augenblick, in dem es in der Erzählung heißt: „Verückelt barg Ella das zierliche Köpfchen...“, in eine richtige weibliche Frau, das Ebenbild der verstorbenen Gräfin.

Was man sich vor zwei Menschenjahren unter der „tolle Kontroll“ vorstellte, das waren die ersten Vorläuferinnen der modernen Sportdame, — ein Grund für jene vornehme Weiblichkeit von ehemals, die managen eine Sitzschönheit war: die sich in der Ruhe, in der schönen Pose, in angemessener Beleuchtung darzustellen liebte; die sich zwar niemals schmückte, aber sich aus der frischen Luft, von Sonne, Wind und Regen mied, um die Weichheit und zarte Färbung ihrer Haut zu bewahren. Welch ein Weg weiblicher Entwicklung seit jener Zeit! Die wahre Verkörperung der Sportdame, der vollendeten Weiblichkeit ist heute die Sportdame. Von Kindheit an wächst sie in freier und gesunder Bewegung des Körpers heran, — niemals in einseitiger Bewegung: Turnen, Tanzen, Schwimmen, Eislaufen, Tennis, Reiten, Motorrad- und Autosteuerung, Bergklettern, Skilauf und Bobschlittenfahrt, im Laufe der Jahre macht das Sportmädchen diese ganze hohe Schule durch. Ihr Körper stählt sich und bleibt biegsam, ihre Haut, abgehärtet durch Wind und Wetter, bewahrt unter richtiger Schönheitspflege Zartheit und feine Tönung, und ihr Wesen bildet, während es so Kraft gewinnt, nicht an Ausmaß ein. Am besten steht das Abendkleid von heute dem weiblichen Körper, der es gewöhnt ist, morgens Sportkleidung zu tragen.



Fräulein Hans Kübler in „Zirru“.

Fig. 18. "Die moderne Sportdame", «Die Dame», aprile 1926



Fig. 19. T. DE LEMPICKA, *Il mio autoritratto al volante*, «Die Dame», luglio 1929

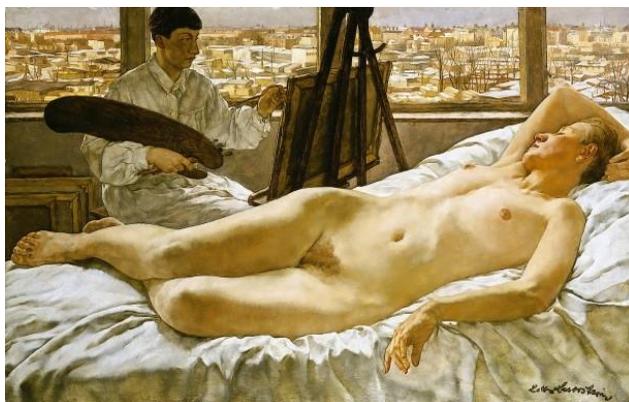


Fig. 20. L. LASERSTEIN, *Autoritratto con modella*, 1927

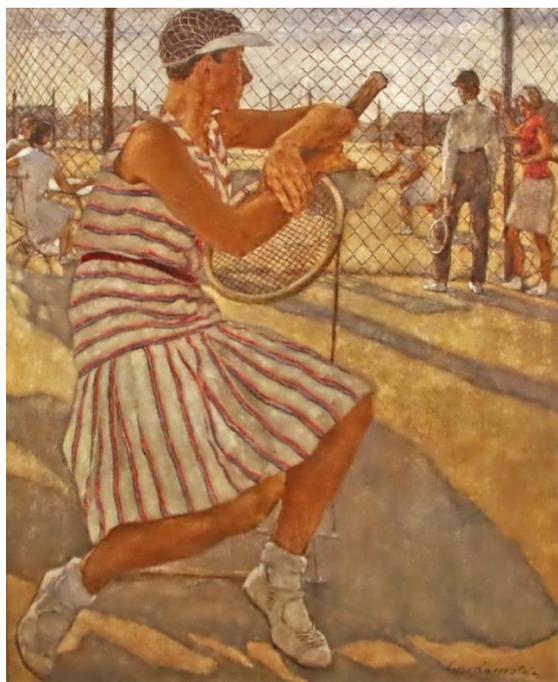


Fig. 21. L. LASERSTEIN, *Die Tennisspielerin - La tennista*, 1930



Fig. 22. L. LASERSTEIN, *Am Motorrad – Sulla moto*, 1929

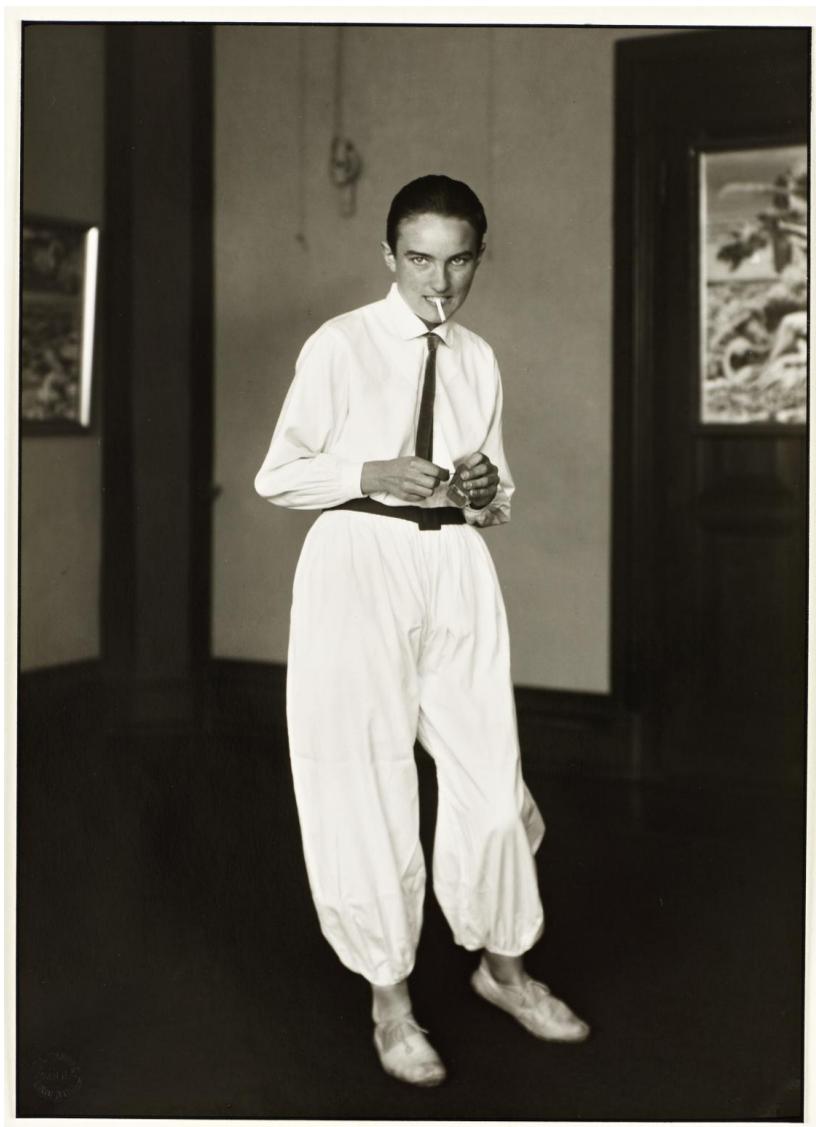


Fig. 23. A. SANDER, *Helene, moglie del pittore Peter Abelen*, 1926



Fig. 24. A. SANDER, *Dattilografa presso la cassa di risparmio di Colonia, 1928*



Fig. 25. O. DIX, *Drei Frauen auf der Straße - Tre donne in strada*, 1925

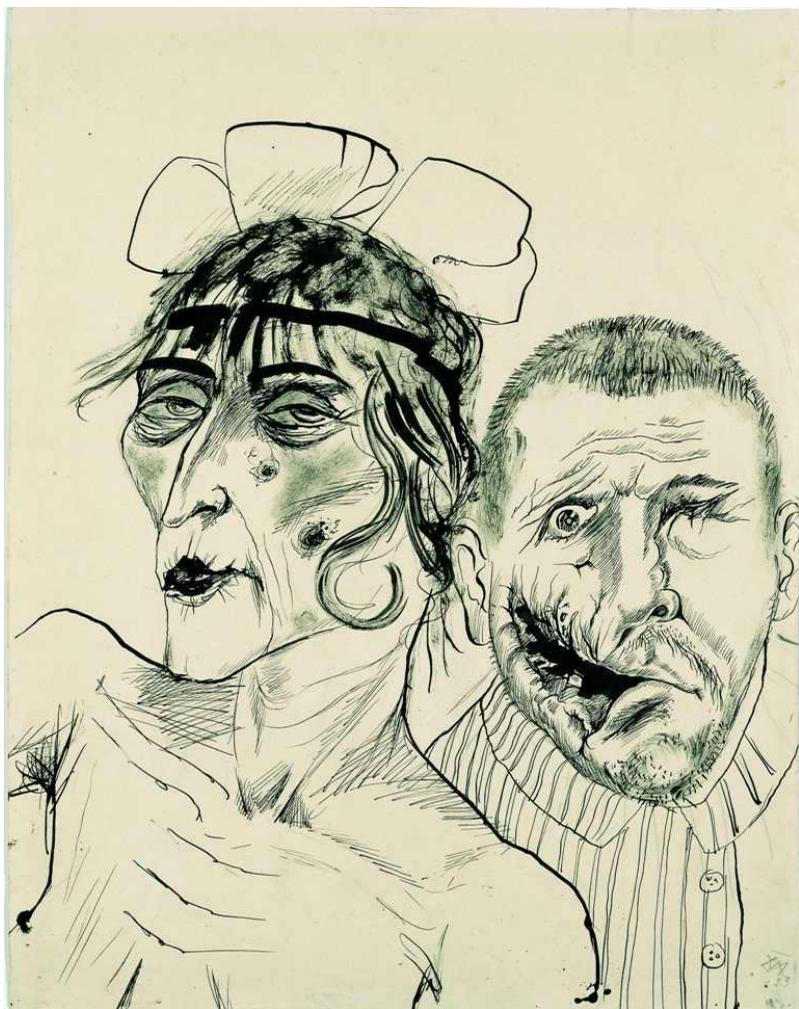


Fig. 26. O. DIX, *Dime und Kriegverletzter* - Prostituta e reduce di guerra, 1923



Fig. 27. O. DIX, *Dime/Mädchen mit rotem Band - Prostituta/Ragazza con fiocco rosso*, 1922

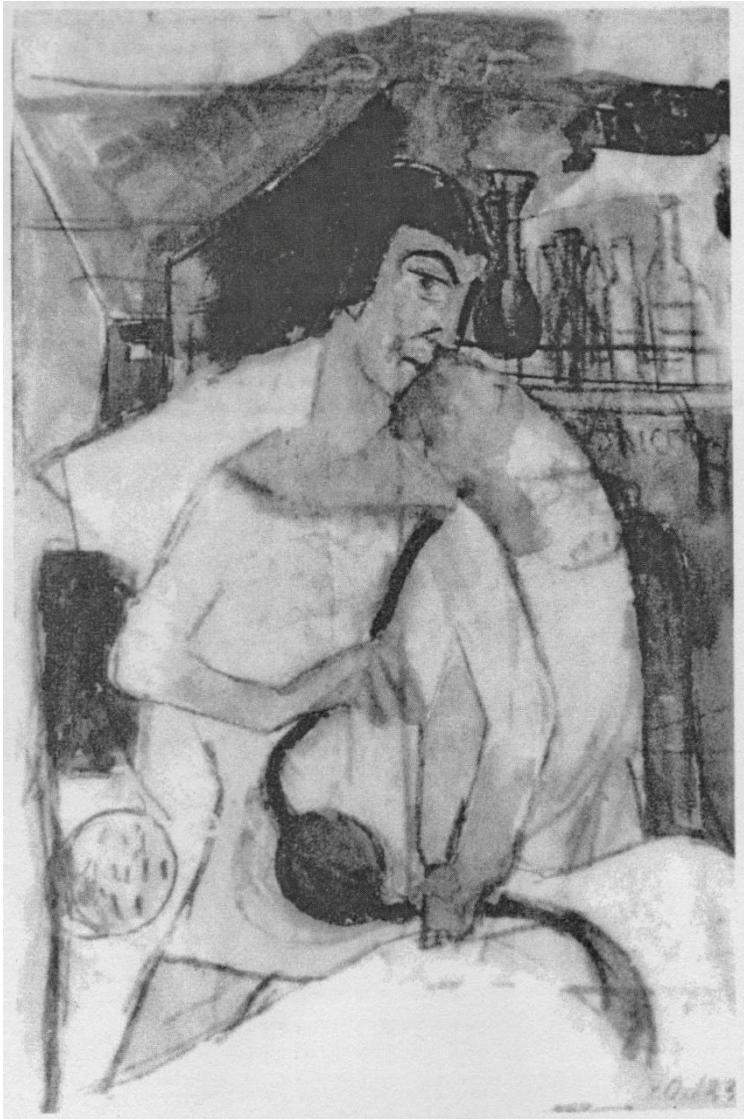


Fig. 28. G. OVERBECK, *Dirne - Prostituta*, 1923



Fig. 29. O. DIX, *Exotisches Bordell - Bordello esotico*, 1922



Fig. 30. O. DIX, *Salon I*, 1921



Fig. 31. O. DIX, *Gretel*, 1921

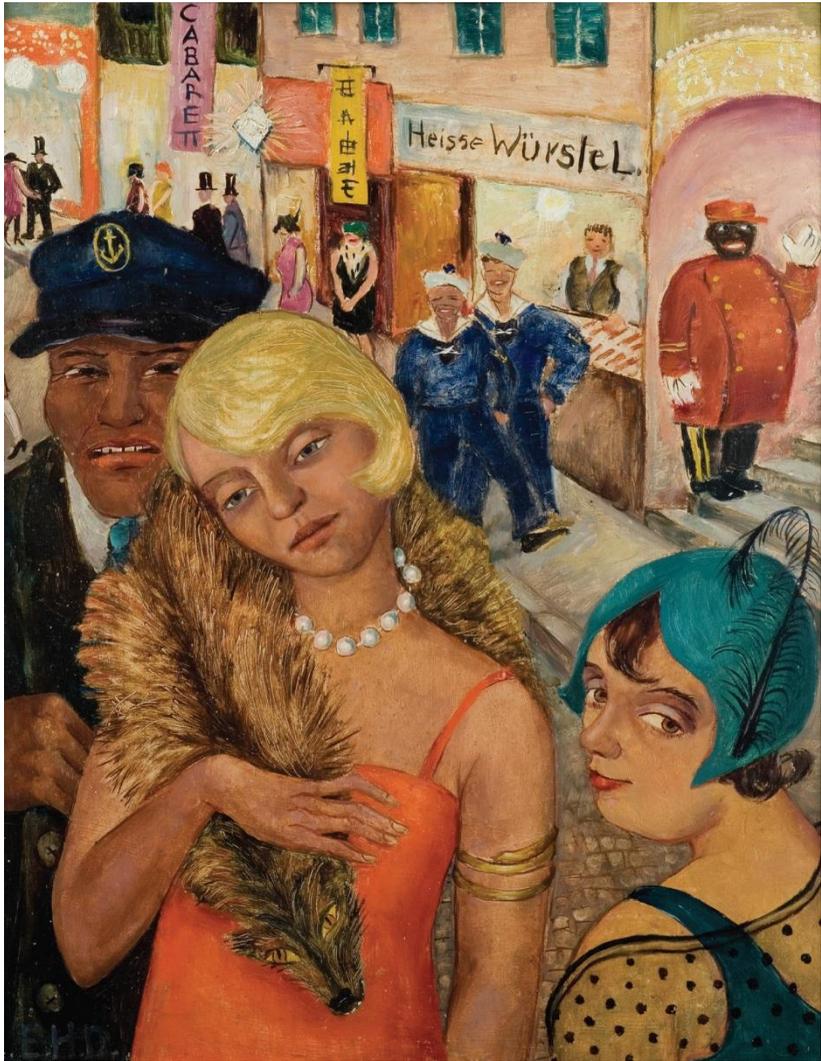


Fig. 32. E. HAENSGEN-DINGKUH, *Abend auf St. Pauli - Sera a St. Pauli*, 1934

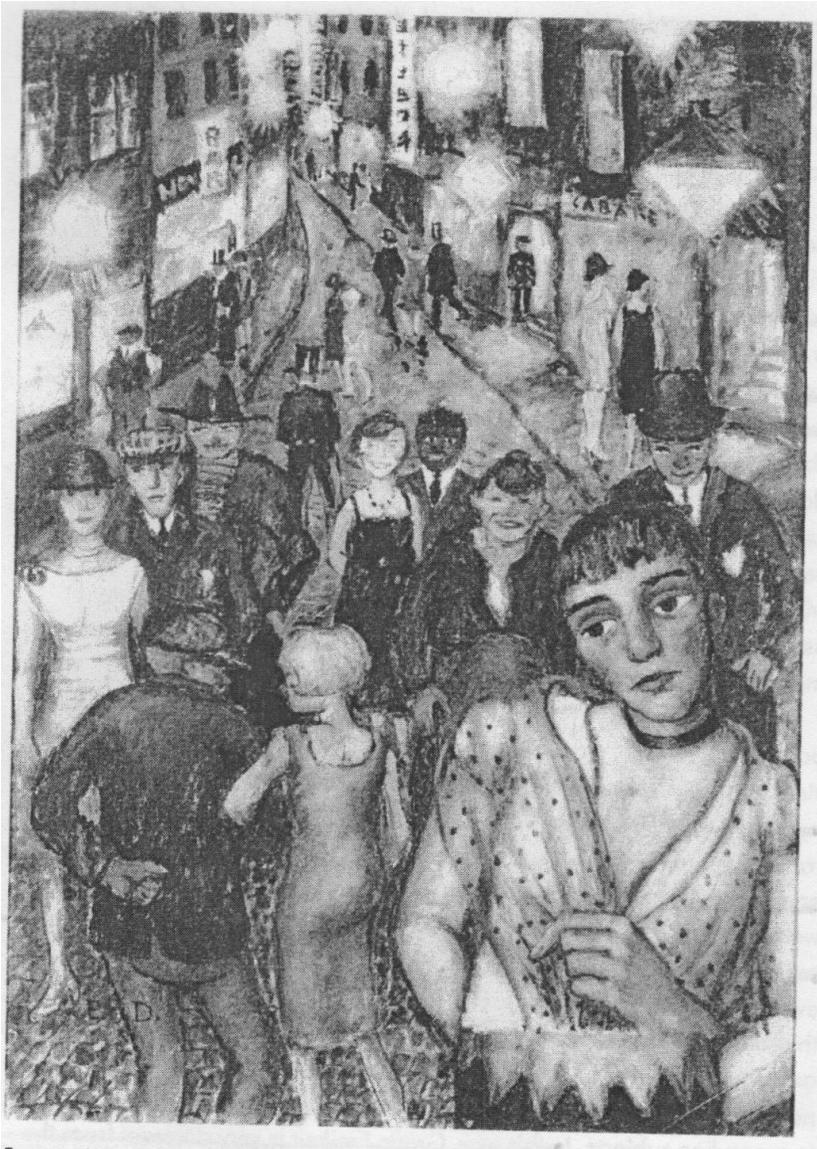


Fig. 33. E. HAENSGEN-DINGKUH, *Große Freiheit in St. Pauli*, 1929



Fig. 34. E. LOHSE-WACHTLER, Lissy, 1931



Fig. 35. G. GROSZ, *Bürgerliche Welt - Mondo borghese*, 1918

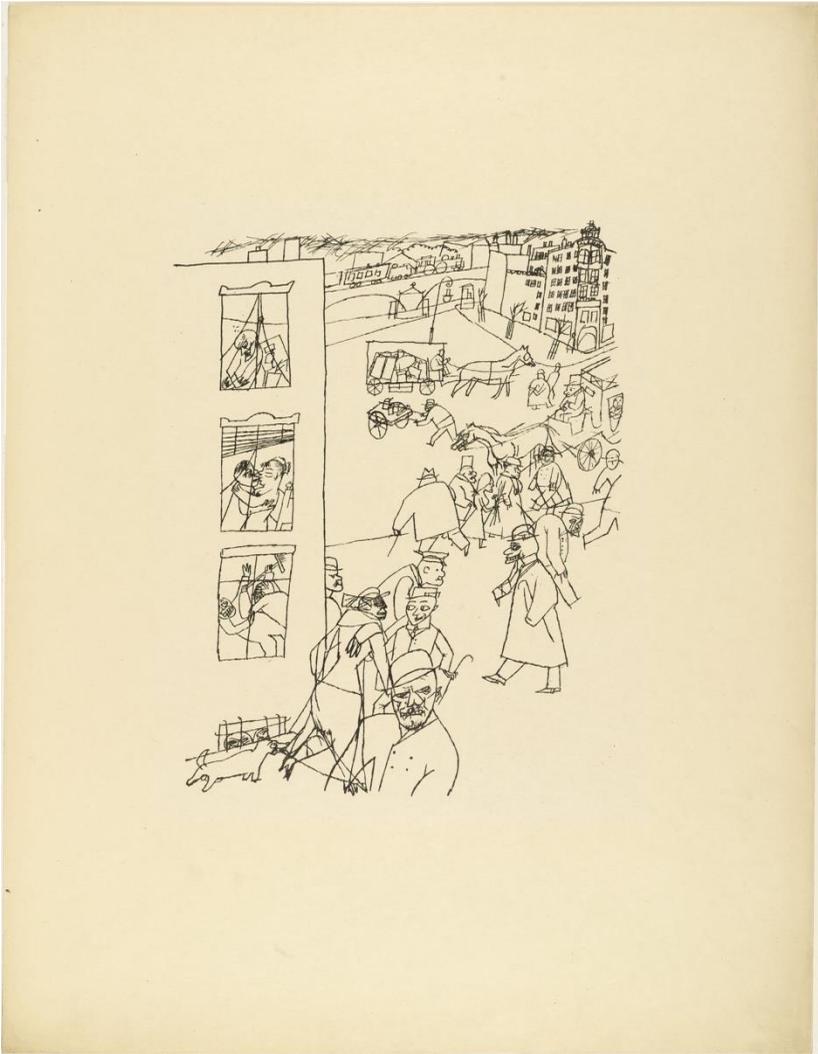
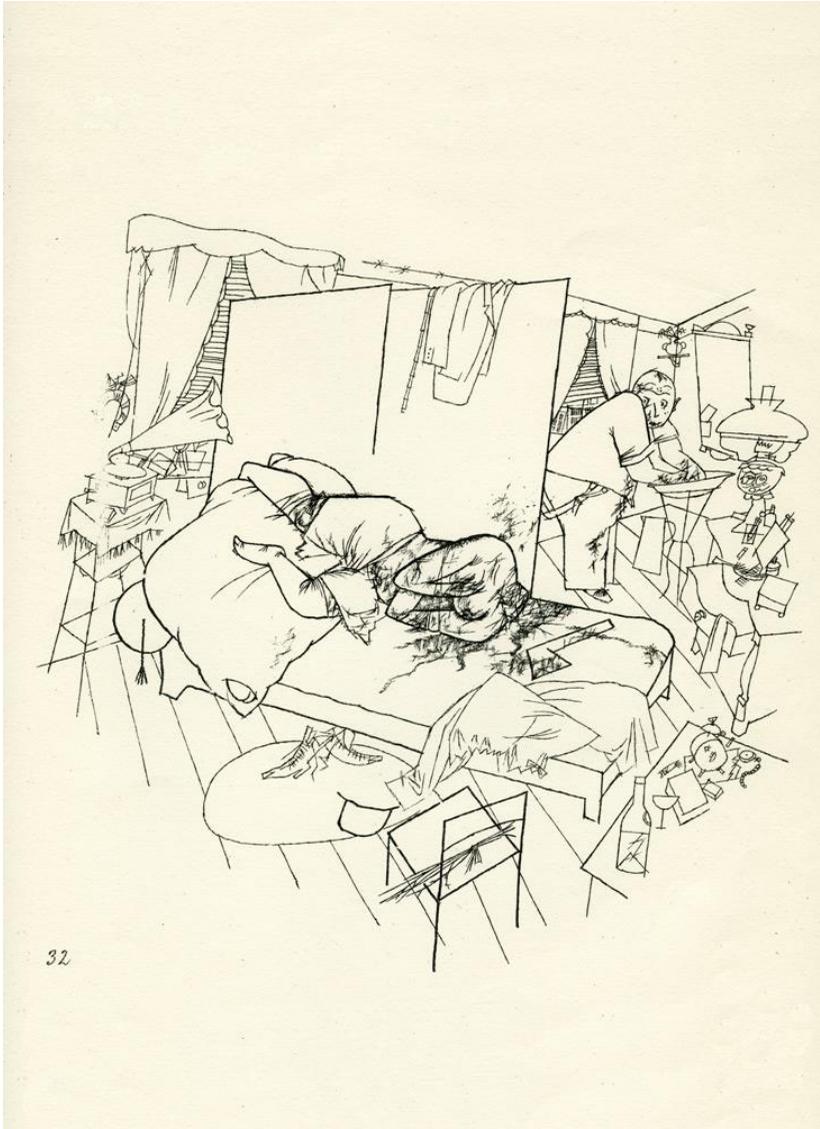


Fig. 36. G. GROSZ, *Menschen auf der Straße* – *Gente in strada*, 1915-16



32

Fig. 37. G. GROSZ, *Lustmord in Ackerstraße*, 1916-17



Fig. 38. G. GROSZ, *John der Fräuenmörder - John il femminicida*, 1918



Fig. 39. H.M. DAVRINGHAUSEN, *Der Lustmörder*, 1917



Fig. 40. H.M. DAVRINGHAUSEN, *Der Träumer - Il sognatore*, 1919

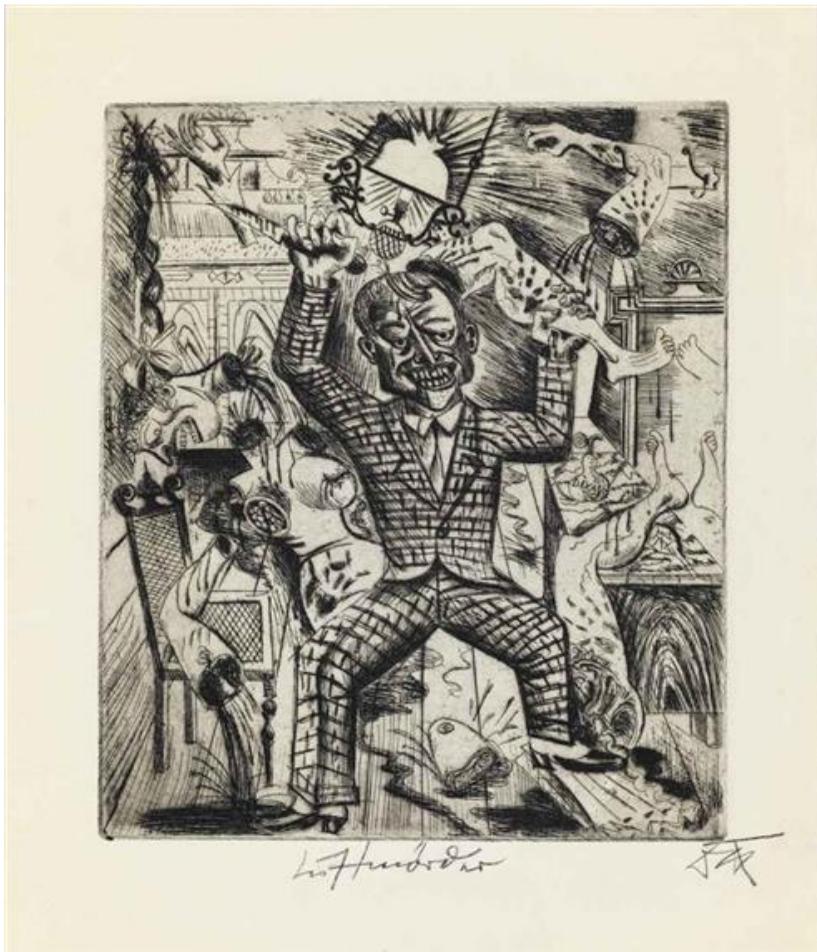


Fig. 41. O. DIX, *Selbstbildnis als Lustmörder – Autoritratto come omicida*, 1919



Fig. 42. O. DIX, *Lustmord*, 1922



Fig. 43. R. SCHLICHTER, *Lustmord*, 1924



Fig. 44. C. SCHAD, *Zwei Mädchen/Die Freundinnen - Due ragazze/Le amiche*, 1928



Fig. 45. J. MAMMEN, *Die Garçonne*, 1931



Fig. 46. J. MAMMEN, *Sie repräsentiert!*, 1927

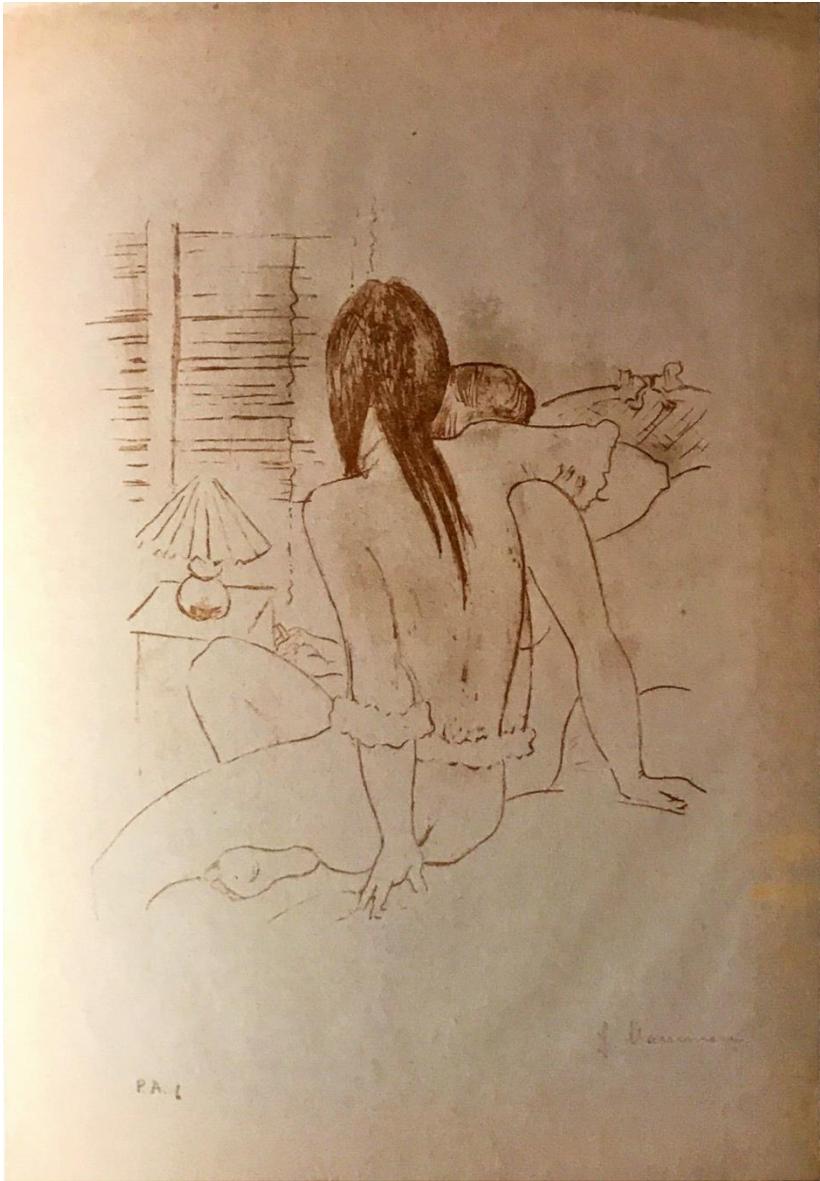


Fig. 47. J. MAMMEN, *Am Morgen* (*Die Lieder von Bilitis*), 1931-32



Fig. 48. J. MAMMEN, *Damenbar (Die Lieder von Bilitis)*, 1931-32

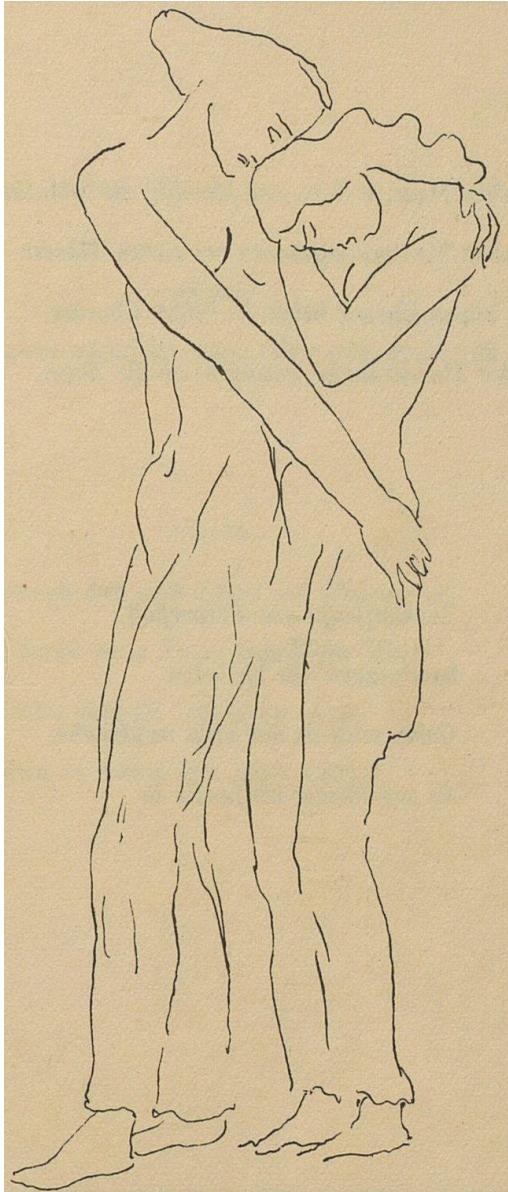


Fig. 49. R. SINTENIS, *Sappho* (per Hans Rupé), 1921

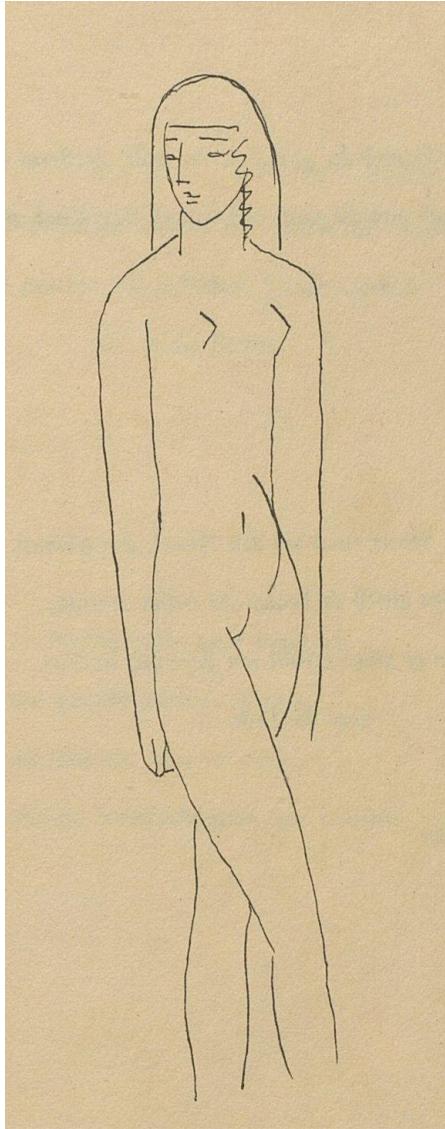


Fig. 50. R. SINTENIS, *Sappho* (per Hans Rupé), 1921

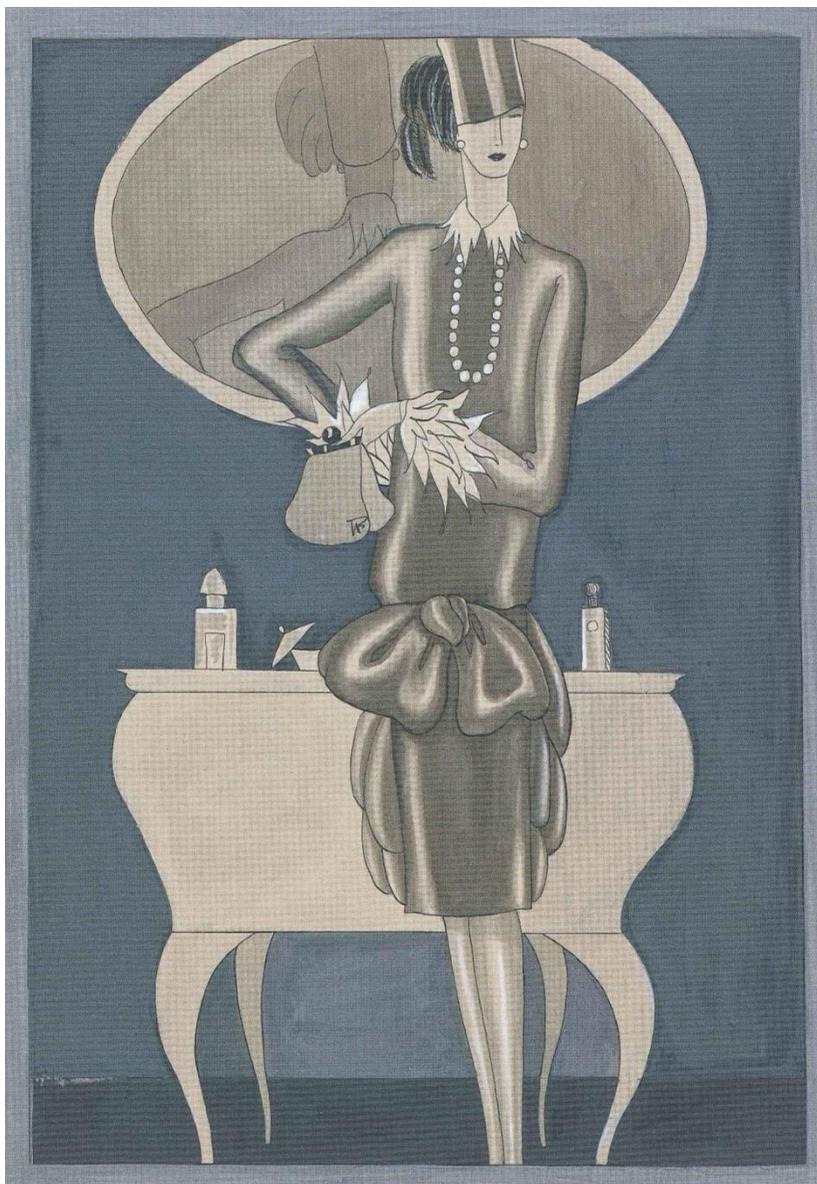


Fig. 51. DODO, *Abito pomeridiano per Michels*, 1926



Fig. 52. DODO, *Sei modelli per Michels*, 1926

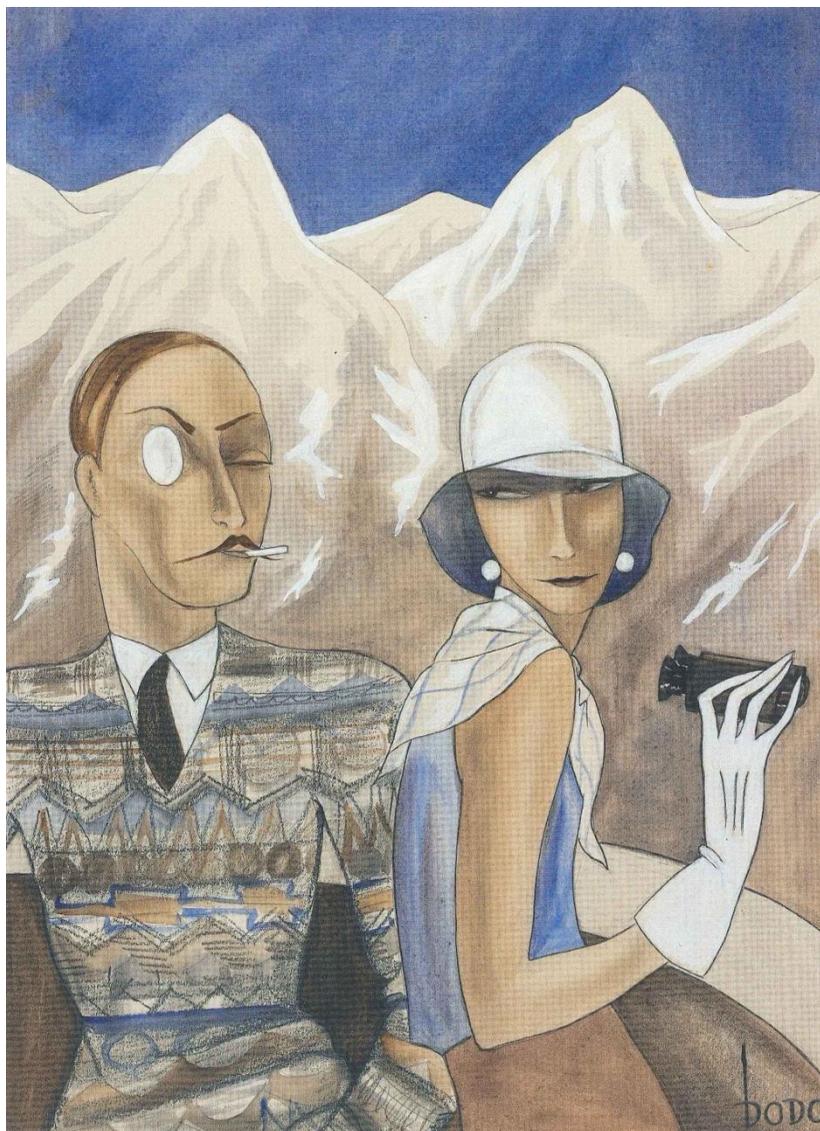


Fig. 53. DODO, *Il gentiluomo con l'occhio di ghiaccio*, «ULK», 1928

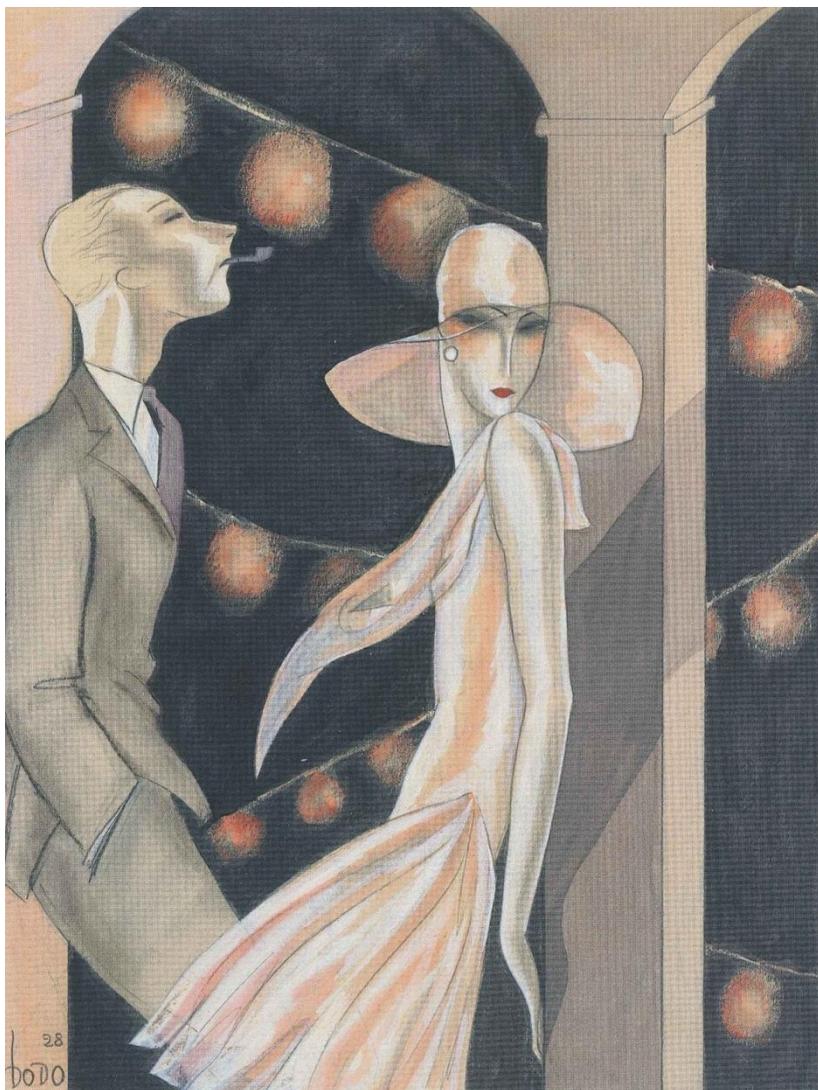


Fig. 54. DODO, *Un ragazzo appassionato*, «ULK», 1928

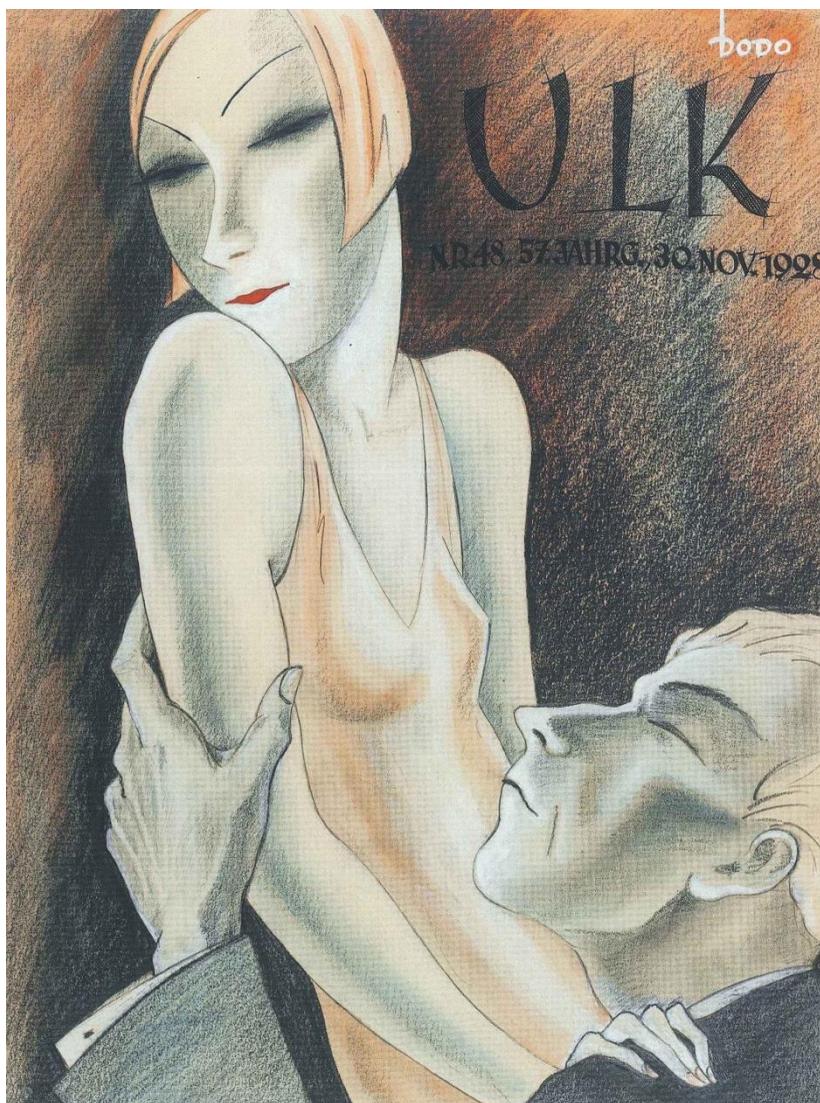


Fig. 55. DODO, *Il Romeo sfinito*, «ULK», 1928



Fig. 56. DODO, *Sorelle*, «ULK», 1928



Fig. 57. DODO, *Matrimonio sul giardino pensile*, 1929

Fig. 58. J. MAMMEN, *An der Schießbude*, DODO, *Logenlogik*, «ULK», novembre 1928



Fig. 59. J. MAMMEN, *Die Wahrsagerin - La veggente*, 1928



Fig. 60. J. MAMMEN, "Hai delle bellissime mani", 1928

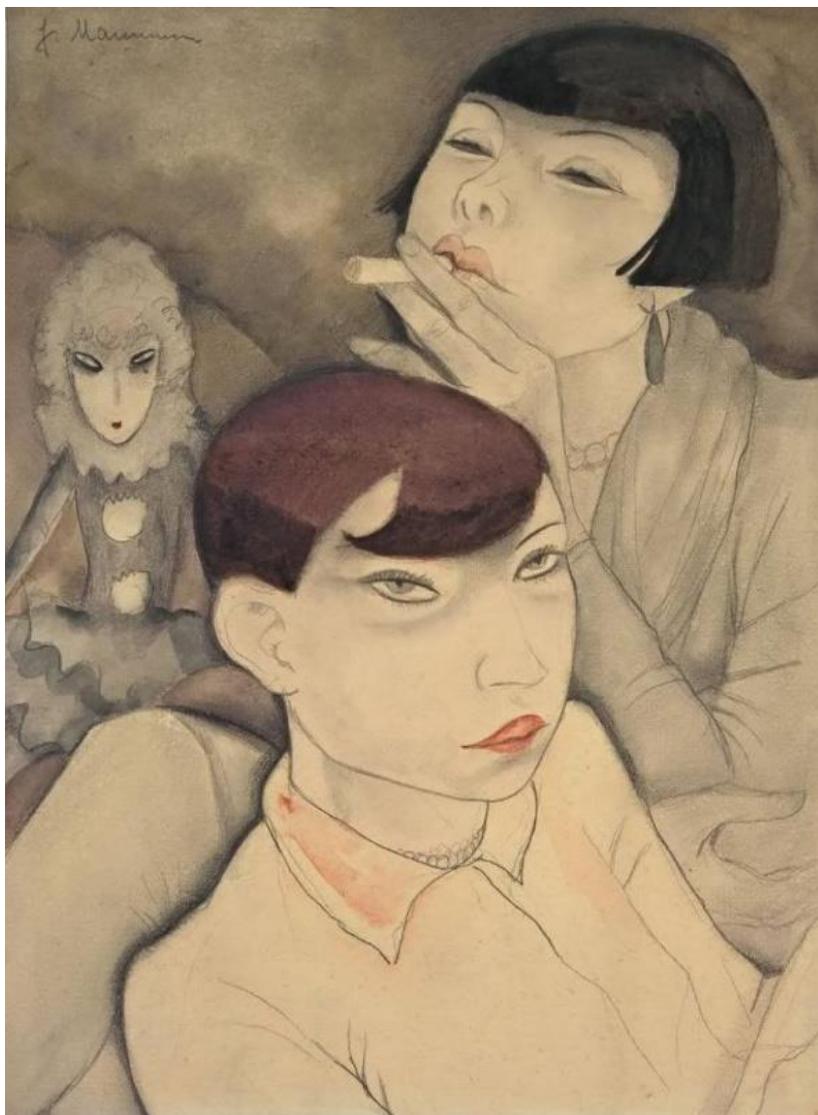


Fig. 61. J. MAMMEN, *Bambole noiose*, 1929



Fig. 62. J. MAMMEN, *Café Reimann*, 1931

Differenziazioni visivo-culturali della *Neue Frau*

«Questa *Neue Frau* non fu solo un mito dei media o la fantasia paranoica dei demografi, ma una realtà sociale [...] Lei esisteva nell'ufficio e nella fabbrica, in camera da letto e in cucina, proprio come nei caffè, nei cabaret e nei film»¹.

L'immagine della *Neue Frau* nacque nel corso degli anni Venti come insieme di tante piccole rivoluzioni estetiche che interessarono la vita quotidiana della donna. Dal nuovo taglio di capelli *Bubikopf* all'abbandono del corsetto, passando per l'adozione dello smoking, l'immagine della donna di Weimar sembrava solo una lontana cugina della donna prebellica, costretta tra ingombranti crinoline e complicate acconciature. La rivoluzione estetica della donna fu rapidamente recepita dagli ambienti culturali che, attraverso i canali della stampa, misero a punto l'immagine della donna contemporanea, coniando per essa anche il termine stesso col quale è passata alla storia, *Neue Frau*. La nascita, o meglio la costruzione visiva di questa nuova donna, dal carattere forte, certamente più libera rispetto al passato, fu parte di un più ampio processo di catalogazione sociale cui contribuirono in larga parte la stampa e il mondo scientifico. Essi, infatti, nel corso degli anni della Repubblica di Weimar guardarono all'intera società tedesca nel tentativo di darne un ordine e di spiegarne gli stravolgimenti causati a partire dalla fine del primo conflitto mondiale, costruendo dei prototipi di soggettività sociali². Gli strumenti utilizzati per misurare e quindi costruire i cosiddetti tipi sociali furono, oltre all'aspetto fisico, anche il lavoro e il rapporto dell'individuo con la modernità, l'industrializzazione e le nuove pratiche sociali, sintetizzate dal contesto della metropoli, che si

offriva come il perfetto palcoscenico per instaurare una nuova struttura sociale e per individuare, per ogni tipo sociale, il suo valore³.

Nello specifico, ad attestare la portata moderna della figura della *Neue Frau* fu la scelta, da parte del fotografo August Sander, di dedicarle un'intera sezione (*Die Frau*) nel suo vasto progetto *Menschen des 20. Jahrhunderts*⁴, un imponente lavoro artistico che ben sintetizzò la volontà catalogatrice della società tedesca dell'epoca. Attraverso i suoi ritratti rivoluzionari dei cosiddetti tipi umani, Sander contribuì alla diffusione di questo impulso tassonomico all'interno dell'ambito artistico. Ben inserito nel contesto culturale e artistico di quegli anni, dominato dalla *Neue Sachlichkeit*, nella sezione dedicata alla *Frau* Sander restituì alcuni dei ritratti fotografici che evidenziano tutta la portata moderna della figura femminile, sfruttando a proprio vantaggio tutti quegli stereotipi evidenziati dalle riviste. Oltre al già menzionato ritratto della segretaria radiofonica (fig. 3), alcuni altri scatti del fotografo come quello della moglie del pittore Peter Abelen del 1926 (fig. 23) mostrano quanto lo stereotipo maschile venga ripreso con forza nell'opera di Sander, restituito secondo pose a grado zero, pienamente *sachlich* sia nei contenuti che nello stile⁵. È indubbio infatti che l'intento catalogatore, una vera e propria ossessione della cultura weimariana⁶, ben si sposasse con la registrazione fattuale, scevra da qualsiasi sentimento empatico, portata avanti dalla corrente artistica della *Neue Sachlichkeit*. Nell'opera di Sander, come spiegato da Alfred Döblin nella prefazione alla prima edizione di *Uomini del Ventesimo secolo*, la registrazione fotografica della società porta inevitabilmente a trascurare la caratteristica dell'individuo per poter creare degli 'universalì' in grado di racchiudere in pochi scatti stereotipi e tratti salienti di un particolare tipo sociale. Attraverso lo stile fotografico diretto, essenziale, quasi scientifico adottato da Sander, certe

caratteristiche reiterate di fotografia in fotografia divengono simboli visivi nuovi posti sotto i nostri occhi, stancati dall'eccezione sensoriale causata dalla metropoli⁷. Secondo tale prospettiva ben si comprende l'intento catalogatore di Sander che, sfruttando la mascolinità delle donne ritratte, evidenziata dal taglio *Bubikopf* e dall'abbigliamento, così come le diverse tipologie di lavoro femminile (fig. 24), è riuscito a creare un 'universale' fotografico – per usare le stesse parole di Döblin – trascurando l'individualità dei soggetti ritratti.

Spesso erano le riviste stesse a proporre ai loro lettori degli articoli per misurare sé stessi attraverso i tipi sociali generati dagli intenti classificatori della cultura dell'epoca. Tuttavia, l'etichetta della *Neue Frau* non veniva intesa in senso compatto e omogeneo ma comprendeva in sé tipologie di donne molto diverse tra loro, dalla lavoratrice alla casalinga, passando per la ballerina e la *Revue Girl*⁸. Un esempio emblematico in tal senso è offerto dall'articolo *Drei Frauen stehen heute von uns* apparso il 4 giugno 1927 nel giornale borghese di Berlino «8-Uhr-Abendblatt»⁹, nel quale venivano analizzate tre tipologie di donne racchiuse all'interno dell'etichetta della *Neue Frau*: la *Gretchen*, la *Girl* e la *Garçonne*.

La *Gretchen* veniva catalogata come la "militarista predatrice, senza potere di seduzione, passiva, che si oppone allo sviluppo storico"¹⁰ e che divenne nel decennio successivo il tipo di donna propugnato dal regime nazista, a metà strada tra la donna atletica e il cosiddetto 'angelo del focolare'. La *Girl* è quel tipo di donna d'importazione americana "seducente ed atletica ma mai civettuola col borghese della vecchia generazione"¹¹ che sorprende la società tedesca per il proprio stile di vita libero e indipendente. La *Garçonne*, infine, rappresenta quel tipo di donna fuggevole, tipica nel contesto tedesco – a dispetto del nome francese – consapevole della pro-

pria sensualità e delle proprie capacità fisiche, così come del suo intelletto:

è il tipo più interessante e unisce l'arte alla vita, un senso sportivo e cameratesco tipicamente maschile all'eroismo e alla devozione femminili [...] una sintesi che la fa così superiore all'uomo che ama da risultare fastidiosa¹².

A ben vedere, le tre tipologie appena descritte condividono con l'etichetta della *Neue Frau* quel senso di riscatto dal mondo maschile, anche nel caso della *Gretchen* che, seppur contraddistinta da forti connotati tradizionalisti, partecipa attivamente alla vita politica della propria società. Tuttavia, la vera portata rivoluzionaria che rappresenta al meglio i cambiamenti che interessarono il mondo femminile dell'epoca è proprio la *Garçonne*, un tipo umano specificamente tedesco, attestandosi quale versione più progressista tra le varie declinazioni della *Neue Frau*. Questi tre tipi femminili erano proposti ai lettori nell'articolo apparso in «8-Uhr-Abendblatt» come tentativi per spiegare lo “shock della modernità”¹³ causato dalla crisi dei ruoli di genere tradizionalmente accettati, razionalizzando un fenomeno molto sentito nella società tedesca, adattandoli al sistema catalogatore della società che in quegli anni andava definendosi in Germania. L'obiettivo di questa vera e propria mania classificatoria o, come definita da Helmut Lethen, la *Furor des Rasterns* (il furore delle griglie)¹⁴, puntava a incamerare i cittadini tedeschi in definizioni di tipi umani costruite su stereotipi e ideali, invitandoli a “misurare sé stessi attraverso certi modelli di comportamento”¹⁵.

La figura femminile che veniva vista con più timore tra quelle citate era, ovviamente, la *Garçonne*, capace di mettere in discussione la divisione dei generi e l'istituto stesso del matrimonio e, conseguentemente, la maternità, caratteristica irrinun-

ciabile per ogni donna che si rispetti, secondo la mentalità borghese. Un'altra tipologia di donna contraddistinta da una sessualità pericolosa e promiscua – oltre il concetto stesso di eteronormatività – era quella della *Vamp*, anche definita *Femme Fatale*, perfettamente rappresentata in ambito cinematografico dalla diva Marlene Dietrich che, nei panni della divoratrice di uomini Lola Lola in *L'angelo azzurro* di Josef von Stenberg (1930), gioca con la propria androginia fortemente sessualizzata, distruggendo e mettendo in ridicolo la vita del rispettabile professore borghese Immanuel Rath.

La mania catalogatrice della cultura weimeriana in breve tempo mise in risalto le caratteristiche salienti di ciascun tipo umano fino a renderle dei veri e propri stereotipi, subitaneamente recepiti dall'arte di quegli anni. Ogni artista restituiva quindi una rappresentazione della *Neue Frau* a partire dal proprio sentire, reinterprestando in chiave personale certi stereotipi e *cliché*. In pochi anni, vennero realizzate molte rappresentazioni della donna moderna profondamente diverse tra loro, in una tensione costante da parte di ciascun artista tra una netta presa di distanza alle convenzioni sociali e una relativa adesione ad esse.

La prostituta come l'altro sessualizzato

Nel progetto catalogatore della cultura weimariana, tra i vari tipi sociali nati per spiegare lo "shock della modernità"¹⁶, quello della *Neue Frau* mostra degli aspetti di differenziazione interna molto più marcati rispetto agli altri. In tale etichetta sociale, infatti, fu convogliata una moltitudine di tipi sociali femminili spesso molto diversi tra loro, ma che avevano in comune l'idea di una donna nuova, l'elemento di rottura rispetto al passato: dalla donna lavoratrice all'intrattenitrice di cabaret e

così via. In un contesto così variegato, ampiamente sfruttato dalla stampa dell'epoca, diversi artisti tedeschi interpretarono il ruolo giocato dalla donna all'interno della società tedesca, costruendo una struttura di contenuti e simboli che, opportunamente letti ed esaminati, ne mostrano tutta l'individualità e il soggettivismo. Per cercare di comprendere cause ed effetti di queste interpretazioni personali della *Neue Frau* è bene evidenziarne i meccanismi interni, spesso impliciti, che ebbero importanti ripercussioni sulla costruzione delle rappresentazioni artistiche della donna da parte degli artisti qui esaminati.

I trascorsi personali, così come la visita di certi luoghi, in particolare le grandi città – se non della metropoli tedesca per eccellenza, Berlino – costituirono per gli artisti un elemento imprescindibile nella costruzione soggettiva della rappresentazione femminile. Quindi l'estrazione sociale e, in ogni caso, la frequentazione di ambienti specifici da parte loro nel periodo della Repubblica di Weimar. Inoltre, il loro genere sessuale svolse un ruolo fondamentale nella visione che ognuno ebbe nei confronti della *Neue Frau*. Ciò viene rafforzato dal fatto che, proprio in base al proprio genere, l'artista ha in quegli anni una diversa visione della donna, spesso in antitesi con la sua controparte. Infine, l'adesione o la presa di distanza dagli stereotipi creati dalla società attraverso i canali di stampa svolse un ruolo centrale nella costruzione della rappresentazione femminile, suscitando l'emergere di particolari simbologie o di inedite controtendenze.

Una particolare tipologia di rappresentazioni che interessò il mondo femminile, capace di descrivere al meglio quanto appena enunciato è la prostituta, una figura sociale profondamente legata al concetto tradizionale di sessualità femminile liberamente vissuta. Essa conobbe negli anni di Weimar un successo senza precedenti nella rappresentazione artistica,

guadagnando un proprio posto all'interno dell'opera di diversi autori tedeschi. Ciò dipese da alcuni fattori, tra i quali i più importanti furono certamente un considerevole aumento del numero di prostitute in strada e un notevole sviluppo dei cosiddetti quartieri a luci rosse nelle principali città della Germania, soprattutto Berlino e Amburgo, come descritto da Stefan Zweig nel suo romanzo autobiografico *Il mondo di ieri*¹⁷. A ciò si aggiunge anche la spinta all'osservazione diretta della società da parte dell'arte *sachlich* di quegli anni, tensione che portava diversi artisti a confrontarsi con la realtà quotidiana delle grandi città, registrandone i protagonisti e i loro tratti caratterizzanti. Il genere pittorico preferito in questo contesto era ovviamente il ritratto, tuttavia sganciato dalla personalità del soggetto rappresentato.

Nel corso degli anni Venti infatti, la maggior parte della ritrattistica degli artisti orbitanti attorno la Nuova Oggettività era improntata perlopiù verso la ricerca formale dello stereotipo, della registrazione a grado zero dei tipi umani moderni, a discapito del risalto dell'individualismo proprio di questo genere pittorico¹⁸. La prostituta, vista come il personaggio contemporaneo per antonomasia, si attesta come un ideale soggetto di confronto con la variegata percezione dei tipi sociali da parte del mondo artistico della Germania weimariana. Da un lato, in un contesto di produzione artistica prettamente maschile, essa venne vista come l'*altro*, il diverso, nel quale convogliare le fobie e le perversioni sociali più nascoste, esagerandone la componente sessuale. Diverso fu l'approccio delle artiste: esse infatti rappresentavano la prostituta prima di tutto in quanto donna, rifiutandone la sessualizzazione forzata e reintegrandola nella società quale essere umano e parte attiva nella società tedesca. Per evidenziare questa profonda differenza rappresentativa è opportuno procedere a un esame incrociato di alcuni lavori esemplari, operando un confronto che metta in

evidenza le differenze tra la produzione artistica maschile rispetto a quella femminile, e viceversa.

Tra gli artisti che si sono assiduamente occupati della rappresentazione della prostituzione vi è certamente Otto Dix, il quale visse nei primissimi anni Venti tra la zona portuale di Amburgo e St. Pauli, allora famoso come il "quartiere dei peccati" della città¹⁹. È in questi anni che matura la sua personale visione della prostituzione, e spesso se ne serve per attuare una denuncia sociale sulle condizioni di vita di queste donne. Osservando *Tre donne sulla strada* (1925, fig. 25), realizzata subito dopo l'arrivo dell'artista a Berlino, è evidente come la rappresentazione del mondo della prostituzione in Dix sia simbolicamente e concettualmente stratificato, e l'impronta *sachlich* rimane solo a livello formale, nel tono crudo della registrazione epidermica della scena. Qui le tre donne protagoniste, vistosamente abbigliate, non suggeriscono immediatamente agli occhi dell'osservatore qual è la loro professione. Risultano assenti anche le devastazioni fisiche che Dix, altrove, non risparmia nella raffigurazione dei reietti della società. Tuttavia, a mano a mano che l'occhio dell'osservatore si acclimata nell'ambientazione del dipinto, si accorge di tutta una serie di segnali allusivi della prostituzione. Questo corredo simbolico viene impiegato da Dix per suggerire che la prostituta in strada, consumando un'attività illecita, non poteva mostrarsi liberamente ai passanti, col rischio di venir denunciata o arrestata. Da qui si può osservare che la donna sulla destra ha in mano un ombrello rosso dalla forma fallica e un cappello verde con un ornamento a forma di vulva. La figura al centro indossa un cappello dotato di una veletta rossa, marchio delle prostitute nel corso della Prima Guerra Mondiale²⁰, ed è colta mentre si sistema la gonna, in un movimento che le fa scivolare sul braccio la bretella della sottoveste. La donna più anziana, a sinistra, stringe a sé un cagnolino mentre passa accanto alle altre due, con un ghigno sul volto.

Quest'ultima non è direttamente identificata come prostituta, anche se i guanti rossi che indossa potrebbero suggerire un particolare servizio sessuale²¹. In *Tre donne sulla strada* Dix inserisce anche una serie di simbologie mutuata dai grandi maestri del Rinascimento, come l'idea di rappresentare un trio di figure femminili, creando un legame diretto con le iconografie delle Tre Età e delle Tre Grazie. Un altro omaggio all'arte del passato è racchiuso nel virtuosismo pittorico sfoggiato per decorare lo sfondo, retaggio degli studi ornamentali compiuti in gioventù²². Infine, è interessante osservare anche la *réclame* di un negozio di calze autoreggenti alle spalle della prostituta centrale, recante la gamba di un manichino femminile. Secondo alcuni studiosi, tale rappresentazione è un rimando diretto alla figura rinascimentale di Fortuna, qui in forte contrasto con la promiscuità delle tre donne nella strada²³. La pubblicità, corredata dalla scritta 'RM' in rosso, potrebbe inoltre alludere al *Reichsmark*, la valuta introdotta in Germania un anno prima per ostacolare la grave crisi del 1923. Dix, con questo doppio riferimento alla Fortuna e alla nuova moneta, sembra insinuare una nuova età dell'oro per il popolo tedesco e, quindi, per le donne qui raffigurate²⁴. In quest'opera l'artista mostra tutta la spietata volontà indagatrice che contraddistingue la propria opera, assieme a un composito *corpus* simbolico, piegato alla propria volontà per rendere la visione complessiva volutamente stratificata e *kitsch*. Come evidenziato da Marsha Meskimmon, l'opera degli anni di Weimar di autori come Dix fu costantemente tesa nell'elidere l'immagine della donna *in strada* con quella della sua controparte aggressivamente sessualizzata, la donna *della strada*, creandone un elemento visivo frutto di una concezione maschilista sia dell'immagine femminile che della cosiddetta lavoratrice del sesso²⁵. Anche in questo caso, il titolo stesso dell'opera non allude direttamente al tema della prostituzione: è l'occhio dell'osservatore che, malizioso, è ten-

tato nel rintracciare negli oggetti rappresentati simbologie legate al mondo sessuale.

In altre opere Dix affronta la questione della prostituzione secondo un'accezione di scoperta denuncia sociale. In *Prostituta e reduce di guerra* del 1923 (fig. 26) Dix sfrutta i tipi umani che costituiscono, come enunciato da Bader, la "coppia paradigmatica del suo tempo"²⁶, con l'obiettivo di creare un collegamento diretto tra cause ed effetti tra le azioni nazionaliste del passato – con riferimento al vecchio regime imperiale – e la nuova veste assunta dalla Repubblica di Weimar, pressoché incurante delle deprecabili condizioni in cui versavano gran parte dei cittadini tedeschi²⁷. La prostituta e il reduce di guerra vengono raffigurati da Dix senza alcuna ambientazione, orrendamente sfigurati, secondo una visione a grado zero, decisamente aggressiva verso l'osservatore, seguendo un programma artistico già definito da George Grosz nel saggio *Zu meinen neuen Bildern* del 1921, ove annunciava di voler "dare un'immagine assolutamente realistica del mondo"²⁸. Un'opera simile per contenuto e stile a quella del 1923 è *Prostituta – Ragazza con fiocco rosso* del 1922 (fig. 27) nella quale la denuncia sociale portata avanti da Dix è ancora più forte. In essa vediamo infatti una giovane prostituta precocemente e orribilmente invecchiata, con i seni cadenti e la pelle consumata. Gli unici dettagli che ci suggeriscono la sua reale età sono i due fiocchi rossi e i capelli raccolti in una treccia, rimasugli di una fanciullezza precocemente svanita. Per l'occasione fu lo stesso Dix che chiarì la sua personale visione della prostituzione:

L'idea del dipinto è di rappresentare l'orribile in tutta la sua interezza, la disumanizzazione della prostituzione, per dimostrare le terribili conseguenze sulla mente e i corpi delle prostitute [...] l'intera rappresen-

tazione è destinata a essere rivoltante, nel tentativo di suscitare un sentimento che è esattamente l'opposto della lussuria.²⁹

Ancora nel 1965, in un'intervista rilasciata a Maria Wetzel, Dix ricorderà come la propria volontà di ottenere una "forma come quella del Mantegna, dura e solenne³⁰" ben si sposava con un'indagine psicologica minuziosa, riversata in pittura in una cura ossessiva per i dettagli: "anche i particolari sono importanti per me, perché danno degli indizi psicologici ben precisi. Una mano, ad esempio, dice molte cose del carattere del personaggio"³¹.

L'opera di Dix, non rinunciando alla visione grottesca di matrice espressionista, esulava dai canoni di un'oggettività tradizionale per andare oltre il reale stesso, dimostrando così la portata innovativa dell'arte della *Neue Sachlichkeit*: un lavoro pittorico impietoso nei confronti della realtà, attento al dettaglio, in grado di trarre fuori dal soggetto rappresentato orrori e turbamenti interni, difficilmente rintracciabili in un ritratto tradizionale. Questa era la volontà dei pittori *sachlich*, che tentavano di rendersi autonomi dal *medium* fotografico, analizzando la realtà oltre lo stesso mondo tangibile e seguendo un tragitto già segnato anni prima dall'arte espressionista. Tale dipendenza veniva esplicitata già nel 1917 da Max Beckmann che definiva l'arte della *Neue Sachlichkeit* non come mera registrazione dell'esteriorità ma come "oggettività della visione interiore"³². In questa prospettiva risultano preziose le parole dello stesso Dix, che ancora nel 1955 affermava che i ritratti pittorici, diversamente da quelli fotografici, sapevano cogliere al meglio "il fenomeno nel suo insieme"³³ coinvolgendo così anche l'aspetto propriamente psicologico e interiore del soggetto ritratto.

In un contesto del genere trovavano posto anche altre figure che, trascurate rispetto a Otto Dix e George Grosz, seppero re-

stituire una loro personale visione della *Neue Sachlichkeit*, così come della stessa realtà sociale tedesca, attestandosi quali vere e proprie *outsider*. È il caso della pittrice di Dortmund Gertra Overbeck (1898-1977)³⁴, formatasi presso la *Kunstgewerbeschule* di Hannover nei primi anni Venti, per poi ritornare nella sua città natale nel 1923, anno della grave crisi economica che mise in ginocchio l'intera Germania, dove trovò lavoro come insegnante d'arte. L'indigenza e le difficoltà economiche costrinsero Overbeck a rallentare la propria attività pittorica, senza tuttavia troncargli i contatti con la ristretta cerchia di artisti realisti di Hannover, che due anni più tardi avrebbero partecipato alla prima mostra della *Neue Sachlichkeit* a Mannheim. A Dortmund ebbe modo di entrare in diretto contatto con la realtà proletaria, maturandovi una riflessione che ebbe una profonda influenza nella sua produzione artistica successiva, impegnandola nella creazione di opere incentrate sul tema del proletariato e, in particolare, delle donne lavoratrici. Nel 1923, lo stesso anno del trasferimento da Hannover, Overbeck realizzò un interessante disegno a carboncino di una prostituta (fig. 28) che andava contro gli stilemi proposti dalla produzione artistica maschile di quell'epoca. La prostituta infatti è ritratta mentre acquista in una farmacia una lavanda vaginale, al tempo usata come contraccettivo: una scena molto lontana dalla prepotente sessualizzazione cui le prostitute erano sottoposte altrove, dov'è frequente vedere la prostituta come l'*altro* allo stesso tempo osceno e attraente. Al contrario, la donna qui ritratta riporta nel terreno della realtà quotidiana l'esercizio della prostituzione, mostrandone uno degli aspetti più banali ma veritieri. Nell'opera di Overbeck non c'è spazio per alcun tipo di voyeurismo, né per una visualizzazione della prostituta e, quindi, della donna quale oggetto sessualmente appetibile. La raffigurazione stessa di un mezzo contraccettivo suggerisce una visione diversa della prostituzione.

Negli anni della Repubblica di Weimar l'uso dei contraccettivi era uno dei temi 'caldi' nella società tedesca. Oltre il tradizionale *coitus interruptus* e il preservativo, utilizzati solo dagli uomini, il mezzo contraccettivo più utilizzato dalle donne lavoratrici era la lavanda vaginale, facilmente acquistabile in farmacia e all'occorrenza modificabile per poter praticare in autonomia l'aborto³⁵. Una pratica del genere, oltre che illegale, sovvertiva il potere maschile sul controllo della sessualità delle donne. L'opera di Overbeck, mostrando questa autonomia eversiva della donna rispetto al dogma sociale, mette di fatto in luce un aspetto della sessualità femminile dell'epoca trascurata, o meglio, abilmente celata dalla produzione artistica maschile³⁶. Tuttavia, la Overbeck non realizzò mai una versione pittorica compiuta del disegno del 1923. Tale scelta, come spiegato da Meskimmon, era piuttosto frequente nella produzione delle artiste dell'epoca che, a fronte di raffigurazioni pittoriche forti, corredate da un impianto simbolico complesso, come nel caso delle opere di Otto Dix, sceglievano di rivolgere la loro attenzione verso altre tematiche³⁷. Il mercato artistico preferiva le opere raffiguranti la prostituzione in una valenza altamente simbolica e sessualizzata, incitandone una produzione in linea con la propria visione maschilista e voyeuristica o, in altri casi, conservatrice, che vedeva in tale fenomeno "la mercificazione e la degenerazione della modernità"³⁸.

La prostituta era quindi un tipo umano che conteneva in sé diverse metodologie di rappresentazione: poteva essere la spaventosa predatrice o la patetica vittima della società, ma in ogni caso veniva vista, in ambito maschile, come l'*altro* perturbante. Il dibattito sulla rappresentazione artistica della prostituzione era legato a doppio filo alle realtà cittadine e metropolitane ove tale fenomeno si era particolarmente diffuso. Dalle grandi città come Berlino e Amburgo proveniva il maggior numero di rappresentazioni artistiche di quegli anni legate

al mondo della prostituzione³⁹. Specificatamente dalla frequentazione della zona portuale della seconda città, diversi artisti ebbero modo di trarre ispirazione per la codificazione artistica del mondo della prostituzione. Otto Dix fu uno dei primi artisti a registrare, attraverso le proprie opere, il mondo della prostituzione amburghese. Oltre alla ritrattistica già esaminata, è interessante notare come Dix fosse interessato al *contesto*: nell'acquerello *Bordello esotico* del 1922 (fig. 29) Dix opera una tipizzazione umana su larga scala sfruttando il contesto ricco di case di piacere del porto di Amburgo. La figura del marinaio è il perno centrale della rappresentazione, dal quale si sviluppa la frenesia circostante: toccandosi i genitali, viene circondato da diverse prostitute che più che accoglierlo, sembrerebbero aggredirlo. Ognuna di esse rappresenta una particolare perversione sessuale tipica della mente maschile: la donna mediterranea, quella di origini asiatiche, la donna dai lineamenti nordici, fino alla donna africana e quella affetta da nanismo. In quest'opera Dix mostra tutto il suo interesse – che per alcuni potrebbe anche sembrare una vera e propria ossessione – per la catalogazione sociale che andava strutturandosi in quegli anni in Germania: ogni personaggio infatti è raffigurato mediante stereotipi visivi che, togliendogli qualsiasi componente individuale, lo propongono come perfetto esempio di un universale.

Dix rappresentò anche il mondo della prostituzione negli spazi chiusi, soprattutto le cosiddette case di piacere. A queste ultime era dedicato un dittico del 1921, composto da *Salon I* (fig. 30) e *Salon II*, di cui la seconda opera è andata distrutta durante i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale⁴⁰. In *Salon I* la scena è ambientata nel salotto di un bordello, con un tavolo in prospettiva coperto da una sgargiante tovaglia rossa e da un *runner* in pizzo, rappresentato con maniacale precisione. A destra, addossate al muro, vi sono tre prostitute

che richiamano le Tre Età – una rappresentazione simile a quella di *Tre donne per la strada* del 1925: la Giovinezza siede al centro, alla sua destra vi è la Mezza Età e alla sua sinistra si trova la Vecchiaia. Vi è poi una quarta figura, seduta al lato opposto del tavolo, rintracciabile nella famosa prostituta dell'epoca conosciuta come Gretel, per la quale Dix creò anche uno studio preparatorio (fig. 31) prima di realizzare l'opera ad olio. Le tre prostitute sono rappresentate con spietata dovizia di particolari: l'indagine lenticolare condotta dall'artista per porre in risalto abiti e accessori li fa stridere con la sciatteria della carta da parati in stile Déco, visibilmente sbiadita e strappata. Per accentuare la provocazione e la derisione dei benpensanti, Dix decise di chiamare quest'opera *Salon*, sfidando gli ambienti altolocati e borghesi nei quali la prostituzione non era un tema *salonfähig*, cioè adatto ai salotti⁴¹.

Sempre in ambito amburghese, una pittrice che nel corso della sua carriera realizzò diverse opere dedicate al rapporto tra donna e mondo notturno, includendovi anche quello della prostituzione, fu Elsa Haensgen-Dingkuhn (1898-1991)⁴². Formatasi anch'essa presso la *Kunstgewerbeschule* di Hannover, è stata per lungo tempo erroneamente considerata dalla critica una pittrice dai toni domestici e familiari e, di conseguenza, la sua produzione circa l'immagine della donna inserita nel contesto cittadino è stata spesso sminuita dai critici⁴³. In realtà, come evidenziato da Meskimmon, attraverso una sobria interpretazione della *Neue Sachlichkeit* Haensgen-Dingkuhn propose una visione della *Neue Frau* senza ricorrere agli effetti caricaturali, osceni e sessualizzanti largamente utilizzati dagli artisti dell'epoca⁴⁴. Nelle opere ad ambientazione cittadina della pittrice i soggetti femminili, siano essi madri o prostitute, vengono trattati con equanimità, senza enfatizzarne la sessualità. Ciò si può osservare in opere come *Sera a St. Pauli* del 1934

(fig. 32), dove le prostitute e i marinai sullo sfondo non vengono realizzati sfruttando quei *cliché* già osservati in Dix. La rappresentazione è occupata in primo piano da due figure femminili e da un marinaio a sinistra, ma il tema della prostituzione qui è più velato e ambiguo. Gli abiti delle donne, così come il loro atteggiamento distaccato, non testimoniano in alcun modo agli occhi dell'osservatore la possibilità di trovarsi di fronte a una scena a carattere sessuale, bloccando così qualsiasi interpretazione voyeuristica dell'opera. L'associazione tra il marinaio e la giovane donna bionda è l'unico possibile elemento convenzionale che possa suggerire che quest'ultima sia una prostituta, secondo un *topos* frequente nell'arte dell'epoca, ma ciò non viene dimostrato in maniera diretta nell'opera della pittrice di Amburgo⁴⁵. L'omogeneità nella trattazione dei differenti tipi umani che popolavano il quartiere è evidente anche in *Große Freiheit a St. Pauli* (fig. 33) dove Haensgen-Dingkuhn rappresenta una visione serale della via principale del quartiere amburghese, caratterizzata per la grande varietà di individui provenienti da diversi ceti sociali, dal proletariato alla ricca borghesia. Ancora una volta ad accogliere lo spettatore è una figura femminile che si erge in primo piano, unica figura solitaria. La trattazione democratica adoperata da Haensgen-Dingkuhn per rappresentare le varie tipologie umane pone anche in quest'opera un blocco al voyeurismo sfrenato verso il mondo femminile: non si può esser certi, infatti, che la donna sia o meno una prostituta.

Un'artista che attraverso la sua produzione riuscì a creare un interessante connubio tra la rappresentazione dell'immagine femminile e quella della mercificazione sessuale fu Elfriede Lohse-Wächtler (1899-1940), che seppe indirizzare la sua personale ricerca sulla *Neue Frau* in maniera del tutto inusuale rispetto a quelle condotte dai suoi colleghi e dalle sue colleghe dell'epoca. Per comprenderne appieno la portata innovativa

è necessario tracciare un breve *excursus* sulle sue vicende personali, che ebbero una grande influenza sulla sua produzione artistica⁴⁶. Dopo aver condotto i primi studi tra il 1916 e il 1919 alla *Kunstgewerbeschule* di Dresda e quindi all'Accademia d'arte nella stessa città entrò nella cerchia di Otto Dix, Conrad Felixmüller e Otto Griebel, che nel frattempo avevano fondato il gruppo della Secessione di Dresda. Si sposa quindi con l'attore di opera lirica Karl Lohse, col quale si trasferisce nel 1925 ad Amburgo. Qui avrà modo di frequentare il quartiere di St. Pauli, dove comincerà a maturare una predilezione per gli individui sociali considerati *outsider*, in particolare quelli femminili, in linea con le sue idee politiche femministe. Nel 1927 diviene quindi membro della *Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen* (GEDOK), un gruppo di sole artiste donne fondato dalla mecenate femminista Ida Dehmel (1870-1942), che le permise negli anni successivi di esporre in tutto il paese in diverse mostre collettive della *Neue Sachlichkeit*. Nel 1929 fu quindi colpita da un primo, grave esaurimento nervoso che la costrinse ad essere ricoverata presso una clinica psichiatrica. Negli anni successivi tali crisi divennero sempre più frequenti fino a che non le fu diagnosticata una grave forma di schizofrenia che le comportò, nel 1935, la sterilizzazione coatta, secondo le nuove ordinanze mediche del Terzo Reich, che intendeva arginare così i casi di malati mentali dalla società tedesca 'pura'. Successivamente venne quindi condotta in alcune strutture psichiatriche e poi rinchiusa nel 1940 nella 'clinica della morte' di Pirna-Sonnenstein, che nel frattempo era divenuta uno dei primi luoghi di sterminio attraverso i quali i nazisti avviarono il tristemente famoso *Progetto Eutanasia*, noto anche come *Aktion T4*⁴⁷. Qui fu uno dei primi individui internati ad essere condotti nella camera a gas.

L'arte di Elfriede Lohse-Wächtler è piena di quel particolare femminismo che ebbe modo di coltivare nel corso della sua

vita precocemente stroncata. Ciò si riflette nella scelta di concentrarsi per lo più su soggetti femminili ai margini società, grazie a una lucida consapevolezza derivata dalle sue vicende personali⁴⁸. Infatti, accanto alle prostitute, nel corso dei periodi di internamento psichiatrico, l'artista realizzò diversi ritratti di alcune pazienti delle cliniche dov'era stata internata. Uno dei tratti caratteristici della produzione artistica di Elfriede Lohse-Wächtler è il netto rifiuto del metodo catalogatore dei tipi umani, ampiamente sfruttato dai suoi colleghi coevi. Nelle sue opere non vi è traccia dei *cliché* raffigurativi già visti altrove: al contrario, in esse è riscontrabile una certa enfasi sull'individualità del soggetto rappresentato⁴⁹. Individualità che, nel caso dei ritratti di prostitute, non è indirizzata verso l'ostentazione della sessualità della donna. Il suo *sex appeal*, piuttosto, sembra emergere in maniera naturale nell'opera della Lohse-Wächtler, senza ricorrere a pose provocanti, corpi seminudi e gestualità allusive. Questa sovrapposizione tra individualità e sessualità libera è particolarmente forte in *Lissy* (fig. 34), opera realizzata nel 1931, durante uno degli ultimi periodi felici dell'artista, prima di essere sottoposta alla sterilizzazione coatta⁵⁰. Nell'opera svetta la figura monumentale, vista di profilo, di una prostituta, resa come individuo autonomo già a partire dal titolo dell'opera che, recando il suo nome, si allontana così dagli intenti catalogatori dell'epoca. Come già affermato da Reinhold Heller, l'aspetto che caratterizza come femminista l'opera in questione, scevra da qualsiasi giudizio di matrice maschilista, è il punto di vista col quale *Lissy* viene vista dall'osservatore: né di dominazione, né di subordinazione, ma in un confronto diretto e oggettivo⁵¹. È questa la grande differenza che allontana la produzione artistica della Lohse-Wächtler da quella di artisti come Dix, che peraltro cominciò a produrre le prime opere sul mondo della prostituzione quando la prima entrò a far parte del gruppo della Secessione di Dre-

sda. Nel rappresentare la prostituta, Dix ne potenzia l'immagine attraverso un complesso apparato simbolico, accentuandone la fisicità, spesso deformandola, ed enfatizzandone il carattere ambiguo, anche in senso politico. Elfriede Lohse-Wächtler invece realizza ritratti di donne forti e autonome a prescindere dal loro inquadramento sociale, creando immagini di un femminismo forte e di un riscatto dal mondo maschile. Nelle rappresentazioni realizzate da artisti uomini prende il sopravvento il decadimento estetico e la deformazione fisica del soggetto e una volontà indagatrice che sconfinava nel voyeurismo. Davanti alle loro opere si ha l'impressione di essere di fronte a un giudizio personale dell'artista, fattore che nelle opere delle artiste coeve spesso è assente. Nello specifico dell'arte di Lohse-Wächtler l'osservatore non è invitato a dare un giudizio, sia esso moralmente edificante o di denuncia sociale, nei confronti del soggetto rappresentato. L'unico dialogo possibile è quello che pone osservatore e soggetto ritratto sullo stesso livello. Tutto ciò è possibile grazie all'assenza di un impianto percettivo maschile che, altrove, definisce in maniera univoca l'immagine della prostituta e della donna più in generale⁵². È proprio tale assenza che definisce la portata rivoluzionaria della produzione artistica di Elfriede Lohse-Wächtler.

L'iconografia maschilista del Lustmord

Accanto al proliferare di caricature e vignette satiriche nelle riviste anche il mondo dell'arte, come si è appena visto, cominciò a indagare con occhio chirurgico il mondo della prostituzione secondo varie declinazioni. In questo contesto, l'immaginario della *Neue Frau* fu oggetto d'interesse di un altro fenomeno culturale e artistico che, negli stessi anni, proprio

a causa dell'ansia crescente per il dissolversi dei tradizionali ruoli di genere, seppe dare origine a un'iconografia del tutto nuova, legata al tema dell'omicidio a sfondo sessuale, il cosiddetto *Lustmord*⁵³. Sviluppata tra gli anni Dieci e gli inizi degli anni Venti e spesso imbevuta di maschilismo e misoginia, l'iconografia del *Lustmord* si concentrava sull'immagine della prostituta quale soggetto femminile che manifestava liberamente la propria sessualità, senza alcuna finalità riproduttiva, accostandosi pericolosamente al modo di intendere il sesso del maschio⁵⁴. Tutto ciò divenne in Germania oggetto di un'attenzione che rasentò l'ossessione, tanto da spingere il mondo culturale a creare opere *ad hoc* per spiegarla. I presupposti culturali, sociali e storici che furono alla base della nascita di questa particolare iconografia sono diversi. Attraverso di essi, si possono comprendere gli obiettivi della serie di opere realizzate in quegli anni sul tema del *Lustmord*.

Uno dei fattori sociali determinanti nella costruzione di questa iconografia fu lo smisurato aumento, in pochi anni, della presenza della prostituzione nella capitale dell'Impero tedesco. Nel 1897 la polizia di Berlino registrò circa 3'000 prostitute, mentre nel 1914 tale numero salì a 330'000 unità correttamente registrate, senza tener conto di quelle illegali⁵⁵. Oltre la crescente visibilità delle prostitute nel contesto metropolitano, negli anni a cavallo tra il primo conflitto mondiale e il decennio successivo, si sviluppò anche l'industria dell'intrattenimento notturno. Locali per spogliarelli, *café*, cabaret, birrerie e sale da musica jazz conobbero una diffusione senza precedenti, ospitando molto spesso al loro interno la prostituzione illegale e incontrollata che, in pochi anni, aiutò la diffusione di diverse malattie a trasmissione sessuale fino a far scoppiare, in alcuni casi, delle vere e proprie epidemie metropolitane⁵⁶. Al tema della prostituzione era quindi legato molto spesso quello della malattia e, per estensione, della morte. Le prostitute, anno dopo anno,

erano coinvolte nel crescente numero di delitti perpetrati nella capitale: 191 donne furono assassinate nel 1900, e tale numero crebbe progressivamente, tanto che nel 1914 si registrarono 365 vittime solo nel mondo della prostituzione⁵⁷. Un fattore demografico spesso citato assieme alla questione della prostituzione era l'aumento costante dei casi di aborto, una pratica resa illegale dal paragrafo 218 del Codice penale tedesco. Tale fenomeno, unito al calo della natalità – definito dai contemporanei lo "sciopero delle nascite"⁵⁸ – ebbe inizio durante la Prima Guerra Mondiale ma, un decennio dopo, i numeri non erano tornati ad aumentare come si sperava⁵⁹, mentre quelli dell'aborto registrarono un preoccupante aumento: da una stima di centomila casi nel 1912, si raggiunse il milione di casi nel 1931⁶⁰.

La reazione da parte del mondo artistico non si fece attardare, soprattutto per quanto riguarda il tema dell'omicidio di prostitute. Uno dei pionieri in tal senso fu George Grosz (1893-1959) che, tanto nell'attività grafica che in quella pittorica già tra il 1912 e il 1913 ebbe modo di realizzare i primi schizzi sul tema del *Lustmord*, mentre dal 1915 cominciò a realizzarne dei dipinti⁶¹. Sfruttando la stilizzazione della realtà – marchio di fabbrica del suo stile – per le opere su questo tema s'ispirò indubbiamente all'immaginario popolare e alla letteratura horror, che in quegli anni conobbe interessanti sviluppi. Grosz, infatti, fu un vorace lettore degli scrittori che fecero dell'omicidio e del mistero il loro cavallo di battaglia, come l'americano Edgar Allan Poe⁶², così come gli articoli di cronaca nera, che in quegli anni riempivano diverse colonne delle testate giornalistiche tedesche. Tra i diversi casi registrati dal giornalismo dell'epoca, quelli che emergevano con particolare enfasi erano proprio quelli dedicati agli omicidi di prostitute. Questi interessi si riversarono ben presto nella sua personale rappresentazione della metropoli, vista come un groviglio di strade caotiche e rumo-

rose ove la tecnologia, la violenza e il sesso costituivano le fondamenta della sua rappresentazione urbana, come scrisse lo stesso Grosz, nel giugno 1917, all'amico Otto Schmalhausen⁶³. Acuto osservatore della fanfara urbana di quegli anni, Grosz seppe inserire varie declinazioni della materia sessuale nelle ampie e frammentate vedute metropolitane che caratterizzano diverse sue produzioni grafiche delle opere della seconda metà degli anni Dieci. In *Bürgerliche Welt* del 1918 (fig. 35), nel caos della moltitudine di personaggi rappresentati è possibile vedere, in basso a destra, il torso ferito di una donna e un coltello sanguinante, ad attestare la presenza del *Lustmord* quale costante di un mondo aspramente criticato dall'artista stesso. Tuttavia, l'atteggiamento di Grosz nei confronti della prostituzione e dell'omicidio sessuale risulta piuttosto ambivalente e contraddittorio. Da un lato, egli si pose quale *outsider* che criticò aspramente la borghesia e il suo mondo, mentre dall'altro realizzò opere raffiguranti la prostituzione e l'omicidio sessuale attingendo a piene mani al repertorio, tutto borghese, di cliché, ansie e paure verso certi temi. Come evidenziato da diversi studiosi, gli artisti della generazione di Grosz interiorizzarono, più o meno coscientemente, la visione misogina e maschilista della donna quale soggettività sessualmente pericolosa e aggressiva, diffusa dal primo Simbolismo e, soprattutto, dalla cultura patriarcale⁶⁴. A ciò si aggiunsero anche i problemi sociali, già evidenziati in questa sede, legati allo sconvolgimento dei canoni sessuali e di genere, che interessarono il mondo femminile.

In altre occasioni, Grosz si servì della complessità della raffigurazione urbana per inserire scene di omicidi sessuali entro le cornici di finestre di abitazioni. Come evidenziato da Theodor Däubler, uno dei primi critici dell'epoca a recensire l'artista, nelle opere di Grosz è ravvisabile una certa inclinazione voyeuristica nel rappresentare, attraverso il focus sulle finestre dei pa-

lazzi della città, scene di violenza e delitti nei confronti del mondo femminile⁶⁵. Tale atteggiamento testimoniava anche una precisa volontà di opporsi alla tradizione figurativa, per la quale la finestra era da sempre stata un'apertura sul mondo, dalla quale affacciarsi. Grosz, invece, entrava nelle case altrui, vi frugava col suo occhio indagatore e vi scopriva un'umanità violenta e feroce. Nell'opera *Menschen in der Strasse*, del 1915-16 (fig. 36), emerge il concetto di finestra come elemento visivo d'impronta voyeuristica. Qui Grosz rappresenta alla destra della scena urbana all'aperto un palazzo dove mostra, attraverso le tre finestre, piccole scene di violenza sessuale e domestica. In esse è possibile notare come le figure femminili vengano realizzate in maniera sommaria, a fronte della caratterizzazione minuziosa e sgradevole delle loro controparti maschili. Grosz, come altri suoi colleghi, sfruttava la classificazione sociale per caratterizzare alcuni dei suoi personaggi – gli uomini assassini – a discapito di altri – le donne violentate e uccise. Negli stessi anni Grosz mette a punto gli elementi caratterizzanti dell'iconografia del *Lustmord*, che verranno poi ripresi anche da altri artisti dell'epoca. Il *leitmotiv* figurativo elaborato da Grosz si sviluppa solitamente all'interno di una camera da letto, dove regnano il vizio e il disordine. L'inquietudine del contesto fa da quinta teatrale alla figura martoriata della donna, spesso riversa sul letto o sul pavimento in una posa innaturale, connotata più dalle ferite e dalla violenza subita che dalla sua stessa soggettività. Nella stessa stanza viene spesso rappresentato l'assassino, solitamente un borghese dai tratti diabolici, che guarda sogghignando il corpo della donna che ha appena ucciso, a metà strada tra una sorta di patetico pietismo e una feroce volontà omicida. In altri casi, invece, la sua figura non viene rappresentata e al suo posto rimangono le tracce evidenti dell'atto violento. In *Lustmord in der Ackerstraße* del 1916-17 (fig. 37) gli elementi dell'iconografia progettata da

Grosz danno vita a una raccapricciante scena omicida. In una stanza da letto dove il caos è enfatizzato dal tratto veloce e aggressivo dell'artista, viene presentato in primo piano il corpo femminile decapitato, mentre giace ancora sul letto dove poco prima si è consumata la tragedia. Sull'orribile alcova, disordinata e sporca di sangue, viene mostrata anche l'arma del delitto, un'ascia, che fa immaginare all'osservatore come sia morta. In secondo piano viene quindi raffigurato l'omicida nei panni di un corpulento borghese dallo sguardo spaventato, intento a lavarsi freneticamente le mani imbrattate dal sangue della povera prostituta. L'interno viene quindi localizzato dal titolo stesso dell'opera nel quartiere di Wedding, al tempo malfamata zona di Berlino, di cui la Ackerstraße costituiva una delle vie principali⁶⁶.

A partire dal 1918 Grosz iniziò a occuparsi del *Lustmord* attraverso delle opere pittoriche. È il caso di *John der Frauenmörder* (fig. 38), dove il delitto non viene più consumato entro uno spazio chiuso ma viene liberato nelle strade della metropoli, con una trattazione formale che ricorda i caratteri tipici dell'arte cubista. Per realizzare quest'opera Grosz attinse agli studi fisiognomici della criminologia teorizzata da Cesare Lombroso sul finire dell'Ottocento per ritrarre lo scellerato omicida: la fronte alta, il naso pronunciato, il volto scuro e una mascella sporgente erano alcuni dei tratti caratterizzanti che definivano la fisionomia del potenziale omicida⁶⁷. Inoltre, attraverso il vestiario, Grosz sembra voler trasformare l'assassino in un ebreo, tramutandolo in "Jacob lo squartatore", un'immagine antisemita molto diffusa nella società dell'epoca, che vedeva nel popolo ebraico il simbolo che meglio rappresentava la degenerazione urbana⁶⁸. Accanto ad esso si trova la figura di una donna decapitata e orrendamente mutilata. La visione cubista del suo corpo ne mette in risalto i genitali, il ventre e i seni,

mentre il volto grottesco ricorda lo stile caricaturale tipico di Grosz. Lo spazio circostante si esplica in un contesto allucinato, scomposto per brani geometrici, dove spicca il grigio dei miamsi metropolitani e un candido mazzo di fiori, vano tentativo dell'uomo di rendersi piacevole agli occhi della donna prima di ucciderla.

Negli stessi anni, all'iconografia del *Lustmord* lanciata da Grosz cominciarono ad interessarsi anche altri pittori dell'epoca, come Heinrich Maria Davringhausen (1894-1970)⁶⁹. Appartenente anch'egli all'ala cosiddetta Verista della *Neue Sachlichkeit*, Davringhausen improntò la sua ricerca nel dare "un'immagine assolutamente realistica del mondo"⁷⁰ dopo esser stato influenzato da dei brevi ma intensi passaggi all'interno di diverse correnti e avanguardie artistiche, soprattutto dai Fauve e dal Cubismo. Alla fine degli anni Dieci, nella sua opera già pienamente *sachlich* si riscontrava infatti ancora l'uso violento del colore tipico degli artisti *fauve*, ormai racchiuso entro forme plastiche di derivazione cubista. Tuttavia, a causa del forte influsso che ebbe l'Espressionismo nella sua opera, Davringhausen non utilizzò mai i colori in maniera oggettiva ma ne sfruttò le capacità emozionali proprio per mettere in risalto i germi, qui non ancora del tutto consapevoli, di quella che sarà la spinta surrealista della sua opera successiva. In opere come *Der Lustmörder* del 1917 (fig. 39) è ravvisabile questo personale mix di diverse influenze artistiche all'interno della produzione dell'artista di Aquisgrana. Inserito nel contesto più ampio di una serie di opere nelle quali Davringhausen, al pari di altri suoi colleghi, avviò una minuziosa indagine sociale del mondo urbano, l'opera in esame non mostra il tema del *Lustmord* nel momento successivo al suo compimento, ma nello spazio temporale appena precedente all'atto omicida. La scena è dominata da una figura femminile completamente nuda, distesa su di un letto, in una configurazione formale for-

temente sessualizzata dell'*Olympia* di Manet⁷¹. L'allucinazione metropolitana è restituita dal contesto urbano visibile dalla finestra, dove la scomposizione cubista dei piani e l'aggressività espressionista dei colori si fondono in un tutt'uno. La palpabile staticità dell'interno, che conferisce già di per sé una certa insinuante angoscia all'opera, è calcolata per sorprendere l'osservatore nel momento in cui si accorge che l'omicida, rappresentato sotto il letto con un volto decisamente demoniaco, sta fissando con occhi sbarrati la pistola appoggiata sul comodino, inserita dall'artista tra un'inquietante natura morta. Attraverso *Der Lustmörder* Davringhausen interpreta l'iconografia dell'omicidio a sfondo sessuale enfatizzandone la portata angosciante e rinunciando ad una visualizzazione diretta e immediata della violenza scaturita dall'atto criminoso⁷². Anche osservando *Der Träumer*, opera realizzata due anni più tardi (fig. 40), non ci si accorge subito di essere davanti a un'opera che rappresenta il dispiegarsi di un delitto sessuale. La composizione è occupata in gran parte dall'uomo seduto frontalmente rispetto all'osservatore. In una stanza che sembra più la resa materiale di una visione onirica che uno spazio reale, egli si mostra profondamente allucinato. Spostandosi dalla sua figura verso gli oggetti posti sul tavolo e l'arredo della stanza e seguendone le direttrici prospettiche ci si accorge, solo in un secondo momento, che in fondo alla stanza, sul letto, giace un corpo femminile dal volto coperto con un panno bianco. Il braccio sinistro della donna sembra indicare, attraverso un gioco sottinteso di linee, il rasoio insanguinato posto sul tavolo, accanto all'uomo. La visione surreale in cui il protagonista è un assassino 'sognatore' sfrutta l'iconografia del *Lustmord* per trasferirne i significati in una rappresentazione che più che essere la registrazione di un delitto reale sembra proporsi quale messa a fuoco di un'esperienza psichica⁷³. L'irrealtà finisce quindi per materializzarsi, al pari dei sogni dell'assassino, sulla

parete posteriore della stanza, in una idilliaca passeggiata in spiaggia al chiaro di luna, mentre le due finestre ai lati, una a giorno e una a notte, suggeriscono la follia nella quale la mente dell'uomo è caduta. In un fitto intreccio di simbologie – cui partecipa anche un dipinto di una Crocifissione appeso alle spalle del cadavere della donna – l'opera di Davringhausen mostra come le devianze della mente umana possano arrivare a modificare la percezione dello spazio reale, fino a perdere qualsiasi punto di riferimento.

Un altro artista che sviluppò la sua personale visione dell'iconografia del *Lustmord* fu Otto Dix. Negli stessi anni in cui, approdato ad Amburgo, cominciò a ritrarre le prostitute che popolavano la zona portuale e St. Pauli realizzò anche una serie di opere incentrate sull'omicidio sessuale. Il fascino per il legame tra sesso e morte lo spinse a studiare illegalmente i cadaveri più mutilati presso diversi obitori e attraverso le fotografie della polizia, pubblicate nel 1910 nel libro di Erich Wulfen, *Der Sexualverbrecher*⁷⁴, la cui lettura era riservata a giuristi e investigatori. Dix, come riportato Lothar Fischer, fu quindi arrestato per essere stato scoperto in possesso di una copia del libro⁷⁵. Nel tempo trascorso ad Amburgo seppe andar oltre la configurazione della finestra voyeuristica adottata da Grosz per restituire l'evento violento secondo una truculenza propria della sua visione artistica. In *Autoritratto come assassino sessuale* del 1922 (fig. 41), opera realizzata nello stesso anno prima in acquaforte e poi a olio⁷⁶, si autorappresenta come l'omicida, vestito di un abito in stile dandy, dopo aver fatto a pezzi un corpo femminile. La rappresentazione è incentrata sull'autoritratto dell'artista, contraddistinto dal viso deformato dalla malvagità. La profonda differenza, anche concettuale, che separa l'immagine dell'artista-assassino da quella della donna è riscontrabile nella completa nudità della seconda contro la figura integralmente vestita del primo. Inoltre, la ca-

ratterizzazione minuziosa dell'individualità, seppur orripilante, è data solo alla figura dell'omicida a discapito di quella femminile: quest'ultima s'inserisce ancora una volta nell'opera di Dix come tipo umano spersonalizzato, in linea con la categorizzazione sociale che interessava la Germania dell'epoca. Nello stesso anno realizza numerose opere grafiche sul tema del *Lustmord* variamente ambientate; tuttavia, l'apice della rappresentazione della violenza lo raggiunge in un dipinto a olio del 1922 (fig. 42), nel quale attraverso una vertiginosa fuga prospettica Dix raffigura l'interno della propria stanza a Dresda, di quand'era studente presso l'accademia cittadina⁷⁷. In primo piano giace riverso, tra il letto e il pavimento, il corpo mutilato di una donna, reso attraverso un'indagine lenticolare del minimo dettaglio. Sfruttando la propria abilità pittorica, Dix realizza quest'opera servendosi di un manierismo esasperante che, data la scena rappresentata, risulta ancor più fastidioso agli occhi dell'osservatore. Le opere sul tema dell'omicidio sessuale realizzate da Dix sono databili attorno al 1922, un anno prima rispetto alla grave crisi economica che travolse la Germania. Un periodo percepito, secondo i contemporanei dell'artista, come uno dei più oscuri dell'epoca in cui, secondo il sentire comune dell'epoca, qualsiasi valore morale venne sospeso o completamente distrutto⁷⁸. Uno dei soggetti che vennero percepiti come responsabili questa crisi fu, ovviamente, la *Neue Frau* e in particolare la prostituta, vista come la minaccia più grande per l'intera società tedesca. La propaganda messa in atto dai conservatori contro il crollo dei valori tradizionali della Germania come la famiglia, il patriarcato e la vita domestica della donna, fu talmente pervasiva e diffusa che non è difficile comprendere come anche gli artisti più lontani dalle idee conservatrici facessero proprie certe idee, restituendole quindi sotto forma di opere d'arte, pur mantenendo una certa sospensione di giudizio riguardo certe tematiche: bisogna in-

fatti ricordare che uno dei principi cardine dell'arte della *Neue Sachlichkeit* era la rappresentazione quanto più oggettiva e cruda – in certi casi, crudele – della realtà. Questo credo artistico, benché calzante solo per un numero ristretto di artisti, è riscontrabile in gran parte dell'arte dell'epoca, seppur con delle ragionevoli varianti.

Un caso particolare riguarda la produzione artistica sul tema del *Lustmord* di Rudolf Schlichter (1890-1955)⁷⁹ che ne sviluppò una sua personale interpretazione inserendovi la propria ossessione per le pratiche sadomasochistiche e per il feticismo⁸⁰. In un'opera del 1924 (fig. 43), l'artista rappresenta in un interno il momento successivo all'assassinio in cui spicca, in solitudine, il corpo violentato e sanguinante della donna, scevro da qualsiasi deformazione grottesca. Schlichter, infatti, rendeva la rappresentazione quanto più vicina alla realtà, avvicinandosi al grado zero della verità dell'arte *sachlich*. Tuttavia, se nelle opere di altri artisti l'ossessione per il dettaglio indugiava sugli elementi violenti, in Schlichter essa si riversa sulle calzature femminili: egli infatti aveva questo particolare feticismo, tanto che George Grosz lo raffigurò in una serie di litografie satiriche dove lo si può osservare intento a soddisfare la propria ossessione per le calzature femminili⁸¹. Quest'ossessione è evidente anche nell'opera del 1924 dove, nel tragico contesto dell'omicidio sessuale, Schlichter non rinunciò a rappresentare in maniera particolareggiata le scarpe della donna. In ultima analisi, benché in opere su questo tema Schlichter abbia spesso indugiato inserendovi i propri feticci, va notato che la sua visione del *Lustmord* è alternativa rispetto a quella di altri suoi colleghi: nelle sue opere, più che altrove, si avverte vibrante la solitudine e la sofferenza della donna uccisa nella propria stanza da letto, sola nel caos della grande e perfida Babilonia della metropoli⁸².

Il “terzo sesso”

Un aspetto che caratterizzò la figura della *Neue Frau* fu la presa di coscienza della propria sessualità, vissuta per la prima volta in maniera autonoma e indipendente rispetto a quella maschile. In questo contesto grande importanza rivestì l'emergere della sottocultura lesbica berlinese nel corso degli anni Venti, una realtà fino ad allora nascosta e ai margini della società tedesca. Infatti, l'attenzione e lo studio di sessualità *altre* rispetto ai codici eteronormati è un fenomeno recentissimo: come sostenuto da Robert Beachy e altri studiosi, la costruzione sociale e nominale dell'omosessualità è un evento della contemporaneità e, in particolare, di area tedesca; fu infatti nel 1869 che lo stesso termine *Homosexualität* apparve per la prima volta in un documento pubblico che intendeva contrastare la legge contro la *sodomia* della legge prussiana⁸³. Prima di allora la società tedesca, seguendo la volontà catalogatrice che la contraddistingueva, aveva già coniato altri termini per indicare l'attrazione tra uomini. Nel 1782, una guida turistica di Berlino descriveva come *warme Brüder* (fratelli caldi) il giro della prostituzione maschile della città⁸⁴. Attorno al 1864 lo scrittore e giurista Karl Heinrich Ulrichs (1825-1895)⁸⁵, tra i pionieri del primo movimento omosessuale tedesco, coniò quindi il termine *Uring* per indicare l'uomo omosessuale, derivandolo dal lessema tedesco *Uringtum* che, a sua volta, era mutuato dalla figura di Venere Urania nel *Simposio* di Platone, vista come la divinità protettrice degli amori omosessuali⁸⁶. Per contro, negli stessi anni l'omosessualità femminile rimase del tutto nascosta e non fu oggetto di una vera e propria catalogazione come avvenne per altri tipi umani. Al contrario dell'omosessualità maschile, che già da tempo veniva definita come 'devianza' rispetto ai canoni eterosessuali sia in ambito legislativo – che la condannava, attraverso il paragrafo 175 del Codice penale –

che sociale, il lesbismo rimase nell'ombra e non fu oggetto di specifiche proibizioni. Come illustrato da Judith Butler, il lesbismo non venne messo al bando al pari dell'omosessualità maschile perché non vi era nella società tedesca una reale percezione dell'oggetto da proibire e, di conseguenza, per diversi anni non fu possibile articolare un contrattacco adeguato a questo fenomeno⁸⁷. Infatti, alla fondazione del secondo Reich nel 1871, se anche alcune delle realtà regionali che andarono a comporre la nuova Germania avevano una qualche norma che penalizzava il lesbismo, esse vennero abolite con l'introduzione del nuovo Codice penale unificato, che rendeva illegali i soli rapporti omosessuali tra uomini⁸⁸. Il lesbismo venne quindi regolamentato a livello legislativo solo in un secondo momento, nel 1910, attraverso una visione che soffriva dei cliché dati sia dal pensiero eterosessuale che da quello omosessuale maschile⁸⁹. Gli studi condotti per quest'ultimo ambito addirittura non riuscivano a prevedere la possibilità dell'esistenza di relazioni sessuali tra donne poiché, costretti da stereotipi e pregiudizi, vedevano le donne come "esseri sessuali passivi", incapaci di poter avere una sessualità autonoma senza aver accanto una figura maschile⁹⁰. Quando il lesbismo iniziò a essere oggetto di studio, alle donne che formavano una coppia furono erroneamente applicati i concetti eterosessuali di femminilità e mascolinità. Prevedendo che nella coppia ci debba essere un individuo forte, associato alla mascolinità, e uno più debole, associato alla femminilità, si andò a creare una teoria dicotomica del lesbismo che, di fatto, era derivata dai canoni eterosessuali delle relazioni amorose⁹¹. In Germania, queste figure vennero chiamate rispettivamente *Bubi*, la lesbica esteriormente mascolina, che corrisponde all'inglese *butch*, e *Dame*, la sua controparte femminile e aggraziata⁹². Come evidenziato da Butler, tale strategia venne adottata per evidenziare come i rapporti omosessuali costitui-

rono nella percezione sociale dell'epoca una sorta di caricatura di quelli eterosessuali, che affondavano le loro radici sul concetto di patriarcato⁹³. Un altro aspetto che denigrava il lesbismo a favore dell'eterosessualità era il proliferare di immagini della donna lesbica vista come eccitante perversione sessuale agli occhi degli uomini eterosessuali. L'opera di Christian Schad *Freundinnen* del 1928 (fig. 44) mostra questa tendenza volta a enfatizzare la sessualità della donna lesbica rappresentata per stimolare l'atteggiamento voyeuristico dell'osservatore. Tale propensione, che sessualizzava fortemente le donne raffigurate, viene restituita nel dipinto ad olio di Schad attraverso le due ragazze seminude – che supponiamo esser fidanzate dal titolo⁹⁴ – intente a masturbarsi davanti all'osservatore. Anche se l'atto dovrebbe suggerire una certa complicità fisica tra le due, esse non sembrano minimamente interagire l'una con l'altra. In realtà, sembrano piuttosto essere dei veri e propri manichini sessualizzati per soddisfare gli appetiti dello spettatore maschio. La masturbazione diventa quindi un atto meccanico, svuotato di qualsiasi piacere per la donna, suggerendo una totale chiusura verso qualsiasi possibilità affettiva tra donne.

Quando il lesbismo non era visto come un'opportunità per appagare delle perversioni eterosessuali, esso veniva percepito come qualcosa capace di minare le fondamenta della tradizionale divisione dei ruoli di genere e l'immagine stessa della donna all'interno della società. Tale fenomeno era inserito nel contesto più ampio nel quale la *Neue Frau* costituiva la maggiore minaccia al sistema patriarcale che regolamentava l'istituzione familiare. Un esempio di lesbismo visto come una forma di sovvertimento dell'impianto tradizionale della società tedesca è offerto dalla prima opera cinematografica su questo tema, *Mädchen in Uniform*, del 1931. In esso viene raccon-

tato l'amore tra una insegnante, Fräulein von Bernburg, e una sua allieva, Manuela. Una volta diffusasi tra le studentesse dell'istituto la notizia di questa scandalosa relazione, esse si mobilitano in maniera compatta per difenderla, contro il regime autoritario, tipicamente prussiano e patriarcale, della direttrice della scuola. Questa ribellione venne accolta dalla critica del tempo in maniera piuttosto ambigua, alcuni dissero che si trattava di un chiaro invito al mondo femminile a fare causa comune contro l'istituzionalismo patriarcale e a prendere coscienza di sé stesse, mentre altri vedevano nell'azione sovversiva delle ragazze una chiara testimonianza sulla confusione che avevano nei confronti della loro sessualità⁹⁵. L'azione sovversiva legata all'immagine della donna lesbica venne quindi sfruttata in un momento successivo dal regime nazista che prevedeva per le donne omosessuali un trattamento diverso rispetto alla loro controparte maschile. Se questi ultimi vennero giudicati proprio a partire della loro 'devianza' sessuale, le donne lesbiche furono accusate di andar contro i principi fondanti della società tedesca perché si rifiutavano di rientrare entro i confini del focolare domestico, non rispettando i doveri riproduttivi che venivano demandati loro. Per questi motivi, nel progetto di sterminio di tutti i soggetti devianti dalla purezza della razza ariana, le donne lesbiche vennero fatte rientrare tra gli asociali e non tra gli omosessuali.

Un primo contributo fondamentale nella costruzione di un'immagine del lesbismo in cui le donne poterono finalmente identificarsi provenne dal lavoro del sessuologo Magnus Hirschfeld (1868-1935), che nel 1919 aveva fondato a Berlino l'*Institut für Sexualwissenschaft*, il primo centro di sessuologia della storia occidentale, in una villa a nord del parco di Tiergarten⁹⁶. Hirschfeld fu uno dei primi esponenti del mondo medico a confermare l'assoluta normalità di tutti gli orientamenti

sessuali⁹⁷. Attraverso un prolifico programma letterario e scientifico, il sessuologo seppe instaurare negli anni un dialogo costruttivo basato sulla divulgazione scientifica, con nell'obiettivo di cambiare la percezione che la società del tempo aveva rispetto al sesso. Già nel 1904 egli pubblicò *Il terzo sesso di Berlino*, seguito poi da altre pubblicazioni, nel quale teorizzava per la prima volta i cosiddetti "tipi sessuali intermedi", prevedendo per ognuno di essi una certa percentuale di mascolinità e femminilità. L'androginia, per Hirschfeld, era quindi una conseguenza del tutto naturale della fluidità dell'orientamento sessuale di ogni essere umano⁹⁸.

Un aspetto innovativo del lavoro di Hirschfeld fu quello di tenere in grande considerazione il potere dei *mass media* e delle arti visive nella divulgazione delle proprie idee e nella prospettiva di poter contribuire a sensibilizzare l'opinione pubblica circa la sessualità. Nel 1919, Hirschfeld collaborò col regista Richard Oswald per la realizzazione di *Anders als die Andern*, il primo lungometraggio a tema omosessuale della storia del cinema e il primo a lanciare la tendenza dei documentari di educazione sessuale (i cosiddetti *Aufklärungsfilm*), un vero e proprio genere cinematografico che ebbe grande successo negli anni della Repubblica di Weimar⁹⁹. Nel 1931, per la pubblicazione di *Sittengeschichte der Nachkriegszeit*, Magnus Hirschfeld chiese personalmente a Jeanne Mammen (1890-1970)¹⁰⁰ di realizzare un dipinto che fosse rappresentativo del 'terzo sesso'. L'artista creò per l'occasione l'opera *Die Garçonne* (fig. 45) che raccoglieva in sé i caratteri dell'androginia propria dei tipi sessuali intermedi¹⁰¹. Attraverso un abile e intelligente impiego dei *cliché* che caratterizzavano l'immagine sociale della donna lesbica, Mammen seppe creare una figura immediatamente riconoscibile e comprensibile dal pubblico dell'epoca, senza per questo scadere nella retorica e nello stereotipo. Il testo scientifico di Hirschfeld, accom-

pagnato da quest'opera, si rendeva così popolare e largamente fruibile. Tuttavia, *Die Garçonne* non è da considerare come mero supporto figurativo al testo scientifico del sessuologo: a partire dal titolo col quale apparve nel volume di Hirschfeld¹⁰², l'opera di Mammen si inserisce in un contesto molto più ampio, nel quale furono convogliati aspetti legati alla moda dell'epoca, ai *mass media*, alla lotta dei primi movimenti femministi e, ovviamente, alla sessualità femminile.

Il termine *Garçonne* arrivò in Germania grazie alla pubblicazione, nel 1924, del romanzo omonimo dell'autore francese Victor Margueritte¹⁰³, incentrato sul personaggio di Monique, una ragazza che dopo una delusione d'amore prende in mano propria vita e si emancipa, rifiutando le convenzioni sociali e provando l'amore in ogni sua declinazione, anche quella saffica. Il romanzo divenne ben presto un *best-seller* e un vero e proprio simbolo della volontà di riscatto delle donne e, di lì a poco, *Garçonne* divenne la variante sbarazzina della *Neue Frau*¹⁰⁴. Nel frattempo, il tipo della *Garçonne* divenne quindi anche il simbolo della sottocultura lesbica berlinese, dal quale nacquero addirittura un omonimo locale, aperto a Berlino nel 1931 da Susi Wannowsky¹⁰⁵ e un giornale, stampato tra il 1930 e il 1932, già conosciuto in precedenza con il titolo di *Die Frauenliebe*, in stampa a partire dal 1926¹⁰⁶. In questo contesto si inserisce quindi l'opera di Jeanne Mammen del 1931, nella quale la giovane donna rappresentata è proposta come un compendio visivo di ciò che la figura della *Garçonne* rappresentava, come condensazione visiva dell'androginia che contraddistingueva il 'terzo sesso' teorizzato da Hirschfeld: il taglio di capelli *Bubikopf*, la biancheria intima alla moda, il giornale aperto in una mano e la sigaretta accesa nell'altra, la posa sfacciatamente provocatoria e così via. Tutto ciò è un simbolo che, raggiungendo numerosi osservatori, mira a inquadrare il

moderno stile di vita della donna, la sua autonomia intellettuale e sessuale rispetto all'uomo, ben oltre le fantomatiche difficoltà biologiche avanzate fino ad allora dagli scienziati misogini

Jeanne Mammen realizzò anche numerose opere ambientate nei luoghi privilegiati dalle donne omosessuali dell'epoca. Nel 1928 eseguì l'acquerello *Sie repräsentiert* (fig. 46) dove viene mostrato un ballo in maschera in uno dei numerosi locali saffici di Berlino. L'opera, proprio per il suo valore rappresentativo del contesto lesbico berlinese, venne inserita nella *Führer durch das 'lasterhafte' Berlin* di Curt Moreck (pseudonimo del critico culturale Konrad Haemmerling), la prima guida dedicata ai luoghi e alla vita omosessuale della capitale, pubblicata nel 1931¹⁰⁷. È interessante notare come l'opera della Mammen nella guida di Moreck venga intitolata *Maskenball*¹⁰⁸, sottolineando la natura festosa della scena rappresentata, dove il genere veniva opportunamente occultato tramite il travestimento. I balli e le serate in maschera costituivano negli anni di Weimar un'opportunità unica per la comunità omosessuale berlinese di poter abbandonare anche solo per qualche ora abiti ed estetica dettati dalle convenzioni sociali ed esplorare nuove realtà rappresentative della fluidità dei generi, senza per questo venire giudicati. I balli in maschera, infatti, venivano frequentati anche da eterosessuali, che per primi riconobbero l'importanza sociale di questi eventi organizzati dalla sottocultura omosessuale¹⁰⁹. Il numero dei locali per omosessuali che ospitavano al loro interno feste in maschera crebbe a dismisura durante la seconda metà degli anni Venti, per poi ricevere una dura battuta d'arresto nel biennio 1933-1934, in concomitanza con l'ascesa del nazismo¹¹⁰. Uno dei più importanti locali per lesbiche della capitale, dove venivano organizzate feste in maschera, era il *Monokel-Tanzdiele*, situato vicino a Nollendorfplatz¹¹¹. Ambientata in un locale del tutto simile a quest'ul-

timo, l'opera di Mammen presenta una donna in primo piano che, vestendo un abito e un cappello maschili, come suggerito dal titolo originale vuole rappresentare la mascolinità. In una performance visiva che ricorda l'attraente *femme fatale* di Marlene Dietrich, essa abbandona gli abiti femminili quotidiani per indossarne altri che la fanno somigliare a una *Bubi*, la cosiddetta donna mascolina nella coppia lesbica. Appena dietro di lei, una donna abbigliata à la *femme* si sorregge con la mano destra sulla sua spalla, mentre balla sulle note di una canzone sfrenata. Il fondale dell'opera è vivificato dal caos e dalla festosità che contraddistinguevano le sale da ballo dell'epoca, secondo una configurazione abilmente orchestrata dall'artista per porre in risalto la figura frontale della donna, secondo una soluzione che ricorda sia l'impianto scenografico teatrale che uno scatto fotografico rubato in un locale notturno. Il titolo dell'opera suggerisce l'azione stessa della donna protagonista di voler *rappresentare* un ruolo diverso dai canoni sociali preposti, sovvertendo così la catalogazione sociale imperante in quegli anni, attraverso la ridefinizione dei confini e i caratteri della sessualità e del genere femminili¹¹². La "moltiplicità dei ruoli" che caratterizza *Sie repräsentiert* suggerisce quindi un atteggiamento performativo da *outsider* tale da non permetterne il riconoscimento entro la categoria statica di un particolare tipo umano, ma che gioca con la propria auto-rappresentazione e con l'esplorazione dell'alterità¹¹³.

In un contesto innovativo e stimolante qual era quello della Berlino della Repubblica di Weimar la sottocultura lesbica offrì al mondo femminile varie possibilità di sovvertimento estetico dei tipi sociali convenzionali e dei relativi *cliché*, proponendo una sperimentazione e una intercambiabilità dei modelli visivi. Tutto ciò è riscontrabile ancora una volta nell'opera di Jeanne Mammen che nel 1931, dopo aver ottenuto un grande suc-

cesso con una mostra personale presso la galleria Gurlitt di Berlino nell'autunno precedente, ricevette una commissione proprio da Wolfgang Gurlitt¹¹⁴ che le propose la realizzazione di una serie di litografie a colori ispirate alla raccolta di poesie *Les chansons de Bilitis* di Pierre Louÿs, uscita nel 1894¹¹⁵. Nell'opera in versi dell'autore francese viene narrata la storia a metà tra mitologia e realtà della cortigiana Bilitis, una giovane donna lesbica nella cerchia della poetessa greca Saffo. Il progetto affidato a Mammen prevedeva la realizzazione di opere che reinterpretassero Bilitis e l'*entourage* di Saffo secondo i canoni contemporanei, col fine di inserirle in una pregiata edizione da collezione dell'opera¹¹⁶. Mammen riuscì a eseguire soltanto sette delle dodici litografie in progetto perché, con l'arrivo del nazismo nel 1933, la serie fu bruscamente interrotta¹¹⁷. Tra le opere realizzate e sopravvissute ai controlli del regime nazionalsocialista si può notare come l'artista si sia concentrata sul ritrarre il sentimento e l'eroticità proprie dell'amore lesbico calandoli in un contesto contemporaneo. La linea semplice e l'uso parsimonioso del colore mettono in risalto le forme e le figure essenziali delle donne ritratte secondo una visione delle opere che è immediata e facilmente comprensibile. In *Am Morgen* (fig. 47) vengono mostrate due giovani donne che si abbracciano ai margini di un letto: l'erotismo della scena si risolve solo all'interno dell'intimo rapporto tra le due figure, mentre all'osservatore è impedita qualsiasi visione voyeuristica della scena proprio a partire dalla rappresentazione di spalle delle due donne. La scena di *Am Morgen* avrebbe dovuto essere inserita come illustrazione della sezione centrale del libro di Louÿs, intitolata *Elégies à Mitilène*, nella quale Bilitis esalta le donne di Lesbo riferendosi in maniera esplicita alle pratiche di farsi il bagno e dormire insieme¹¹⁸. Nelle altre litografie della serie Jeanne Mammen esplorò anche i rapporti lesbici nei contesti pubblici. È il caso di *Damenbar* (fig. 48) dove l'artista ritrae le

due donne protagoniste attingendo a piene mani al repertorio di luoghi comuni sviluppato dai media e dall'arte dell'epoca, creando così una coppia formata da una *Bubi* e da una *Dame*. Tuttavia, il ricorso a certi *cliché* nell'opera della Mammen non è fine a sé stesso, confrontando *Damenbar* con le altre opere che l'artista realizzò in precedenza ci si accorge che seppe sfruttare abilmente di stereotipi della moda, delle riviste e del dibattito sociale per creare un vasto repertorio di immagini capace di testimoniare la grande varietà che contraddistingueva la vita della sottocultura lesbica, non più ruoli ben definiti ma una interscambiabilità estetica quotidiana che attesta tutta la portata moderna assunta dalla figura della *Neue Frau*. In quest'ottica, la sua opera si discosta quindi sia dall'importanza del fattore biologico nel definire le caratteristiche peculiari del cosiddetto 'terzo sesso', sia dalle ambientazioni classicheggianti dei versi di Pierre Louÿs in *Les Chansons de Bilitis*. Le litografie della serie incompiuta attestano tutta la novità del lavoro di Jeanne Mammen che, sfruttando il tema dell'amore saffico, offre una visione sincera del contesto lesbico berlinese.

Il tema dell'amore lesbico visto attraverso il filtro della figura di Saffo era uno strumento largamente sfruttato negli anni di Weimar da parte del mondo lesbico berlinese nel proprio processo di autodeterminazione. La figura di Saffo venne diffusamente impiegata e reinterpretata con l'obiettivo di dare un'immagine positiva dell'amore tra donne, vidimata dal mito e dalla letteratura. Un'artista che mediante la sua opera seppe spiegare al meglio questo fenomeno fu Renée Sintenis (1888-1965)¹¹⁹, scultrice e disegnatrice che, sebbene abbia dedicato gran parte della propria carriera alla raffigurazione del mondo degli animali, nel corso degli anni Venti realizzò diverse opere, sia in scultura che in disegno, sul tema del corpo

femminile. In questo contesto si inserisce la sua serie di illustrazioni realizzate nel 1921 per la traduzione dell'opera di Saffo ad opera di Hans Rupé, pubblicata in una prima edizione in tiratura limitata¹²⁰. L'artista realizzò tredici illustrazioni per il volume dove le protagoniste sono figure femminili nude o parzialmente vestite, rese secondo uno stile classico che conferisce loro un'aura di semplicità ed eternità¹²¹. La scelta di Sintenis di realizzare dei disegni classicheggianti rientrava perfettamente nel cosiddetto "revival greco"¹²² che interessava parte della cultura tedesca di quegli anni. Tuttavia la figura stessa di un'artista come Renée Sintenis e il dibattito che si andava sviluppando in quegli anni in Germania sulla figura di Saffo mettono in luce il fatto che i disegni realizzati in questa serie non furono solamente come corredo visivo per i versi tradotti da Rupé ma suggerirono già all'epoca un più ampio programma culturale. Renée Sintenis nei primi anni Venti era già conosciuta negli ambienti artistici berlinesi, tanto che le fu permesso di esporre diverse volte presso la galleria Gurlitt, sia in singolo che in mostre collettive. Il gallerista che guidava il rinomato spazio espositivo negli anni della Repubblica di Weimar espose numerosi artisti giudicati dalla società come osceni, scandalosi e, nell'epoca nazista, degenerati. Alle varie esposizioni seguiva quindi la stampa dei relativi cataloghi diffusi in Germania e all'estero, spesso accusati di contenere contenuti sessuali espliciti¹²³. Tra le artiste che ebbero modo di esporre presso la galleria Gurlitt le loro opere sul mondo femminile e saffico vi erano Lotte Laserstein, Jeanne Mammen e, quindi, Renée Sintenis¹²⁴. Sintenis era molto conosciuta per il suo look androgino, frequentava i locali lesbici della città e, spesso, appariva nelle copertine di settore, da sola o in compagnia di una *Freundin* – sebbene fosse sposata con un uomo. Era, a tutti gli effetti, un simbolo per la comunità lesbica berlinese anche grazie al suo atteggiamento da *Garçonne*.

Il bisogno di autoidentificazione del mondo lesbico e la ricerca di modelli dal passato dai quali trarre ispirazione, unitamente al "revival greco" venne recepito anche in ambito medico-scientifico proprio da Magnus Hirschfeld, che nel 1896 pubblicò il suo primo testo sulla sessuologia, *Sappho und Sokrates*, dedicandolo alla poetessa di Lesbo e al filosofo greco¹²⁵. Il ricorso all'ideale greco si spiegava inoltre come una strategia di autodifesa da parte del mondo omosessuale poiché, prevedendo uno stile di vita comunitario basato sull'esercizio fisico e sulla cura del proprio corpo, esso mostrava al resto della società il lato più *accettabile* dell'essere omosessuali¹²⁶. In ambito lesbico, Saffo e la sua mitica cerchia rappresentarono una sorta di radice genealogica per le donne omosessuali dell'epoca che cercavano un modello con il quale identificarsi¹²⁷. Renée Sintenis, attraverso la serie di disegni per *Sappho* di Rupé, rese tangibili questi bisogni. Si può dedurre inoltre, a partire dall'analisi della sua opera costituita quasi interamente da sculture, che nel 1921 abbia sentito la profonda necessità morale di realizzare la serie grafica, creando un modello visivo per il mondo lesbico della propria epoca a partire dalla figura mitica della poetessa greca. Sotto quest'aspetto si spiega l'assenza di qualsiasi riferimento all'estetica femminile degli anni Venti; tuttavia i corpi snelli e sinuosi, nei quali qualsiasi accenno alla formosità tradizionalmente attribuita al corpo femminile è assente, fanno pensare al particolare tipo androgino della *Garçonne* (fig. 49). L'eco classica delle figure, così distante dalla serie di litografie di Jeanne Mammen, mette in luce un duplice aspetto dell'opera di Renée Sintenis. Da un lato, la linea pulita e classica del tratto sembra suggerire una 'mitica diversità' sulla quale innestare il bisogno identitario del mondo lesbico (fig. 50). Dall'altro, ispirandosi a modelli artistici tradizionali, tale bisogno sembra volersi inserire in quel secolare dibattito artistico entro il quale le donne hanno sempre avuto

un ruolo centrale non riconosciuto, sia a livello rappresentativo che come artiste. Come ebbe modo di dire, diversi anni dopo in un'intervista, Gerta Overbeck, le artiste non venivano prese sul serio perché non erano "abbastanza moderne"¹²⁸. Un atteggiamento del genere si può spiegare attraverso il bisogno delle artiste di ricorrere a un modello al quale ispirarsi, senza tuttavia emulare l'arte maschile. È insita, in questa ripresa di modelli dal passato, la volontà di costruire un dialogo fondato sulla riappropriazione dell'arte e della storia da parte della donna artista. Sebbene non sia possibile, né giusto, ridurre a quest'unico concetto la varietà dei lavori delle artiste della Germania degli anni Venti, va evidenziato che lo status di *outsider* di queste artiste non è da ricercare nelle loro forme espressive ma nei contenuti e nella percezione fenomenologica profondamente diversa che hanno di uno specifico tema rispetto ai loro colleghi uomini. La loro è, quindi, una *modernità nascosta*, che una volta riscoperta offre un'alternativa stimolante con la quale arricchire l'analisi dell'arte e della cultura dell'epoca della Repubblica di Weimar.

Note

- ¹ Trad. mia di A. GROSSMANN, *Girlkultur or Thoroughly Rationalized Female: a New Woman in Weimar Germany?*, in J. FRIEDLANDER, (a cura di), *Women in Culture and Politics: a Century of Change*, Indiana University Press, Bloomington, 1986, p. 64.
- ² Per la standardizzazione e l'esemplificazione visiva dell'immagine della donna nei media si veda E. GOFFMAN, *Rappresentazioni di genere*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI), 2015, p. 117 e segg.
- ³ L. FRAME, *Gretchen, Girl, Garçonne? Weimar Science and Popular Culture in Search of the Ideal New Woman*, in K. VON ARKUM, (a cura di), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, University of California Press, Berkeley, 1997, p. 13.
- ⁴ A. SANDER, *Uomini del Ventesimo secolo*, trad. it., Abscondita, Milano, 2012.
- ⁵ L. ROTH, *Nuove identità: Tipi umani e ritrattistica*, in S. BARRON, S. ECKMANN, (a cura di), cit., p. 267.
- ⁶ Cfr. L. FRAME, *Gretchen, Girl, Garçonne*, in K. VON ARKUM, *Women in the Metropolis*, cit., p. 13.
- ⁷ A. DÖBLIN, *I volti, le immagini, la loro verità*, prefazione a A. SANDER, *Uomini del Ventesimo secolo*, cit. p. 13.
- ⁸ Cfr. K. SUTTON, cit., p. 6.
- ⁹ M. G., *Drei Frauen stehen heute von uns. Die drei Typen: Gretchen, Girl, Garçonne*, «8-Uhr-Abendblatt», 4 giugno 1927, già in L. FRAME, *Gretchen, Girl, Garçonne*, in VON ARKUM, (a cura di), cit., p. 12.
- ¹⁰ Ibidem.
- ¹¹ Ibidem.
- ¹² Ibidem.
- ¹³ Cfr. K. SUTTON, cit., p. 7.
- ¹⁴ H. LETHEN, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Suhrkamp Verlag, Francoforte sul Meno, 1994, pp. 16-25.
- ¹⁵ L. FRAME, cit., p. 13.
- ¹⁶ K. SUTTON, cit., p. 7.
- ¹⁷ Cfr. S. ZWEIG, cit., pp. 331-333.
- ¹⁸ L. ROTH, cit., p. 260.
- ¹⁹ Cfr. M. MESKIMMON, *We Weren't Modern Enough*, cit., p. 39.
- ²⁰ Cfr. S. REWALD, (a cura di), cit., p. 68.
- ²¹ S. REWALD, (a cura di), cit., p. 68.
- ²² Ibidem

²³ Ivi, p. 69.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ M. MESKIMMON, *We Weren't Modern Enough*, cit., p. 29.

²⁶ G. BADER, *La vita nella democrazia e gli strascichi della Guerra*, in S. BARRON, S. ECKMANN, (a cura di), cit., p. 128.

²⁷ Ivi, pp. 128-129.

²⁸ G. GROSZ, *Zu meinen neuen Bildern*, «Das Kunstblatt», V, Berlino, gennaio 1921, trad. it. in E. PONTIGGIA, (a cura di), *La Nuova Oggettività tedesca*, cit., p. 19.

²⁹ Trad. mia della testimonianza di Dix contenuta in D. SCHMIDT, *Otto Dix im Selbstbildnis*, Henschel verlag, Berlino, 1981, pp. 201-203.

³⁰ Intervista rilasciata a Maria Wetzel, 1965, ora in D. SCHMIDT, cit., p. 264.

³¹ *Ibidem*.

³² M. BECKMANN, *Presentazione*, in *Max Beckmann. Graphik*, catalogo della mostra, Graphisches Kabinett, Berlino, novembre 1917, ora in E. PONTIGGIA (a cura di), *La Nuova Oggettività tedesca*, cit., p. 11.

³³ M. EBERLE, *Neue Sachlichkeit in Germany: A Brief History*, in S. REWALD, (a cura di), cit., p. 35.

³⁴ Per informazioni biografiche circa l'artista Gerta Overbeck si veda M. MESKIMMON, *Grethe Jürgens, Gerta Overbeck und die 'Frauenkultur' in der Weimarer Republik*, in C. FUHRMEISTER, (a cura di), *Der stärkste Ausdruck unserer Tage*, cit., pp. 53-56; M. SITTE, *Artists' Biographies*, in I. PFEIFFER, (a cura di), cit., p. 284 e H.R. LEPPHEN, *Neue Sachlichkeit in Hannover*, catalogo della mostra, Kunstverein, Hannover, 1974, pp. 89-90.

³⁵ Cfr. C. USBORNE, *The Politics of the Body in Weimar Germany: Women's Reproductive Rights and Duties*, Macmillan Press, New York, 1992, p. 27.

³⁶ M. MESKIMMON, *We Weren't Modern Enough*, cit., p. 25.

³⁷ Ivi, p. 27.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ M. MESKIMMON, *We Weren't Modern Enough*, cit., p. 28.

⁴⁰ S. REWALD, (a cura di), *Glitter and Doom*, cit., p. 64.

⁴¹ Ivi, p. 65.

⁴² Per informazioni biografiche circa l'artista si veda L. BANNINGHOF, *Elsa Haensgen-Dingkuhn: Arbeiten aus den Jahren 1920-1980*, catalogo della mostra, Kunsthaus, Amburgo, 1991, pp. 65-66.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Cfr. M. MESKIMMON, *We Weren't Modern Enough*, cit., p. 33.

⁴⁵ Cfr. B.S. BARTON, *Otto Dix und die Neue Sachlichkeit: 1918-1925*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1981, pp. 36-37.

⁴⁶ Le informazioni biografiche circa la vita di Elfriede Lohse-Wächtler sono tratte da M. MESKIMMON, *We Weren't Modern Enough*, cit., pp. 43-45; D. BLÜBAUM, R. STAMM, U. ZELLER, (a cura di), *Elfriede Lohse-Wächtler 1899-1940*, catalogo della mostra, Wasmuth Verlag, Berlino, 2008; M. SITTE, *Artists' Biographies*, in I. PFEIFFER, (a cura di), cit., p. 282.

⁴⁷ Per altre informazioni circa la clinica di Pirna-Sonnenstein si veda G. VECCHI, *Pirna-Sonnenstein: la clinica della morte*, 27 gennaio 2015, <https://www.emotionrit.it/2015/01/giorno-della-memoria-pirna-sonnenstein-la-clinica-della-morte.html>

⁴⁸ Cfr. M. MESKIMMON, *We Weren't Modern Enough*, cit., p. 44.

⁴⁹ *Ivi*, p. 43.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 45-46.

⁵¹ Cfr. R. HELLER, *Art in Germany: 1909-1936: from Expressionism to Resistance. The Marvin and Janet Fishman Collection*, Prestel Verlag, Monaco, 1990, p.198.

⁵² Cfr. M. MESKIMMON, *We Weren't Modern Enough*, cit., p. 46.

⁵³ Cfr. M. MAKELA, *Nuove donne, Nuovi Uomini, Nuova Oggettività*, in S. BARRON, S. ECKMANN, (a cura di), cit., p. 54.

⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵ Cfr. R.J. EVANS, *Prostitution, State and Society in Imperial Germany*, in «Past and Present», LXX, febbraio 1976, pp. 106-109.

⁵⁶ Cfr. R.J.V. LENMAN, *Art, Society and the Law in Wilhelmine Germany: the Lex Heinze*, in «Oxford German Studies», VIII, 1973, n. 1, p. 89.

⁵⁷ Cfr. B.I. LEWIS, *Lustmord: Inside the Windows of the Metropolis*, in K. VON ARKUM, (a cura di), cit., p. 210 e R.E. BERGSTROM, E.A. JOHNSON, *The Female Victim: Homicide and Women in Imperial Germany*, in J.C. FOUT, (a cura di), *German Women in the Nineteenth Century*, Holmes & Meier, New York, 1984, pp. 346-348.

⁵⁸ B.I. LEWIS, cit., p. 210.

⁵⁹ Cfr. H. OSTWALD, *Sittengeschichte der Inflation: ein Kulturdokument aus den Jahres des Marktsturzes*, Neufeld & Henius Verlag, Berlino, 1931, p. 159.

- ⁶⁰ A. GROSSMANN, *Abortion and Economic Crisis: the 1931 Campaign against Paragraph 218*, in R. BRIDENTHAL, A. GROSSMANN, M. KAPLAN, (a cura di), *When Biology became Destiny: Women in Weimar and Nazi Germany*, Monthly Review Press, New York, 1984, pp. 80-81.
- ⁶¹ B.I. LEWIS, cit., p. 207.
- ⁶² Cfr. B.I. LEWIS, cit., p. 207.
- ⁶³ Ivi, p. 203.
- ⁶⁴ Sul tema della *femme fatale* e sulle relative implicazioni misogine e maschiliste si vedano B. DIJKSTRA, *Idoli di perversità: la donna nell'immaginario artistico, filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, trad. it., Garzanti, Milano, 1988 e B. DIJKSTRA, *Perfide sorelle*, trad. it., Garzanti, Milano, 1997.
- ⁶⁵ T. DÄUBLER, *George Grosz*, in «Die Weißen Blätter», III, ottobre-novembre 1916, pp. 167-170, trad. ing., in B.I. LEWIS, cit., p. 204.
- ⁶⁶ B.I. LEWIS, cit., p. 214.
- ⁶⁷ Ivi, p. 217.
- ⁶⁸ Sulla percezione antisemita dell'assassino come "Jacob" si veda J.R. WALKOWITZ, *Jack the Ripper and the Myth of Male Violence*, in «Feminist Studies», VIII, n. 3, autunno 1982, pp. 555-557.
- ⁶⁹ Per il profilo biografico di Heinrich Maria Davringhausen si veda N. BAHLMANN, *Heinrich Maria Davringhausen*, in S. BARRON, S. ECKMANN, (a cura di), cit., p. 306 e K. DRENKER-NAGELS, *Heinrich M. Davringhausen: vom Expressionismus bis zur Neuen Sachlichkeit*, Wienand Verlag, Colonia, 2013.
- ⁷⁰ G. GROSZ, *Zu meinen neuen Bildern*, «Das Kunstblatt», V, Berlino, gennaio 1921, trad. it. in E. PONTIGGIA, (a cura di), *La Nuova Oggettività tedesca*, cit., p. 19
- ⁷¹ E. MANET, *Olympia*, 1863, Musée d'Orsay, Parigi.
- ⁷² Cfr. J. HEUSINGER, (a cura di), *Heinrich Maria Davringhausen: 'Der General,' Aspekte eines Bildes*, Rheinland Verlag, Bonn, 1975, pp. 22-28.
- ⁷³ Cfr. G. BADER, cit., p. 123.
- ⁷⁴ E. WULFFEN, *Der Sexualverbrecher*, Langenscheidt, Berlino, 1910.
- ⁷⁵ L. FISCHER, *Otto Dix: ein Malerleben in Deutschland*, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, Berlino, 1981, pp. 81-82.
- ⁷⁶ La versione a olio è andata perduta durante la Seconda Guerra Mondiale. Per altre informazioni a riguardo si veda B.I. LEWIS, cit., pp. 220-222.

- ⁷⁷ Cfr. B.I. Lewis, cit., p. 223.
- ⁷⁸ Cfr. A. GROSSMANN, *The New Woman and the Rationalization of Sexuality in Weimar Germany*, in A. SNITOW, C. STANSELL, S. THOMPSON, (a cura di), *Power of Desire: The Politics of Sexuality*, Monthly Review Press, New York, 1983, p. 156.
- ⁷⁹ Per il profilo biografico di Rudolf Schlichter si veda L. BERGMAN, *Rudolf Schlichter*, in S. BARRON, S. ECKMANN, cit., pp. 327-328 e S. LANGE, *Rudolf Schlichter. Leben und Werk*, in M. VON DER BANK, C. HEITMANN, S. LANGE, (a cura di), *Rudolf Schlichter. Eros und Apokalypse*, catalogo della mostra, Michael Imhof Verlag, Peter-berg, 2015, pp. 13-17.
- ⁸⁰ Sulla passione di Schlichter per certe pratiche si veda B. KEMMER, *Kleine Fluchten: Sexualität und Fetischismus*, in Ivi, p. 98.
- ⁸¹ Per le litografie di Grosz si veda B. KEMMER, *Der Fall Rudi S.: Fetisch, Lustmord und Bekenntniszwang im Kontext antibürgerlicher Selbststilisierung*, in in M. VON DER BANK, C. HEITMANN, S. LANGE, (a cura di), cit., pp. 19-25.
- ⁸² Cfr. B.I. LEWIS, cit., p. 226.
- ⁸³ Cfr. R. BEACHY, cit., p. 12.
- ⁸⁴ Ivi, p. 35.
- ⁸⁵ Per il profilo biografico e letterario di Ulrichs si veda H.C. KENNEDY, *Karl Heinrich Ulrichs. Pioniere del moderno movimento gay*, Massari, Bolsena, 2005
- ⁸⁶ R. BEACHY, p. 19 e pp. 48-49.
- ⁸⁷ J. BUTLER, *Imitation and Gender Insubordination*, in D. FUSS, (a cura di), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, Routledge, New York, 1991, p. 20.
- ⁸⁸ Cfr. M. MESKIMMON, *We Weren't Modern Enough*, cit., p. 202.
- ⁸⁹ M. PIEPER, *Die Frauenbewegung und ihre Bedeutung für lesbische Frauen*, in M. BOLLÉ, (a cura di), *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950: Geschichte, Alltag und Kultur*, catalogo della mostra, Frölich & Kaufmann Verlag, Berlino, 1984, pp. 121-122.
- ⁹⁰ *Ibidem*.
- ⁹¹ Cfr. M. MESKIMMON, *We Weren't Modern Enough*, cit., p. 203.
- ⁹² Cfr. J. BUTLER, cit., p. 21.
- ⁹³ *Ibidem*.
- ⁹⁴ Il termine *Freundin* in tedesco significa 'amica' ma, se usato in un contesto amoroso, esso indica 'fidanzata'.

- ⁹⁵ Cfr. A. RICH, *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, in M. HUMM, (a cura di), *Feminisms: A Reader*, Harvester Wheatsheaf, New York, 1992, pp. 177.
- ⁹⁶ R. BEACHY, cit., p. 271.
- ⁹⁷ Cfr. M. MESKIMMON, *We Weren't Modern Enough*, cit., p. 200.
- ⁹⁸ Per i 'tipi sessuali intermedi' teorizzati da Hirschfeld si veda R. BEACHY, cit., pp. 285-287. Cfr. M. HIRSCHFELD, *Les homosexuels de Berlin. Le troisième sexe*, trad. fr., Gai-Kitsch-Camp, Lille, 1990
- ⁹⁹ Ivi, pp. 280-281.
- ¹⁰⁰ Per il profilo biografico di Jeanne Mammen si rimanda al capitolo successivo.
- ¹⁰¹ M. MESKIMMON, *We Weren't Modern Enough*, cit., p. 199
- ¹⁰² Negli anni successivi, *Die Garçonne* è stata chiamata anche *Donna bionda e Prostituta su divano verde*. Tale interscambiabilità del titolo dell'opera attesta la volontà catalogatrice dell'epoca weimariana, nel corso della quale i vari tipi femminili venivano spesso fuorviati. Si veda a tal proposito M. MESKIMMON, *We Weren't Modern Enough*, cit., p. 227, nota 1.
- ¹⁰³ V. MARGUERITTE, *La Garçonne*, trad. it., Sonzogno, Venezia, 2014.
- ¹⁰⁴ Si veda in questa sede a p. 32-33.
- ¹⁰⁵ I. KOKULA, *Lesbische leben von Weimar bis zur Nachkriegszeit*, in M. BOLLÉ, (a cura di), cit., p. 149.
- ¹⁰⁶ Cfr. M. MESKIMMON, *We Weren't Modern Enough*, cit., p. 206; K. SUTTON, cit., p. 91.
- ¹⁰⁷ C. SMITH, *Challenging Baedeker through the Art of Sexual Science: an Exploration of Gay and Lesbian Subcultures in Curt Moreck's Guide to 'Depraved' Berlin*, «Oxford Art Journal», XXXVI, n. 3, 2013, p. 233.
- ¹⁰⁸ Ivi, p. 241.
- ¹⁰⁹ Ivi, pp. 241-242.
- ¹¹⁰ Si veda M. GORDON, *Sündiges Berlin. Die zwanziger Jahre: Sex, Rausch, Untergang*, Index Verlag, Wittlich, 2015, pp. 261-265.
- ¹¹¹ Ivi, p. 264.
- ¹¹² D. FUSS, *Introduction*, in D. FUSS, (a cura di), cit., p. 7.
- ¹¹³ Cfr. M. MESKIMMON, *We Weren't Modern Enough*, cit., pp. 216-218.
- ¹¹⁴ G. KÜHNAST, *The Songs of Billitis*, in T. KÖHLER, A. LÜTGENS, (a cura di), *Jeanne Mammen The Observer: Retrospective 1910-1975*, trad. ing., catalogo della mostra, Hirmer Verlag, Monaco, 2017, p. 114.
- ¹¹⁵ P. LOUÏS, *Le canzoni di Billitis*, trad. it., Editori Riuniti, Roma, 1989

- ¹¹⁶ H. REINHARDT, *The Songs of Bilitis (1930-1932) – Jeanne Mammen Artistic Interpretations of Les Chansons de Bilitis (1894) by Pierre Louÿs*, in L. BÖHMERT, (a cura di), *Jeanne Mammen. Paris Bruxelles Berlin*, trad. ing., Deutscher Kunstverlag, Berlino, 2017, pp. 81-82.
- ¹¹⁷ H. REINHARDT, 'Die Lieder der Bilitis' in E. ROTERS, (a cura di), *Jeanne Mammen: Köpfe und Szenen Berlin 1920 bis 1933*, catalogo della mostra, Bildkunst Verlag, Bonn, 1991, p. 55.
- ¹¹⁸ M. MESKIMMON, *We Weren't Modern Enough*, cit., p. 221.
- ¹¹⁹ Per il profilo biografico di Renée Sintenis si veda M. SITTE, cit., p. 287, B. BUHLMANN, *Die Bildhauerin Renée Sintenis. Lebenslauf*, in U. BERGEL, B. BUHLMANN, H. SIEMSEN, (a cura di), *Renée Sintenis. Plastiken – Zeichnungen – Druckgraphik*, catalogo della mostra, Fröhlich & Kaufmann, Berlino, 1984, pp. 33-35.
- ¹²⁰ H. RUPÉ, R. SINTENIS, *Sappho*, 2ª edizione, Holle & Co., Berlino, 1936.
- ¹²¹ M. MESKIMMON, *We Weren't Modern Enough*, cit., p. 209.
- ¹²² *Ibidem*
- ¹²³ *Ivi*, p. 220.
- ¹²⁴ Cfr. M. SITTE, cit., p. 287.
- ¹²⁵ Cfr. R. BEACHY, cit., pp. 157-158
- ¹²⁶ Cfr. M. MESKIMMON, *We Weren't Modern Enough*, cit., p. 212.
- ¹²⁷ B. ZIMMERMAN, *What has never been: an Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism*, in R.R. WARHOL, D. PRICE HERNDL, (a cura di), *Feminisms: an Anthology of Literary Theory and Criticism*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1991, p. 124
- ¹²⁸ Intervista di Gerta Overbeck nel 1976 citata in U. BODE, *Sachlichkeit Lag in der Luft. Zwanziger Jahre: Bilder einer Malprovinz*, in «Westermanns Monatshefte», VIII, 1976, p. 36.

La Neue Frau come artista

Dodo e l'immagine della diva

«Venni chiamata Dörte, una scelta che si rivelò inadatta per una ragazzina ebrea dai capelli scuri. Così decisi di chiamarmi semplicemente 'Dodo' per il resto della mia vita».

La donna occupò un ruolo centrale nella costruzione della società, dell'economia e della cultura negli anni della Repubblica di Weimar, la prima epoca storica che definì le basi sulle quali la società occidentale del secondo dopoguerra ripartì per costruire assetti e meccanismi che caratterizzano ancora oggi il nostro mondo. Negli anni che separarono le due guerre mondiali la donna divenne quindi uno dei protagonisti dell'ambito artistico tedesco, non solo come personaggio rappresentato ma anche come soggettività creatrice di arte. Al crescente numero di artiste attive nel contesto tedesco si accompagnò l'interesse da parte del mondo culturale dell'epoca verso l'emergere della loro presenza negli ambienti artistici. Nei primi trent'anni del Ventesimo secolo nacquero delle associazioni che avevano come obiettivo la tutela e il sostegno del lavoro delle artiste. Tra le più conosciute si ricordano la Verein der Berliner Künstlerinnen, fondata nel 1867, e la Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen (GEDOK), creata nel 1927 da Ida Dehmel. Entrambe si occupavano principalmente di fornire un sostegno, spesso di natura economica, alle artiste, organizzando anche delle esposizioni

per le loro opere o tentando di inserirle in mostre collettive dove potessero essere notate². L'impegno di questi protocollettivi tutti declinati al femminile che tutelavano il lavoro delle artiste era direttamente collegato a un contesto più ampio nel quale diverse donne, nel corso degli anni della Repubblica di Weimar, assunsero un ruolo fondamentale nell'ambito culturale e artistico tedesco, collaborando come illustratrici per diverse testate giornalistiche e riviste dell'epoca. Accanto alle figure della segretaria e della stenografa – i classici stereotipi lavorativi legati all'immagine della *Neue Frau* – un altro lavoro che in quegli anni ottenne un certo successo tra le donne lavoratrici fu quello dell'illustratrice free-lance: per la prima volta il mondo femminile, oltre che diventare parte attiva nella produzione della cultura visiva, poteva contribuire a rappresentare sé stesso, andando a modificare forme e idee legate al concetto di femminilità.

Una delle artiste che rappresenta al meglio questa tendenza fu Dörte Clara Wolff, in arte Dodo (1907-1998) che attraverso la propria opera e la propria vita seppe incarnare al meglio la figura della *Neue Frau* in quanto artista. Nata nel 1907 da una famiglia ebrea che all'epoca viveva in un palazzo Jugendstil nel quartiere Schöneberg a Berlino³, cominciò già da bambina a manifestare una naturale predisposizione per l'arte e la grafica. Nell'autunno del 1923 iniziò quindi a frequentare la scuola privata femminile Reimann, dedicata all'apprendimento diretto delle tecniche artistiche e dell'elaborazione delle cosiddette arti applicate. L'istituto in quegli anni era famoso in tutta Europa per l'alta formazione che offriva alle proprie studentesse anche nell'ambito della moda, dopo che nel 1912 venne inglobata al suo interno la *Höhere Fachschule für Dekoration-skünste*⁴. I corsi e le lezioni erano affidati a figure professionali che lavoravano attivamente nelle riviste, nell'industria della

moda e nel cinema. Negli anni qui trascorsi, Dodo vinse alcuni prestigiosi premi a concorso organizzati dall'istituto grazie ad alcuni disegni di costumi e bozzetti di pubblicità di campagne di moda, pubblicati poi nella rivista della scuola «Farbe und Form»⁵. Grande influsso ebbe nella formazione della giovane artista l'insegnante e illustratrice Erna Schmidt-Caroll che ne incentivò il gusto per i colori frizzanti e per la commistione di elementi stilistici mutuati da culture ed epoche artistiche diverse. Dodo ottenne il diploma nell'autunno del 1926 e si inserì sin da subito nel frenetico mondo della moda e dello spettacolo berlinesi. La capitale, nella seconda metà degli anni Venti, era il centro produttivo di moda per eccellenza nel contesto tedesco, tanto da arrivare a gareggiare con Parigi. Nel 1927 vi si contavano oltre 750 boutique dedicate alla moda femminile, mentre venivano pubblicate molte riviste di moda, in particolare Die Dame e Der Moden-Spiegel⁶. Gli editori, così come gli atelier di moda, avevano bisogno di un flusso costante di illustrazioni e di una continua innovazione nella grafica: questi attori culturali vedevano nelle forme delle illustrazioni non solo una mera trasposizione pratica di un modello en vogue, ma un elemento caratterizzante l'espressione di modernità del tempo che stavano vivendo.

Fresca di diploma, Dodo ottenne quindi un primo importante incarico per una serie di illustrazioni destinate al catalogo di Michels, una prestigiosa azienda di tessitura serica con sede a Berlino, che intendeva proporre i propri tessuti realizzati con procedimenti e tecniche all'avanguardia. Nelle diverse opere realizzate da Dodo (figg. 51-52) il colore rivestiva soltanto un ruolo secondario, poiché il magazine dell'azienda fu stampato in bianco e nero⁷. Grande risalto venne invece dato ai tessuti e soprattutto alle figure femminili slanciate, realizzate a figura intera e nelle pose tipiche delle illustrazioni dei cataloghi di moda: tutto è focalizzato sugli abiti, a discapito della caratterizza-

zione delle donne e dello spazio. Sebbene tutto ciò possa suggerire una spersonalizzazione della figura femminile tanto da farla sembrare un vuoto manichino vestito di stoffe preziose, bisogna ripensare queste illustrazioni di natura commerciale secondo un'accezione culturale più estesa: ogni donna rappresentata indica una possibilità di autorappresentazione e autodeterminazione del proprio io femminile proprio a partire dagli abiti. È infatti l'interscambiabilità precipua della moda dell'epoca, che prevedeva un cambio d'abito per ogni momento ed evento della giornata, a offrire alla donna un ampio ventaglio di possibilità con le quali poter giocare con la propria rappresentazione, celando o mettendo in luce la propria identità. Secondo quest'accezione le figure-manichino, pur standardizzate secondo canoni di bellezza idealizzati, offrono attraverso il personale stile di Dodo tante possibili sfaccettature della mise-en-scène quotidiana femminile.

La svolta decisiva per la carriera dell'artista coincide con l'inizio della fruttuosa collaborazione con la rivista satirica «ULK», iniziata a partire dagli ultimi mesi del 1927, grazie alla quale Dodo venne conosciuta dal grande pubblico tedesco. In soli due anni realizzò per il settimanale circa sessanta illustrazioni, molte delle quali inserite in copertina o nelle doppie pagine centrali⁸. Affrancandosi dai disegni per i cataloghi di moda, la giovane artista iniziò a indagare attraverso le proprie illustrazioni l'affascinante mondo dell'alta società berlinese, della quale faceva parte grazie alla propria famiglia e al successo ottenuto per i lavori commissionati da Michels. Attraverso la collaborazione presso «ULK» Dodo abbandonò progressivamente le atmosfere idealizzate dei non-luoghi che caratterizzavano i suoi lavori precedenti per concentrarsi sugli ambienti altolocati della capitale. Ancora una volta, le protagoniste indiscusse delle opere dell'artista sono le donne, spesso affian-

cate da personaggi maschili goffi e subalterni, che ne mettono in risalto tutto il potere visivo. Le Neue Frau ritratte da Dodo nei lavori per «ULK» spiccano per la loro innata e altera distanza rispetto al mondo circostante, mantenendo quell'aura di divismo già rintracciabile nella serie di Michels e qui fatta dilagare in spaccati di vita altoborghese. Nel dialogo tra figura femminile e figura maschile Dodo si serve di un sottile umorismo col duplice obiettivo di ridicolizzare l'uomo e far risaltare la donna, come accade in *Il gentiluomo con l'occhio di ghiaccio* (fig. 53). Lo sguardo di quest'ultima, a metà strada tra l'ennui e il ghigno, suggerisce la piena consapevolezza dello status sociale raggiunto dalle donne, richiamando un mutato contesto socioculturale che va ben oltre il contesto rappresentato. In altre opere realizzate per la rivista la donna sa essere anche femme fatale che rifugge le avances dell'uomo con un sottile sguardo carico di tedio e indifferenza, mentre egli finisce per rendersi ridicolo assumendo pose trasognate e stucchevoli (*Un ragazzo appassionato*, fig. 54) o letteralmente buttandosi ai suoi piedi mentre la implora di amarlo (*Il Romeo sfinito*, fig. 55). La figura della donna tremenda e insensibile protagonista in molte opere di Dodo fu certamente mutuata dall'iconografia della femme fatale delle opere del tardo Simbolismo – che l'artista ebbe modo di studiare approfonditamente presso la scuola Reimann⁹ – e in un certo qual modo influenzata dall'emergere in ambito cinematografico della figura della diva altera e seducente, che qualche anno più tardi verrà mirabilmente rappresentata, in Germania e nel resto del mondo, da attrici come Marlene Dietrich. In altri lavori emerge il farsi comunità del mondo femminile, secondo un sentimento di sorellanza che si esplica nell'immagine della coppia di donne indipendenti. In *Sorelle* del 1928 (fig. 54) Dodo enfatizza il legame di coesione e reciproco sostegno delle donne rappresentando due figure femminili similmente abbigliate mentre

passaggiano per una via di Berlino. L'assenza di qualsiasi personaggio maschile è enfatizzata dalle mise di entrambe – una variazione dello smoking – secondo uno schema concettuale tipico delle artiste dell'epoca, che sfruttavano i cliché della donna mascolina non per denigrarla, come spesso facevano i loro colleghi, ma per metterne in risalto la portata rivoluzionaria in ambito visivo.

Il 1929 fu un anno cruciale sia per la carriera che per la vita di Dodo. Dopo aver condotto per diverso tempo una vita sfrenata e piena di provocazioni, sotto i riflettori del jet set berlinese, accettò la proposta di matrimonio dell'avvocato Hans Bürger, un uomo di venticinque anni più grande di lei¹⁰. L'unione si rivelò ben presto fallimentare e, malgrado la vita da borghese agiata che le poteva assicurare il matrimonio con l'avvocato, Dodo cominciò a sentirsi amaramente disillusa riguardo i rapporti amorosi. È in questo frangente che si inserisce una delle ultime opere realizzate per «ULK», *Matrimonio sul giardino pensile* (fig. 57), stampata per la doppia pagina centrale di un numero della rivista. La profonda e irrimediabile incomunicabilità tra i sessi, già riscontrata nelle opere precedentemente realizzate, qui diviene il perno centrale sul quale Dodo dispone sia la situazione rappresentata che i personaggi. Le poche figure maschili presenti nel dipinto sono anonime e impacciate, mentre quelle femminili vengono ritratte con una sensualità e uno sdegno ancor più evidenti. A sinistra, il tavolo occupato dalle due donne e dall'uomo mostra come le prime non tengano in nessuna considerazione la conversazione che probabilmente lui sta tentando di sostenere. Nell'altra scena in primo piano il cameriere, visibilmente impacciato, incontra lo sguardo altero e sprezzante della donna all'estrema destra mentre l'altra, contraddistinta da un grande e lussuoso cappello rosso, guarda lo spettatore dell'opera in maniera langui-

da e distaccata. Il titolo dell'illustrazione, richiamando l'istituto del matrimonio, evidenzia ancor più la fragilità delle relazioni amorose. In un'opera così scettica e disillusa Dodo non rinunciò comunque al proprio frizzante gusto decorativo, riversato sull'uso di colori vividi e appariscenti, impiegati quali strumenti per far risaltare le figure femminili e la balconata con le rigogliose piante di fiori rossi.

Nell'autunno del 1929 Dodo interruppe bruscamente la collaborazione con «ULK» perché la redazione della rivista aveva deciso di stampare le sue illustrazioni in soli quattro colori e anche perché aveva scoperto di aspettare un figlio¹¹. Rinunciò quindi alla fama di una tra le più grandi illustratrici della sua epoca e nel periodo successivo alla nascita della prima figlia, avvenuta nel 1930, collaborò con diversi giornali ebraici per la realizzazione di piccoli disegni a tema religioso o dedicati alle sezioni per bambini. Gli anni successivi furono contrassegnati dall'instabilità sia lavorativa – soprattutto a causa delle sue origini ebraiche – sia amorosa. Sotto quest'ultimo aspetto conobbe dapprima il dottor Gerhard Adler – che sposerà più tardi – senza rinunciare però a un breve flirt con una donna, Tami Oelfken, una nota educatrice progressista¹². Sfuggirà alle persecuzioni naziste e alle relative deportazioni verso i lager quando nel 1936 deciderà di auto-esiliarsi a Londra, divorziando quindi dal primo marito e sposando Adler. Nella capitale del Regno Unito passerà quindi il resto della sua vita¹³.

In poco più di dieci anni e a una giovanissima età Dodo sperimentò sulla propria pelle cosa significava l'interscambiabilità dei ruoli sociali che contraddistingueva la figura della *Neue Frau*. Da giovane e nubile ragazza in carriera divenne una tra le illustratrici più conosciute della propria epoca, ostentando nella vita di tutti i giorni un atteggiamento di superiorità e distacco dal resto del mondo che contribuì a nutrire la sua figura di diva e femme fatale. Poi, il matrimonio, la costrizione entro i

legami del recinto patriarcale e la rispettabilità borghese, con evidenti resistenze da parte sua. La vita di Dodo/Dörte Clara Wolff e la sua arte sono un esempio perfetto per comprendere la complessità che caratterizzava la figura della Neue Frau negli anni della Repubblica di Weimar.

Jeanne Mammen e le donne cospiratrici

Nell'ultimo periodo in cui Dodo collaborò con «ULK» nella doppia pagina centrale del numero 45 del novembre 1929 furono inserite due illustrazioni che attestavano l'importanza della presenza delle illustratrici e dei loro lavori all'interno delle riviste tedesche: a destra, *Logenlogik*, realizzata dalla stessa Dodo e a sinistra un'opera della già citata Jeanne Mammen, *An der Schießbude* (fig. 58). Tale confronto mette in luce i punti in comune ma anche le profonde differenze tra le due artiste. Mammen lavorava con la rivista già dal 1927, anno in cui strinse anche altre fruttuose collaborazioni con diverse riviste satiriche come «Simplicissimus». Il direttore, Hermann Sinsheimer, ebbe il merito di rilanciare il giornale con un nuovo profilo più appetibile per il grande pubblico, dando largo spazio alle illustrazioni e chiamando quindi a collaborarvi artisti come Karl Arnold e George Grosz e, più tardi, la stessa Jeanne Mammen e Dodo¹⁴. Nel corso del triennio 1927-1929 molte delle illustrazioni che comparirono su «Simplicissimus» furono realizzate da artiste, in concomitanza con il periodo d'oro della rivista, che arrivò ad avere una diffusione capillare in tutto il contesto tedesco.

Nata a Berlino nel 1890, Jeanne Mammen trascorse l'infanzia tra Parigi e Bruxelles dove il padre era dirigente di alcune fabbriche specializzate in soffiatura del vetro¹⁵, un materiale

all'epoca molto richiesto per la diffusione delle opere in stile Art Déco. Gli anni della formazione artistica la videro impegnata nel tradizionale percorso ottocentesco, tra studi accademici e viaggi di formazione. Dal 1907 frequentò quindi l'Académie Julian a Parigi, una scuola d'arte privata, assieme alla sorella Marie Louise e nel 1911 soggiornò per un breve periodo a Roma per studiare presso la Scuola Libera del Nudo dell'Accademia di Belle Arti¹⁶. L'anno successivo espose quindi al Salon des Indépendants di Parigi e Bruxelles. Nel 1915 ritornò a Berlino, stabilendosi in un primo momento nel quartiere Schöneberg. Gli anni della Prima Guerra Mondiale e il caos che regnava nella metropoli scossero nel profondo Jeanne Mammen, segnando un periodo di interruzione nella sua produzione artistica. Ricomincerà attivamente a lavorare solo dal 1920-21 quando le verranno commissionate alcune locandine per dei film prodotti dalla Universum Film AG, meglio conosciuta come UFA. Nel 1922 inizia l'importante collaborazione con diverse riviste di moda come «Die Dame» e «Die Schöne Frau», mentre dalla metà del decennio stringe le collaborazioni più importanti della sua carriera, quelle con le riviste satiriche come «Simplicissimus», «Jugend» e «ULK» e le culturali «Uhu» e «Querschnitt»¹⁷. Nel biennio 1927-28 Jeanne Mammen è una delle artiste, assieme a Dodo, ad aver ottenuto una fama indiscussa attraverso le proprie illustrazioni apparse in diverse testate, permettendole così di sostenersi autonomamente grazie al proprio lavoro. Nelle opere grafiche realizzate per le riviste, così come quelle ad acquerello prodotte senza alcuna commissione, spicca il ruolo centrale della donna nel contesto urbano della metropoli tedesca. Solitamente, l'artista raffigurava le donne in coppia in spaccati di vita quotidiana, attestando di fatto sia il loro ruolo centrale nella società tedesca dell'epoca sia l'interscambiabilità visiva che le caratterizzava. Il suo stile, al pari di quello di Dodo, non fu mai del tutto influenzato dalle

avanguardie che dominavano all'epoca la scena artistica sia tedesca che europea. Piuttosto, come già evidenziato da Annelie Lütgens, la sua opera si ispirò maggiormente ai modelli d'indagine degli ambienti sociali marginali tipici della produzione di alcuni artisti di fine Ottocento, come il francese Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901)¹⁸. L'atmosfera della Belle Époque che contraddistingueva l'opera di quest'ultimo ebbe certamente un profondo influsso nella costruzione dei soggetti di Mammen, la quale ebbe modo di viverne e vederne gli ultimi strascichi soprattutto nel contesto parigino, durante il suo periodo di formazione. La sua opera, a differenza di altri artisti attivi a Berlino negli anni Venti, non presentò il tumultuoso e sfrenato passaggio da un'avanguardia ad un'altra – Espressionismo, Cubismo e Dada su tutte – che caratterizzò il lavoro gli anni Dieci di artisti come George Grosz e Otto Dix. Legata alle atmosfere *fumé* dell'arte *fin-de-siècle* magnificamente reinterpretate attraverso il sapiente uso degli acquerelli, Jeanne Mammen registrava la vita berlinese in totale controtendenza rispetto ai suoi colleghi, incentrandosi sulla rappresentazione delle figure femminili e dei contesti notturni senza restituire una visione di critica strettamente politica. La componente *sachlich* nelle sue opere non si esplica attraverso uno sguardo cinico e voyeuristico, a tratti deformante, bensì attraverso la rappresentazione della vita quotidiana femminile. Si inserisce così come un'autentica outsider nel filone artistico della *Neue Sachlichkeit* per la sua purezza espressiva, fotografica negli intenti, seguendo la doppia azione di osservare e catturare nelle proprie opere il flusso vitale metropolitano. Sotto questo punto di vista si inseriscono le opere dedicate alle donne che prendono possesso del variegato contesto urbano, in un sentore di alleanza cospiratoria¹⁹, diversificandosi da Dodo, la quale puntava più alla rappresentazione della rivoluzione estetica della *Neue Frau*. In *La veggente* del 1928 (fig. 59) in un interno una

coppia di giovani donne è intenta a farsi leggere i tarocchi da una donna vista di spalle. La concentrazione con cui esse ascoltano la spiegazione di quest'ultima suggerisce una tensione e una carica emozionale molto forte, svelando l'intima complicità che contraddistingue il loro rapporto. In *Lei ha delle bellissime mani* del 1929 (fig. 60) tale confidenza tutta al femminile è declinata secondo il rapporto tra la cliente e quella che noi oggi chiameremmo estetista: la concentrazione delle azioni, le occhiate e il delicato tocco delle mani tra le due donne sottintendono un rapporto di profonda complicità dal quale l'osservatore è inevitabilmente tagliato fuori.

Si è detto che la produzione artistica di Jeanne Mammen non fu interessata dall'impegno politico che contraddistingueva quella di altri suoi colleghi. Tuttavia non va trascurata la profonda analisi sulle dinamiche dei rapporti umani che seppe sviluppare attraverso i propri lavori. L'interesse per certe tematiche nasce con l'arrivo traumatico a Berlino, una metropoli a lei completamente straniera, a causa del quale iniziò a sviluppare un forte senso di solitudine, aggravato dalle iniziali difficoltà linguistiche²⁰. Successivamente, Mammen vide coi propri occhi gli effetti che gli sconvolgimenti sociali, politici ed economici degli anni Venti ebbero sui rapporti umani. Mentre alle donne veniva dato il dovuto spazio all'interno della società, la corsa capitalista alla ricchezza materiale andava distruggendo, mattone dopo mattone, i rapporti umani e le basi che avrebbero dovuto regolare una nuova società democratica. Parallelamente ai lavori per le riviste satiriche, l'artista realizzò allo scadere degli anni Venti alcune opere che pongono una riflessione sull'atteggiamento della società contemporanea nei confronti dei sentimenti e dell'empatia. Una di queste è *Bambole noiose* del 1929 (fig. 61) dove sono protagoniste due giovani donne abbigliate à la garçonne, in un contesto anonimo. Accanto a esse giace una bambola che sembra scim-

miottare il loro stile alla moda²¹, mentre la donna in secondo piano sta fumando una sigaretta. Il titolo dell'opera, così come il linguaggio del corpo delle due protagoniste, suggerisce una personale reinterpretazione di Mammen riguardo al tema elaborato dal filosofo Siegfried Kracauer (1889-1966) della *Langeweile*, la noia contemporanea, causata dalle costruzioni socioculturali dell'epoca moderna che omologavano gli individui secondo i tipi umani²². Jeanne Mammen rappresenta quindi le due donne sfruttando i cliché legati al tipo sociale della *Garçonne*, enfatizzandone in ciascuna le espressioni annoiate. Come osservato da Marsha Meskimmon, Jeanne Mammen sfruttò le proprie conoscenze circa l'immagine della *Neue Frau* nei media dell'epoca, acquisite nel corso della propria carriera, per creare bambole noiose dove rese evidente l'associazione concettuale tra la bambola e la donna, creando quindi una raffigurazione capace di attaccare i media e i loro stereotipi attraverso i loro stessi strumenti²³. Le due figure, molto simili tra loro, suggeriscono quindi l'omogeneizzazione provocata dai tipi umani diffusi dalla stampa e dalla cultura dell'epoca. Il taglio alla *Bubikopf*, gli abiti alla moda e il trucco non sono più indici di una differenziazione che mette in risalto l'individualità delle figure femminili ma bensì dei simboli estetici volti a fondere in un unico tipo umano più soggettività. Infine, gli sguardi annoiati delle due donne ritratte suggeriscono la staticità che caratterizza proprio le bambole che, in quanto oggetti inanimati, non possono provare emozioni e sentimenti. Realizzando *Bambole noiose* Mammen seppe costruire una contro-estetica della *Neue Frau* tipizzata, fornendo al mondo femminile gli strumenti adatti a combattere l'iconografia culturalmente costruita della loro stessa immagine.

In altri lavori Jeanne Mammen indagò le relazioni umane attraverso l'osservazione diretta degli individui che popolavano i bar e i locali pubblici che frequentava in prima persona. In *Café Reimann* del 1931 (fig. 62) la scena si svolge in uno dei tavoli della terrazza del famoso locale lungo il Kurfürstendamm, dove siede una coppia. La profonda incomunicabilità tra i sessi e la totale mancanza di empatia sono evidenti nell'atteggiamento della donna, girata quasi di spalle rispetto all'uomo mentre fuma annoiata e incurante una sigaretta; egli, invece, sembra quasi che si stia per addormentare. L'acquerello, dal gusto satirico, venne inserito nella guida *Führer durch das 'lasterhafte' Berlin* di Curt Moreck, uscita nello stesso anno, per la sezione in cui venivano consigliati alcuni dei locali più famosi per poter trovare ristoro dopo una notte di eccessi o per darsi un appuntamento galante. A differenza delle opere a carattere satirico realizzate da altri artisti dell'epoca, come George Grosz, nelle opere di Mammen non vi è alcuna denigrazione dei soggetti raffigurati. La riflessione condotta dall'artista si configura come ultima tappa di un percorso artistico e concettuale che affonda le proprie radici sulla disillusione rispetto a qualsiasi ideale sociale e politico. Mammen, infatti, alla deformazione grottesca preferisce la resa realistica del personaggio, enfatizzandone gli atteggiamenti con disarmante lucidità. Questo particolare trattamento, distante dal moralismo e dal sentimento antiborghese che alimentava l'opera di Grosz e altri artisti dell'epoca, pone Jeanne Mammen come artista che si fa osservatore imparziale, legato nel profondo all'oggettività propria della rappresentazione sachlich, un soggetto capace di sospendere il proprio giudizio per ritrarre la realtà senza alcun debito nei confronti della propria idea soggettiva. Per questo motivo Jeanne Mammen, assieme alle altre sue colleghe artiste, si attesta come una delle personalità che seppero interpretare al meglio l'idea che sta alla base della Neue Sachli-

Francesco Mancinelli

chkeit, guardando ai canoni dei tipi sociali per poterli superare e osservare, nella presa diretta della realtà, il grado zero composito e multiforme della quotidianità metropolitana.

Note

- ¹ Trad. mia delle memorie di Dörte Clara Wolff in R. KRÜMMER, 'All this time I was good at drawing. At home I drew every free minute', in R. KRÜMMER, (a cura di), *Dodo: Leben und Werk/Life and Work*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2012, p. 183.
- ² Cfr. M. MESKIMMON, *We Weren't Modern Enough*, cit., p. 232.
- ³ R. KRÜMMER, cit., p. 183.
- ⁴ A. RASCHE, *Dodo – A Life in Pictures*, in R. KRÜMMER, cit., p. 177.
- ⁵ Ivi, p. 178.
- ⁶ *Ibidem*.
- ⁷ Ivi, p. 179.
- ⁸ Cfr. R. KRÜMMER, cit., p. 186.
- ⁹ A. RASCHE, *Dodo – A Life in Pictures*, in R. KRÜMMER, cit., p. 178.
- ¹⁰ Ivi, p. 180.
- ¹¹ Cfr. R. KRÜMMER, cit., p. 187.
- ¹² Ivi, p. 188.
- ¹³ Per altre informazioni biografiche circa Dörte Clara Wolff si veda A. CIGNITTI, *Dörte Clara Wolff, known as Dodo*, 10 febbraio 2015, <http://www.rocaille.it/dorte-clara-wolff-known-as-dodo/>
- ¹⁴ A. LÜTGENS, "Her worries and Rothschild's money": *Women Artists and their Work for Magazines during the Weimar Republic*, in I. PFEIFFER, (a cura di), cit., p. 236.
- ¹⁵ J. SCHUBERT, *Biography*, in T. KÖHLER, A. LÜTGENS, (a cura di), cit., p. 14
- ¹⁶ *Ibidem*
- ¹⁷ Ivi, p. 16.
- ¹⁸ A. LÜTGENS, *The Conspiracy of Women*, in K. VON ARKUM, cit., p. 91.
- ¹⁹ Ivi, p. 93.
- ²⁰ Jeanne Mammen, quando arrivò a Berlino nell'autunno del 1915, non conosceva il tedesco. Per altre informazioni a riguardo si veda J. SCHUBERT, *Biography*, in T. KÖHLER, A. LÜTGENS, (a cura di), cit., p. 15.
- ²¹ Cfr. A. LÜTGENS, *The Conspiracy of Women*, cit., in K. VON ARKUM, cit., p. 99.
- ²² Cfr. M. MESKIMMON, *We Weren't Modern Enough*, cit., p. 181.
- ²³ Ivi, p. 184.

Bibliografia

BARILLI, Renato, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano, ed. 2014.

BARRON, Stephanie, ECKMANN, Sabine (a cura di), *Nuova oggettività: Arte in Germania al tempo della Repubblica di Weimar, 1919-1933*, trad. it., catalogo della mostra, 24 Ore Cultura - Gruppo 24 Ore, Milano, 2015

BARTON, Brigid S., *Otto Dix and Die Neue Sachlichkeit: 1918-1925*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1981

BEACHY, Robert, *Gay Berlin: l'invenzione tedesca dell'omosessualità*, trad. it., Bompiani, Milano, 2016

BENNINGHOF, Ludwig, *Elsa Haensgen-Dingkuhn: Arbeiten aus den Jahren 1920-1980*, catalogo della mostra, Kunsthaus, Amburgo, 1981

BERGEL, Ursel, BUHLMANN, Britta, SIEMSEN, Hans, (a cura di), *Renée Sintenis. Plastiken – Zeichnungen – Druckgraphik*, catalogo della mostra, Fröhlich & Kaufmann, Berlino, 1984

BERTONATI, Emilio, *Il realismo in Germania: Nuova Oggettività, Realismo Magico*, Fabbri, Milano, 1969

BLÜBAUM, Dirk, STAMM, Reiner, ZELLER, Ursula, (a cura di), *Elfriede Lohse-Wächter 1899-1940*, catalogo della mostra, Wasmuth Verlag, Berlino, 2008

BODE, Ursula, *Sachlichkeit Lag in der Luft. Zwanziger Jahre: Bilder einer Malprovinz*, in «Westermanns Monatshefte», VIII, 1976

Francesco Mancinelli

BÖHMERT, Lydia, (a cura di), *Jeanne Mammen. Paris Bruxelles Berlin*, trad. ing., Deutscher Kunstverlag, Berlino, 2017

BOLLÉ, Michael, (a cura di), *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950: Geschichte, Alltag und Kultur*, catalogo della mostra, Frölich & Kaufmann Verlag, Berlino, 1984

BRIDENTHAL, Renate, GROSSMANN, Atina, KAPLAN, Marion, (a cura di), *When Biology became Destiny: Women in Weimar and Nazi Germany*, Monthly Review Press, New York, 1984

BUHLMANN, Britta, *Renée Sintenis: Bronzen, Zeichnungen, Graphik: Mai-Juli 1996*, catalogo della mostra, Galerie Vömel, Düsseldorf, 1996

BUNG, Stephanie, ZIMMERMANN, Margarete, (a cura di), *Garçonnes à la Mode im Berlin und Paris der zwanziger Jahre*, in BUNG, Stephanie, ZIMMERMANN, Margarete, «Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung», 11, 2006

CARNDUFF RITCHIE, Andrew, (a cura di), *German Art of the Twentieth Century*, Simon & Schuster, New York, 1957

DIJKSTRA, Bram, *Idoli di perversità: la donna nell'immaginario artistico, filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, trad. it., Garzanti, Milano, 1988

DIJKSTRA, Bram, *Perfide sorelle*, trad. it., Garzanti, Milano, 1997

DÖBLIN, Alfred, *Berlin Alexanderplatz*, trad. it., Rizzoli, Milano, 2011

DRENKER-NAGELS, Klara, *Heinrich M. Davringhausen: vom Expressionismus bis zur Neuen Sachlichkeit*, Wienand Verlag, Colonia, 2013

EVANS, Richard J., *Prostitution, State and Society in Imperial Germany*, in «Past and Present», 70, febbraio 1976.

FERBER, Christian, (a cura di), *Die Dame. Ein deutsches Journal für den verwöhnten Geschmack 1912 bis 1943*, Ullstein Verlag, Berlino, 1980

FERBER, Christian, (a cura di), *Berliner Illustrierte Zeitung: Zeitbild, Chronik, Moritat für jedermann, 1892-1945*, Ullstein Verlag, Berlino, 1982

FADERMAN, Lillian, ERIKSSON, Brigitte, *Lesbians in Germany: 1890's-1920's*, The Naiad Press, Stati Uniti d'America, 1990

FISCHER, Lothar, *Otto Dix: ein Malerleben in Deutschland*, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, Berlino, 1981

FOOT, John C., (a cura di), *German Women in the Nineteenth Century*, Holmes & Meier, New York, 1984

FREVERT, Ute, *Women in German History: from Bourgeois Emancipation to Sexual Liberation*, Berg, Oxford, 1989

FRIEDLANDER, Judith, (a cura di), *Women in Culture and Politics: A Century of Change*, Indiana University Press, Bloomington, 1986

FUHRMEISTER, Christian, (a cura di), *Der stärkste Ausdruck unserer Tage. Neue Sachlichkeit in Hannover*, Georg Ulms Verlag, Hildesheim, 2001

FUSS, Diana, (a cura di), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, Routledge, Londra, 1991

GANEVA, Mila, *Women in Weimar Fashion: Discourses and Displays in German Culture, 1918-1933*, Camden House, Rochester, 2011

GAY, Peter, *La cultura di Weimar: l'outsider come insider*, trad. it., Dedalo, Bari, 2002

GOFFMAN, Erving, ROMEO, Angelo, (a cura di), *Rappresentazioni di genere*, trad. it., Mimesis, Sesto San Giovanni (MI), 2015

Francesco Mancinelli

GORDON, Mel, *Sündiges Berlin. Die zwanziger Jahre: Sex, Rausch, Untergang*, Index Verlag, Wittlich, 2015

HAKE, Sabine, *Girls in Crisis: The Other Side of Diversion*, in «New German Critique», XL, inverno 1987

HARTLEY, Keith, (a cura di), *Otto Dix: 1891-1969*, catalogo della mostra, Tate Gallery Publishing, Londra, 1992

HARTMANN-TEWS, Ilse, PFISTER, Gertrude, (a cura di), *Sport and Women: Social Issues in International Perspective*, Routledge, Londra, 2003

HAXTHAUSEN, Charles W., SUHR, Heidrun, (a cura di), *Berlin: Culture and Metropolis*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1990

HEILMANN, Ann, BEETHAM, Margaret, (a cura di), *New Woman Hybridities: Femininity, Feminism and International Consumer Culture 1880-1930*, Routledge, New York, 2004

HELLER, Reinhold, *Art in Germany: 1909-1936: from Expressionism to Resistance. The Marvin and Janet Fishman Collection*, Prestel Verlag, Monaco, 1990

HEUSINGER, Joachim, (a cura di), *Heinrich Maria Davringhausen: 'Der General,' Aspekte eines Bildes*, Rheinland Verlag, Bonn, 1975

HIRSCHFELD, Magnus, *Les homosexuels de Berlin. Le troisième sexe*, trad. fr., Gai-Kitsch-Camp, Lille, 1990

HOFFMAN-GÖTTIG, Joachim, *Emanzipation mit dem Stimmzettel. 70 Jahre Frauenwahlrecht in Deutschland*, Verlag Neue Gesellschaft, Bonn, 1986

HUYSEN, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Macmillan Press, New York, 1986

JENSEN, Erik N., *Body by Weimar: Athletes, Gender and German Modernity*, Oxford University Press, Oxford, 2010

KAES, Anton, JAY, Martin, DIMENBERG, Edward, (a cura di), *The Weimar Republic Sourcebook*, University of California Press, Berkeley, 1994

KARCHER, Eva, *Otto Dix 1891-1969: la vita e le opere*, Benedikt Taschen Verlag, Colonia, 1991

KARSCH, Florian, (a cura di), *Otto Dix. Das graphische Werk*, Fackelträger Verlag, Hannover, 1970

KENNEDY, Hubert C., *Karl Heinrich Ulrichs. Pioniere del movimento gay*, trad. it., Massari, Bolsena, 2005

KINKEL, Hans, *Begegnung mit Jeanne Mammen*, in JEANNE-MAMMEN-GESELLSCHAFT, (a cura di), *Jeanne Mammen 1890-1976*, Canz Verlag, Stoccarda, 1978

KÖHLER, Thomas, LÜTGENS, Annelie (a cura di), *Jeanne Mammen The Observer: Retrospective 1910-1975*, trad. ing., catalogo della mostra, Hirmer Verlag, Monaco, 2017

KRÜMMER, Renate, (a cura di), *Dodo: Leben und Werk/Life and Work 1907-1998*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2012

LEPPIEN, Helmut R., (a cura di), *Neue Sachlichkeit in Hannover*, catalogo della mostra, Kunstverein, Hannover, 1974

LENMAN, Robin J. V., *Art, Society and the Law in Wilhelmine Germany: the Lex Heinze*, in «Oxford German Studies», VIII, 1973, n. 1

LETHEN, Helmut, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Suhrkamp Verlag, Francoforte sul Meno, 1994

Francesco Mancinelli

LIEBERMAN, William S., (a cura di), *Art of the Twenties*, The Museum of Modern Art, New York, 1979

LOUÏS, Pierre, *Le canzoni di Bilitis*, trad. it., Editori Riuniti, Roma, 1989

LÜTGENS, Annelie, (a cura di), «Nur ein Paar Augen sein...» *Jeanne Mammen. Eine Künstlerin in ihrer Zeit*, Reimer Verlag, Berlino, 1991

LÜTGENS, Annelie, (a cura di), *Strassen und Gesichten: Berlin 1918-1933*, Kerber Verlag, Bielefeld, 2013

MAKELA, Maria, "A Clear and Simple Style": *Tradition and Typology in New Objectivity*, in «Art Institute of Chicago Museum Studies», XXVIII, 2002, n. 1

MANACORDA, Francesco, BARNES, Lauren (a cura di), *Otto Dix: The Devil Eye/Der böse Blick*, Prestel Verlag, Düsseldorf, 2017

MANN, Heinrich, *Essays*, Aufbau Verlag, Berlino, 1956

MARGUERITTE, Victor, *La Garçonne*, trad. it., Sonzogno, Venezia, 2014

MCCORMICK, Richard W., *Gender and Sexuality in Weimar Modernity: Film, Literature and 'New Objectivity'*, Palgrave, New York, 2001

MESKIMMON, Marsha, *Domesticity and Dissent: The Role of Women Artists in Germany 1918-1938*, Leicestershire Museums Publications, Harborough, 1992

MESKIMMON, Marsha, WEST, Shearer, (a cura di) *Visions of the Neue Frau: Women and the Visual Arts in Weimar Germany*, Scholar Press, Aldershot, 1995

MESKIMMON, Marsha, *We weren't modern enough: Women Artists and the limits of German Modernism*, University of California Press, Berkeley, 1999

MORI, Gioia, (a cura di), *Tamara de Lempicka*, catalogo della mostra, 24 Ore Cultura, Milano, 2015

MOSSE, George L., *Sessualità e Nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, trad. it., Laterza, Bari, 2011

MÜLHAUPT, Freya, MATUSZAK, Thomas (a cura di), *Karl Arnold: "Hoppla, wir leben!": Berliner Bilder aus den 1920er-Jahren*, catalogo della mostra, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2010

NEGRI, Antonello (a cura di), *Carne e ferro: la pittura tedesca intorno al 1925*, Scalpenti, Milano, 2007

NIGRO COVRE, Jolanda, *L'arte tedesca nel Novecento*, Carocci, Roma, 1998

OSTWALD, Hans, *Sittengeschichte der Inflation: ein Kulturdokument aus den Jahres des Marktsturzes*, Neufeld & Henius Verlag, Berlino, 1931

OTTO, Elizabeth, ROCCO, Vanessa, (a cura di), *The New Woman International Representation in Photography and Film from the 1870s through the 1960s*, University of Michigan Press, 2011

PETRO, Patrice, *Joyless Streets: Women and melodramatic representation in Weimar Germany*, Princeton University Press, Princeton, 1989

PFEIFFER, Ingrid (a cura di), *Splendor and Misery in the Weimar Republic*, catalogo della mostra, Hirmer Verlag, Monaco, 2017

PONTIGGIA, Elena, (a cura di), *La Nuova Oggettività tedesca*, Abscondita, Milano, 2002

PONTIGGIA, Elena, (a cura di), *Il Ritorno all'Ordine*, Abscondita, Milano, 2005

Francesco Mancinelli

PONTIGGIA, Elena, *Modernità e Classicità: il Ritorno all'Ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni Trenta*, Mondadori, Milano, 2008

PONTIGGIA, Elena, *Christian Schad*, Abscondita, Milano, 2015

REINHARDT, Hildegard, *Die Lieder der Bilitis* in ROTERS, Eberhard, (a cura di), *Jeanne Mammen: Köpfe und Szenen Berlin 1920 bis 1933*, catalogo della mostra, Bildkunst Verlag, Bonn, 1991

REWALD, Sabine, (a cura di), *Glitter and Doom. German Portraits from the 1920s*, catalogo della mostra, Yale University Press, New York, 2006

RICH, Adrienne, *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, in HUMM, Maggie, (a cura di), *Feminisms: A Reader*, Harvester Wheatsheaf, New York, 1992

ROOS, Julia, *Weimar through the Lens of Gender. Prostitution reform, Woman's Emancipation and German Democracy, 1919-33*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2010

ROWE, Dorothy, *Representing Berlin: Sexuality and the City in Imperial and Weimar Germany*, Ashgate Publishing, Aldershot, 2003

RUGGERI, Giorgio, *Realismus: dall'Espressionismo alla Nuova Oggettività tedesca*, Galleria Marescalchi, Bologna

RUPÉ, Hans, SINTENIS, Renée, *Sappho*, 2° edizione, Holle & Co., Berlino, 1936

SANDER, August, *Uomini del ventesimo secolo*, trad. it., Abscondita, Milano, 2012

SCHMIDT, Diether, *Otto Dix im Selbstbildnis*, Henschel verlag, Berlino, 1981

SCHMITT, Robert, *Neue Sachlichkeit und Realismus: Kunst zwischen den Kriegen*, catalogo della mostra, Kulturam der Stadt, Vienna, 1977

SCHNEEDE, Ute M., *George Grosz: der Künstler in seiner Gesellschaft*, Dumont Verlag, Colonia, 1984

SELEN, Manja, *Das Bild der Frau in Werken deutscher Künstlerinnen und Künstler der Neuen Sachlichkeit*, Lit-Verlag, Munster, 1995

SIMMEL, Georg, *Das Individuum und die Freiheit*, Wagenbach Verlag, Berlino, 1984

SMITH, Camilla, *Challenging Baedeker through the Art of Sexual Science: an Exploration of Gay and Lesbian Subcultures in Curt Moreck's Guide to 'Depraved' Berlin*, «Oxford Art Journal», XXXVI, n. 3, 2013

SNITOW, Ann, STANSELL, Christine, THOMPSON, Sharon, (a cura di), *Power of Desire: The Politics of Sexuality*, Monthly Review Press, New York, 1983

SUTTON, Katie, *The masculine woman in Weimar Germany*, Berghahn, Oxford, 2011

STARK, Gary D., *Pornography, Society and the Law in Imperial Germany*, in «Central European History», XIV, settembre 1981

SYKORA, Katharina, DORGERLOH, Annette, NOELL-RUMPELTES, Doris, (a cura di), *Die Neue Frau*, Jonas Verlag, Marburgo, 1993

TATAR, Maria M., *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*, Princeton University Press, Princeton, 1995

TROSSE, Sabine, *Geschichten im Anzug: der Retro-Trend im Keigunsdesign*, Waxmann Verlag, Münster, 2000

Francesco Mancinelli

THEISSING, Heinrich, *George Grosz, die Morde und das Grotesque*, in MUELLER-HOFSTEDT, Justus, SPIES, Werner, (a cura di), *Festschrift für Eduard Trier*, Gebrüder Mann Verlag, Berlino, 1981

USBORNE, Cornelia, *The politics of the Body in Weimar Germany: Women's Reproductive Rights and Duties*, Macmillan Press, New York, 1992

VON ARKUM, Katharina, (a cura di), *Women in the metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, University of California Press, Berkeley, 1997

VON DER BANK, Matthias, HEITMANN, Claudia, LANGE, Sigrid, (a cura di), *Rudolf Schlichter. Eros und Apokalypse*, catalogo della mostra, Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2015

VUKOVIĆ, Magdalena, *Serving Racial Politics: Anna Koppitz's photographs for Reich Minister R. Walther Darré*, Fotohof, Salzburg, 2017

WALKOWITZ, Judith R., *Jack the Ripper and the Myth of Male Violence*, in «Feminist Studies», VIII, n. 3, autunno 1982

WARHOL, Robyn R., PRICE HERNDL, Diane, (a cura di), *Feminisms: An Antology of Literary Theory and Criticism*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1991

WEBER, Christianne, MOLLER, Renate, *Mode und Modeschmuck 1920-1970 in Deutschland*, Arnoldsche Verlag, Stoccarda, 1999

WESP, Gabriela, *Frisch, fromm, fröhlich, Frau: Frauen und Sport zur Zeit der Weimarer Republik*, Ulrike Helmer Verlag, Königstein am Taunus, 1998.

ZWEIG, Stefan, *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*, trad. it., Garzanti, Milano, ed. 2017

Sitografia

BARBIERI, Luca, *Eduard Thöny e il Semplicissimus: la satira non ha età*, 15 marzo 2016, <http://www.anordestdiche.com/eduard-thony-e-il-simplicissimus-la-satira-non-ha-eta/>, ultima consultazione: 25 maggio 2022

CIGNITTI, Annalisa, *Dörte Clara Wolff, known as Dodo*, 10 febbraio 2015, <http://www.rocaille.it/dorte-clara-wolff-known-as-dodo/>, ultima consultazione: 25 maggio 2022

DE SIMONE, Loredana, *Dörte Clara Wolff: Dodo*, 26 novembre 2015, <http://whoisdada.it/dorte-clara-wolff-dodo/>, ultima consultazione 7 febbraio 2019

KRAUSSE, Anna-Carola, *Abend über Deutschland*, <https://www.kulturstiftung.de/abend-ueber-deutschland/>, ultima consultazione: 7 febbraio 2019

MORETTI, Riccardo, *Faccia a faccia con Lotte Laserstein*, 25 ottobre 2018, <https://lavaligiadellartista.com/2018/10/25/faccia-a-faccia-con-lotte-laserstein/>, ultima consultazione: 7 febbraio 2019

PERONI, Lorenzo, *Le donne di Lotte Laserstein in mostra a Londra*, 9 ottobre 2017, <http://www.artslife.com/2017/10/09/le-donne-di-lotte-laserstein/>, ultima consultazione: 7 febbraio 2019

RUSCA, Tania, *«Mädchen und Frauen, Raus aus dem Finsternis!» Donne tedesche e partiti politici tra propaganda e pubblicità negli anni della Repubblica di Weimar*, in «Percorsi Storici», 2016, n. 4, <http://www.percorsistorici.it/numeri/26-numeri-rivista/numero-4/165-tania-rusca-maedchen-und-frauen.html>, ultima consultazione: 7 febbraio 2019

Francesco Mancinelli

VECCHI, Gianluca, *Pirna-Sonnenstein: la clinica della morte*, 27 gennaio 2015, <https://www.emotionrit.it/2015/01/giorno-della-memoria-pirna-sonnenstein-la-clinica-della-morte.html>, ultima consultazione: 7 febbraio 2019

Freunde der Nationalgalerie, <https://www.freunde-der-nationalgalerie.de>, ultima consultazione: 7 febbraio 2019

Lotte Laserstein: German-Swedish painter and portraitist (1898-1993), 22 marzo 2016, <http://www.thecallalilydialogues.com/the-dialogues/2016/3/21/onugf1rt6abk5jbsyzdboo9wx3jcoi>, ultima consultazione: 7 febbraio 2019

ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

La collana nasce dalla necessità di riflettere sulle complesse problematiche artistiche ed estetiche sorte dalla fine dell'Ottocento fino ai giorni nostri, perseguendo un approccio multidisciplinare a favore del dialogo tra i saperi, per una più ampia visione d'insieme.

«Vorsicht, ich bin kein Mann!». Il tipo sociale della *Neue Frau* nella cultura visuale della Repubblica di Weimar

In Germania, mentre si consumava l'esperienza della Repubblica di Weimar (1919-1933), si avviò un vasto – quanto inconscio – progetto di catalogazione sociale, al fine di familiarizzare con i tipi umani nati al chiudersi del primo conflitto mondiale. Tra questi vi è quello della *Neue Frau* (Nuova Donna), una delle prime rappresentazioni della donna contemporanea nel mondo occidentale. Come per le altre tipologie sociali, la sua figura venne costruita a partire dagli stereotipi, diffusi dapprima dai media e dall'editoria, quindi dall'arte stessa. Nel presente studio si indaga l'approccio a questa nuova immagine femminile con l'obiettivo di far emergere la diversa reazione che ebbero attori e attrici dell'arte dell'epoca nei suoi riguardi. Dall'analisi della rappresentazione delle diverse declinazioni della *Neue Frau* come la prostituta, la *Garçonne* e la donna omosessuale emerge con chiarezza una netta distinzione nella metodologia di pensiero di artisti e artiste che se ne occuparono: le artiste, infatti, sfruttarono a loro vantaggio il repertorio di stereotipi per restituire, in un sentimento profondamente femminista, tutta la portata rivoluzionaria e fattuale dell'immagine e della vita della donna tedesca degli anni Venti.